

UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

TRADURRE QUENEAU: "LES FLEURS BLEUES" DI CALVINO E GLI "EXERCICES DE STYLE" DI ECO.

RELATORE Prof. Pietro Benzoni
CORRELATORE Prof. Michel Florent Georges Wauthion

Tesi di Laurea Magistrale di
Gloria Maria Pia Scollo
Matricola n.563599

Anno accademico 2025/2026

Indice

Introduzione 5

Capitolo I

Traduzione e traduzione letteraria 9

1.1 Premessa 9
1.1.1 Ancora su fedeltà, letteralità e intraducibilità 14

1.2 Per una definizione e teoria della traduzione 20
1.2.1 Orientamento linguistico e sociolinguistico 20
1.2.2 Orientamento ermeneutico e testuale 27
1.2.3 Orientamento semiotico 29
1.2.4 Orientamento ideologico 30

1.3 Traduzione letteraria e traduzione poetica 31

1.4 Scrittore-Traduttore 33

Capitolo II

Queneau nella cultura italiana 36

2.1 Tradurre Queneau: le edizioni italiane e i suoi traduttori 36

2.2 Queneau e Calvino 44
2.2.1 Calvino introduttore e traduttore di Queneau nella cultura italiana. 44
2.2.2 Tra Queneau e l'OuLiPo: Calvino Oulipien. 50

2.3 Queneau e l'Einaudi: una selezione della corrispondenza tra collaboratori einaudiani 53

Capitolo III

Tradurre *Les fleurs bleues* 77

3.1 Introduzione al romanzo: profilo e sinossi 77

3.2 Calvino traduttore: Analisi comparativa linguistica e stilistica della traduzione de *Les fleurs bleues* 81
3.2.1 Premessa 81
3.2.2 Strategie di traduzione 88
3.2.3 Variazioni di registro, arcaismi, plurilinguismo e neologismi 93
3.2.4 Compensazione nei giochi linguistici 100
3.2.5 L'argot 102
3.2.6 Espressioni idiomatiche 108
3.2.7 Esplicitazione metalinguistica 111
3.2.8 Le citazioni 116

Capitolo IV

Tradurre *Exercices de style* 120

4.1 Esercizi di stile: struttura, edizioni e traduzione italiana 120

4.2 Tra le carte del traduttore. 123

4.2.1 Descrizione testimone: primo manoscritto della traduzione degli *Esercizi di stile*..... 123
4.2.2 Dal manoscritto alla stampa 127
4.2.2 Per un'edizione genetica di una selezione di esercizi: Testimoni e criteri. . 152
4.3 Dall'originale alla traduzione: Gli Esercizi di stile di Eco..... 172
4.3.1 Ricreazione o rifacimento radicale..... 179
4.3.2. Adattamento..... 183
Capitolo V
La traduzione dei *Fiori blu* e degli *Esercizi di stile* nella prima ricezione critica..... 190
5.1 Perché la ricezione critica..... 190
5.1.1 Prima ricezione critica della traduzione «reinventiva» di Italo Calvino 192
5.1.2 Prima ricezione critica della traduzione di Umberto Eco degli Esercizi di stile 203
Considerazioni conclusive..... 212
Appendice I
La traduzione degli *Esercizi di stile* di Giorgio Caproni e Umberto Eco a confronto 215
Appendice II
Appunti di Jolanda Insana 226
Riferimenti bibliografici..... 228
Opere di Raymond Queneau citate..... 228
Materiali Archivistici consultati 229
Vocabolari e repertori 230
Studi critici e testi..... 231
Riferimenti sitografici..... 233

Introduzione

L'atto del tradurre non è riducibile a una mera operazione di resa del contenuto in un'altra lingua, ma è anche «negoziare» tra differenti tradizioni letterarie, convenzioni stilistiche e orizzonti di aspettative dei lettori. Il traduttore, in alcuni casi, è chiamato a interpretare, riformulare e ricontestualizzare il testo di partenza all'interno del sistema linguistico e culturale di arrivo. A rendere il processo traduttivo ancora più difficile concorrono alcuni fattori, tra i quali, *in primis* la natura e la tipologia testuale, a seguire le differenze strutturali tra i sistemi linguistici e i riferimenti culturali. Considerando la natura testuale, i testi sperimentali presentano un livello di difficoltà maggiore, dovuto alla loro ambiguità, alla presenza di soluzioni linguistiche non tradizionali e forme espressive innovative, alle volte con deviazioni dalle norme ortografiche. Per tali ragioni, la lettura di un testo sperimentale tradotto spinge a domandarsi quanto di ciò che leggiamo sia dell'autore e quanto sia del traduttore. L'interrogativo non ha una risposta né immediata né semplice, in proporzioni disuguali si leggono entrambi. Conservato l'intreccio narrativo, i personaggi e il contesto spazio-temporale, il lettore dovrebbe accedere allo spirito, allo stile e al contenuto dell'autore mediante il traduttore. Quest'ultimo però inevitabilmente dissemina tracce del proprio intervento risolvendo o creando ambiguità. Un esempio paradigmatico di traduzione di testi sperimentali può essere rappresentato dalle versioni italiane delle opere di Raymond Queneau (Le Havre, 21 febbraio 1903 – Parigi, 25 ottobre 1976), padre fondatore del gruppo letterario dell'OuLiPo, insieme al matematico François Le Lionnais. Per quanto possa essere un luogo comune che tradurre dal francese all'italiano sia un semplice gioco di sostituzione terminologica, per via dell'appartenenza delle due lingue al comune ceppo latino e la vicinanza delle culture; in realtà, la traduzione anche dei testi meno sperimentali è un'operazione in più occasioni problematica. A complicarla, scrittori come Queneau il cui linguaggio è polisemico, ricco di giochi di parole, neologismi e talvolta arricchito dall'impiego dell'*argot*. Lo stesso Italo Calvino afferma: «il dramma della traduzione è più forte quanto più due lingue sono vicine».[1] Questo non lo dissuade dal confrontarsi con la traduzione de *Les fleurs bleues*, pubblicata nell'aprile del 1967 da Einaudi, romanzo che a una prima lettura aveva ritenuto «intraducibile». Un me-

[1] *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982) in ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Berenghi, Oscar Mondadori Libri, Milano, 2019, p.81.

desimo alone di «intraducibilità» era stato in precedenza conferito a E*xercices de style*, pubblicato nel 1947 da Gallimard e rimasto a lungo privo di una traduzione integrale italiana fino alla versione di Umberto Eco del 1983, preceduta da alcuni esercizi tradotti da Giorgio Caproni. L'intraducibilità di Queneau è legata alla forma linguistica, in quanto il senso è strettamente connesso alle caratteristiche della lingua di partenza, che egli sfrutta, manipola e reinventa. Le due opere sopracitate costituiscono due distinte tipologie di testi. Se *Esercizi di stile* rappresenta in maniera esplicita e sistematica un caso di sperimentazione linguistica, una sorta di opera-laboratorio, a carattere combinatorio, nella quale la lingua diventa oggetto dell'opera, costruita sulla variazione sistematica di uno stesso episodio, mediante una molteplicità di procedimenti stilistici fondati su vincoli diversi; invece*, I fiori blu* è un romanzo, nel quale la sperimentazione linguistica (alternanza di registro, *calembours*, *contrepèteries*, neologismi, ecc.) si intreccia alla multiforme costruzione narrativa, articolata su più piani temporali e sdoppiata tra i due protagonisti, il Duca d'Auge e Cidrolin. Muovendo da tale specificità delle diverse modalità attraverso la quale la sperimentazione linguistica si articola nei due testi, l'obiettivo è l'analisi della versione italiana de *Les fleurs bleues* e degli E*xercices de style*. In particolare, la seguente Tesi dal titolo "Tradurre Queneau: Les Fleurs bleues di Calvino e gli Exercices de style di Eco" – in quanto studentessa del corso di Laurea magistrale in Filologia Moderna – prende le mosse dal desiderio di coniugare l'interesse verso il testo letterario, inteso come luogo privilegiato nel quale osservare le dinamiche dello stile e della lingua, con la curiosità di approfondire il campo della stilistica e traduzione letteraria. L'attenzione è rivolta all'evoluzione di un testo dalla sua forma originaria in un nuovo testo tradotto, contraddistinto da specifiche scelte linguistiche e stilistiche. A questo si aggiunge, nel caso specifico degli *Esercizi di stile*, in una prospettiva filologica, l'esame delle carte autografe del traduttore, al fine di ricostruire la genesi del testo tradotto.

Lo studio ha avvio da una premessa teorica, volta a delineare nel primo capitolo le principali posizioni sulla traduzione, nell'ingrovigliato settore interdisciplinare dei *translation studies*, con particolare interesse alla traduzione letteraria e alla specifica circostanza in cui il traduttore, che si appresta a tradurre un autore sia esso stesso scrittore. In tal senso, le figure di Italo Calvino (Santiago de Las Vegas de La Habana, 15 ottobre 1923 – Siena, 19 settembre 1985) e Umberto Eco (Alessandria, 5 gennaio 1932 – Milano, 19 febbraio 2016) risultano indicative. Il primo è considerato una delle voci più significative

della narrativa del secondo Novecento, spaziando tra le principali correnti letterarie, dal Neorealismo al Postmoderno, pur mantenendo una posizione autonoma; il secondo è stato uno studioso di semiotica e saggista, avvicinatosi alla narrativa dopo un'intensa attività teorica. Dapprima con *Diario minimo* (1963), raccolta di testi ironici e dissacranti, che in una direzione fantastica e talvolta parodica, richiamano modelli come Jorge Luis Borges; in seguito con il romanzo *Il nome della rosa* (1980), che conosce rapidamente una diffusione internazionale, con numerose traduzioni già nei primi anni successivi alla pubblicazione. Entrambi, seppur con formazioni differenti, ma affini all'attività letteraria e autoriale, si confrontano con i testi di Queneau secondo modalità diverse, che rispecchiano il loro rapporto con la lingua e la scrittura.

Un quadro sintetico della ricezione di Queneau nel contesto editoriale italiano, con riferimento alle traduzioni e ai traduttori, sarà oggetto del secondo capitolo; arricchito dalla presenza di una selezione di materiali di corrispondenza tra i collaboratori della casa editrice Einaudi. Lettere consultate nell'Archivio di Stato di Torino, facenti parte dell'Archivio storico Giulio Einaudi Editore e non ancora oggetto di una pubblicazione sistematica in volume. Entro un orientamento einaudiano crescente verso la cultura francese, la lettura della corrispondenza rivela come Queneau diviene oggetto di particolare considerazione e apprezzamento. Tra i collaboratori e consulenti einaudiani emerge la figura del francesista Guido Neri, il cui parere è più volte sollecitato nella corrispondenza; segno di una rilevanza, che si inscrive in un più ampio ruolo di mediazione culturale tra il contesto francese e quello italiano. Seguendo l'ordine di pubblicazione delle due opere in Italia, il terzo e quarto capitolo mediante un'analisi di tipo comparativo tra il testo francese e la versione italiana sono dedicati rispettivamente ai casi studio della «traduzione inventiva» di Italo Calvino de *I fiori blu* e alla traduzione di Umberto Eco degli *Esercizi di stile*, per la quale ci si avvale anche dell'esame del primo manoscritto. Quest'ultimo conservato nel fondo Umberto Eco del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, che consente di osservare la fase iniziale di un processo traduttivo *in fieri*, in un vero e proprio laboratorio di traduzione, scrittura e riscrittura. Nel quinto capitolo è ricostruita la prima ricezione delle due traduzioni in Italia attraverso una selezione mirata di recensioni coeve, apparse su riviste o quotidiani nazionali e locali. Alcune delle quali firmate da figure significative nel panorama letterario: per *I Fiori blu* si segnalano lo scrittore neoavanguardista Giorgio Manganelli e la

poetessa e grecista Jolanda Insana; per gli *Esercizi di stile* quelle del poeta Giovanni Raboni e del poeta e critico letterario Alfredo Giuliani. Chiudono la Tesi due appendici: nella prima si riportano i nove Esercizi tradotti da Giorgio Caproni – apparsi nell'antologia *Gli Umoristi moderni* a cura di Attilio Bertolucci e Pietro Citati (Garzanti, 1961) – a confronto con quelli di Umberto Eco; la seconda accoglie due foglietti con appunti autografi di Jolanda Insana, inserto della sua copia dei *Fiori blu*, conservata nel Fondo Insana del Centro manoscritti pavese già menzionato. [2] La copia conserva il testo nella forma della prima edizione, che ne ha motivato la consultazione, consentendo un confronto con la seconda edizione, alla luce di quanto dichiarato da Calvino, nella nota alla ristampa, definita «identica a come uscì nel 1967, se non per minimi ritocchi». [3]L'esito di tale comparazione sarà richiamato nel terzo capitolo. I foglietti riportano annotazioni connesse alla recensione – che verrà citata nel quinto capitolo – *I fiori blu di Raymond Queneau reinventati da Italo Calvino*, scritta dalla stessa Insana e apparsa il 20 febbraio 1968 in «Gazzetta del Sud».

[2] Il *colophon*, della copia appartenuta a Jolanda Insana, riporta: Finito di stampare il 26 agosto 1967 per conto della Giulio Einaudi Editore presso l'Officina Grafica Artigiana U. Pannelli in Torino. Ristampa identica alla precedente del 27 aprile 1967.

[3] ITALO. CALVINO, *Nota del traduttore* in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Einaudi, 1967, p.266.

Capitolo I

Traduzione e traduzione letteraria

Sommario

1.1 Premessa. 1.1.1 Ancora su fedeltà, letteralità e intraducibilità. 1.2 Per una definizione e teoria della traduzione. 1.2.1. Orientamento linguistico e sociolinguistico. 1.2.2 Orientamento ermeneutico e testuale. 1.2.3 Orientamento semiotico. 1.2.4. Orientamento ideologico. 1.3 Traduzione letteraria e traduzione poetica. 1.4 Scrittore-Traduttore.

1.1 Premessa

Il settore interdisciplinare noto con l'etichetta di *Translation Studies* è caratterizzato da copiosità teorica riguardante innumerevoli studi, con approcci e visioni differenti, rispetto a cosa sia la traduzione, quale sia la sua natura e in che modo studiarla. È ben noto, che tale ricchezza teorica trova fondamento intorno a una pratica del tradurre antecedente di gran lunga alla nascita di una teoria sistematica. Da secoli si traduce, uno dei primi campi di applicazione della traduzione è quello religioso dei testi sacri. È con San Girolamo, custode del cristianesimo romanizzato, che i princìpi formulati dai suoi predecessori pagani – tra questi Cicerone, Orazio e Terenzio – acquistano una risonanza storica grazie alla sua traduzione della Bibbia, meglio nota come *Vulgata*, connessa a precise riflessioni teoriche e tecniche sulla traduzione. La riflessione sulla teoria della traduzione sino alla Seconda guerra mondiale può essere sintetizzata in una serie di considerazioni elaborate dai traduttori sulla propria «arte»; i quali discorrevano con estro sui criteri di fedeltà all'autore del testo di partenza.[4] Il più delle volte, le loro posizioni si polarizzavano tra due orientamenti: a favore della traduzione letterale o di quella libera. Differenziandosi, in questo modo, tra i fautori della fedeltà formale e quelli delle traduzioni «belles infidèles»; l'interesse dei teorici era rivolto alla giustificazione delle proprie scelte più che all'individuazione di teorie sistematiche.[5] La ricerca e la didattica insistono da tempo sul formulare delle classificazioni teorico-pragmatiche della traduzione, per tale ragione la

[4] Cfr. JOSIANE PODEUR, *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Liguori, Napoli 1993, p.13.
[5] Cfr. *Ibidem*

letteratura al riguardo è sconfinata.[6] Le diverse teorie proposte possono essere ricondotte in genere a un'unica questione di base: in quali casi e in quale misura, il traduttore deve attenersi alla formulazione lineare del messaggio producendo una traduzione «letterale» oppure possa – talvolta debba – intervenire sul piano lessicale, frastico e transfrastico, tanto sul macrotesto quanto sul microtesto, restituendo una traduzione «interpretativa».[7] Già San Girolamo rivendica nelle *Epistulae* LVIII, 5 il principio della traduzione «Non verbum e verbo, sed sensum de sensu». Nel *Liber de optimo genere interpretandi* riflette *ante litteram* su quella che oggi è chiamata «critica della traduzione», suddividendo le alterazioni possibili che il prototesto subisce nella conversione in metatesto in tre tipi: modifiche, aggiunte e omissioni.[8] Alla critica di Rufino – di aver realizzato una cattiva traduzione di quella parte della Bibbia che nel 390 circa aveva tradotto dal greco in latino – e alle critiche di «traduzione infedele» San Girolamo risponde sostenendo di avere tradotto non le parole, ma il senso complessivo opponendosi così a una traduzione letterale, denominata in greco *kakozelìa,* ossia «brutta imitazione».[9] Diversamente, egli è difensore di una traduzione «che imprigioni il pensiero altrui e, come in guerra dopo una vittoria, lo trasporti prigioniero nella lingua ricevente».[10] Quello di una traduzione letterale o di una libera interpretazione è un dilemma che ha attraversato tutto il Medioevo fino all'età moderna e contemporanea. La nascita del cristianesimo e la diffusione dei testi sacri aveva posto in primo piano la necessità del processo traduttivo, indicato col termine *transferre* e inteso come il passaggio da una lingua all'altra.[11] Occorre ricordare che gli stessi traduttori della Bibbia e coloro che hanno teorizzato sulla traduzione biblica hanno dovuto più di ogni altro affrontare il tema dell'intraducibilità del metalinguistico lavorando su dei campioni di traduzione che coinvolgono tutte le lingue e tutte le culture del mondo;[12] con un necessario impegno di interpretazione. Questa facoltà interpretativa, più in generale, fa sì che una scrittura autoriale, nata in determinate circostanze, possa diffondersi in

[6] Cfr. ANNA GIAMBAGLI, *Raymond Queneau, Umberto Eco e gli Exercices de style: linguaggio poetico di creazione e di traduzione*, in n: Équivalences, 20e année-n°1-2, 1991, p.42. https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1991_num_20_1_1135
[7] Cfr. *Ibidem*
[8] Cfr. BRUNO OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit. pp.15-16.
[9] Cfr. *Ivi*, p.16.
[10] Cfr. *Ivi*, p.16.
[11] Cfr. ORIETTA SORGI, *La traduzione come migrazione, come rivelazione.* https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-traduzione-come-migrazione-come-rivelazione/
[12] Cfr. JOSIANE PODEUR, *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese* Liguori, Napoli 1993, p.111.

altri tempi e luoghi ed essere restituita nella sua integrità a ipotetici lettori: un'operazione che per quanto ci si possa sforzare non può mai essere neutrale.[13] I criteri di fedeltà e qualità cambiano nel tempo, poiché l'attività traduttiva è un fenomeno complesso implicante lingua, cultura e storia. Umberto Eco richiamando la nozione di *orizzonte del traduttore*, evidenzia come ogni traduzione – e per questo le traduzioni invecchiano – si muove in un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto. Eppure, tanto nelle pagine antiche quanto in quelle più recenti, fino al XXI secolo, nei libri dedicati alla traduzione ricorre l'impiego di una stessa terminologia. Una pseudo-terminologia indefinita, ove il lessico generico («libero», «letterale», «giusto», «sbagliato», «tradire») si assomma a quello della metafisica religiosa («originale», «fedele», «infedele», «ispirazione»).[14] L'attenzione al lessico connesso all'attività traduttiva richiede, per cominciare, una riflessione sull'etichetta stessa che raccoglie – entro un'unica denominazione – gli studi avente a oggetto di riflessione teorica la traduzione. In realtà, già l'etichetta stessa di *Translation Studies* è una questione aperta. Laura Salmon distingue tra *Translation studies* e Traduttologia (Translatology). [15]

> La generica etichetta "*Translation Studies*" (in seguito *TS*) è divenuta una denominazione ristretta e connotata, specifica per un gruppo di studiosi delle "due Europe", accomunati dall'intento di tenere la teoria della traduzione fuori dalla linguistica, dalla formalizzazione e dall'approccio sperimentale.[16]

I *Translation Studies* – caratterizzati da tale orientamento antiformale e antiscientifico – sono interessati in particolar modo agli aspetti socio-storici e culturali della traduzione, in linea con i *Cultural Studies* e con il ramo postmoderno delle *Humanities*. Sul fronte opposto della linguistica formale, la nascita dei *TS* avrebbe decretato, l'origine della Traduttologia (Translatology), come branca scientifica (linguistica) programmaticamente differenziata dai TS.[17] Nel 2001 Lorenza Rega – e la situazione risulta invariata – aveva ritenuto, nello specifico, «non privo d'interesse ricordare che in Italia non esiste in realtà

[13] Cfr. O. SORGI, *La traduzione come migrazione, come rivelazione.* https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-traduzione-come-migrazione-come-rivelazione/
[14] LAURA SALMON, *Teoria della Traduzione: una "lotta infinita" per il rigore interdisciplinare*, p.49-50. http://dx.doi.org/10.14672/20201715.
[15] *Ivi*, p.55.
[16] *Ibidem*
[17] Cfr. *Ibidem*

ancora un termine che denomini collettivamente questa materia: si trova infatti traduttologia, scienza della traduzione, teoria della traduzione».[18] Salmon richiama un uso invalso, nell'ultimo decennio del XX secolo, di scambiare la teoria della traduzione per la storia della teoria, ovvero per lo studio delle riflessioni sulla traduzione che – nell'arco di circa 1500 anni – avevano alimentato un'incalcolabile quantità di testi, nei quali letterati e pensatori riportavano intuizioni soggettive e conclusioni per lo più facilmente contro argomentabili.[19] Soffermandosi sulla possibilità di fondare la teoria della traduzione su modelli generali e condivisi, Salmon richiama quegli studiosi di provenienza dalle *Humanities* refrattari ai separatismi che nel tentativo di descrivere la complessità, provarono a costruire una teoria generale della traduzione integrando metodi diversi.[20] Tra questi ricorda Eugene Nida e Roman Jakobson (negli USA), Andrej Fëdorov e Stepan Barchudarov (in URSS), Olgierd Wojtasiewicz (in Polonia), Jiři Levý e Anton Popović (in Cecoslovacchia).[21] In particolare, Nida e Fëdorov «pur con i limiti dei loro pregiudizi – rispettivamente in campo religioso e letterario – si erano sforzati di fondare una prima versione di *TT* generale».[22] Salmon osserva, inoltre, che gli autori tra i più citati "teorici della traduzione" tendono a eludere o escludere il collegamento con la ricerca scientifica, in quanto appartenenti o al passato filosofico-religioso e romantico – tra questi San Girolamo, Lutero, Schleiermacher, Von Humboldt, Ortega y Gasset, Benjamin, Derrida – oppure, alla critica contemporanea – come Venuti, Bassnett, Baker, Berman.[23] A proposito del passato romantico, osserva Lorenza Rega la peculiare circostanza in cui – con i Romantici tedeschi – la «traduzione ha cominciato ad acquistare un'autonomia sempre maggiore».[24] Divenendo, a cavallo tra 1800 e 1900, da una parte:

> il *medium* entro cui rinnovare la propria lingua poetica e ritrovare nel contempo la perduta lingua adamica, e dall'altra a configurarsi come una vera e propria forma, dunque un genere a sé stante.[25]

[18] LORENZA REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Utet Libreria, 2001, pp. 8-9.
[19] Cfr. LAURA SALMON, *Teoria della Traduzione: una "lotta infinita" per il rigore interdisciplinare*, p.48.
[20] Cfr. *Ivi*, p.55.
[21] Cfr. *Ibidem*
[22] Cfr. *Ivi*, p.55-56.
[23] Cfr. *Ivi*, p.56.
[24] Cfr. L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., Utet Libreria, 2001, pp. 8-9.
[25] *Ibidem*

Si tratta di considerazioni rilevanti per la traduzione – che ha ottenuto così una dignità nuova rispetto all'ancillarità in cui era stata relegata per secoli – ma rientranti piuttosto nell'ambito della riflessione sul linguaggio di quegli anni, che in quello del tradurre e della traduzione in quanto disciplina accademica contemporanea. [26] Così facendo la teoria della traduzione si trova in una posizione ambigua: i linguisti la considerano troppo storico-descrittiva, viceversa i letterati la ritengono troppo tecnico-prescrittiva.[27] Salmon sostiene, invece, una teoria della traduzione al tempo stessa linguistica e descrittiva, fondata su operazioni giustificate da premesse note e argomentate.[28] Di conseguenza, la teoria della traduzione «non è una fede a cui "credere", non è "esatta", "vera", "immutabile", è un sistema di riferimento valido *hic et nunc* che va regolarmente testato e aggiornato». [29] La teoria ha origine dall'esperienza, al fine di formalizzare procedure generali – adattabili anche in casi più specifici – che rispecchiano postulati chiari ed espliciti. [30] In questa prospettiva – in relazione al percorso argomentativo che verrà sviluppato in questa Tesi – un esempio significativo della conversione dell'esperienza della pratica traduttiva artistica-letteraria in teoria della traduzione è offerta da Umberto Eco, nel suo saggio *Dire quasi la stessa cosa*. Nel quale confessa di aver forse iniziato per la prima volta nel 1983 a occuparsi teoricamente di problemi di traduzione proprio nello spiegare come aveva tradotto gli *Exercices de style* di Queneau.[31] Volume, poi, diventato un classico contemporaneo per gli studi sulla traduzione, nato dal proposito di riflettere su problemi teorici partendo da esperienze pratiche, le medesime che l'autore ha fatto nel corso degli anni come correttore di traduzioni altrui, traduttore in proprio e autore tradotto che ha collaborato con i propri traduttori. [32]

[26] Cfr. L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., Utet Libreria, 2001, p.9.
[27] Cfr. LAURA SALMON, *Teoria della Traduzione: una "lotta infinita" per il rigore interdisciplinare*, p.56.
[28] Cfr. *Ibidem*
[29] Cfr. *Ibidem*
[30] Cfr. *Ivi*, p.57.
[31] Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 10.
[32] https://lanaveditеseo.eu/portfolio/dire-quasi-la-stessa-cosa/

1.1.1 Ancora su fedeltà, letteralità e intraducibilità

Fedeltà, letteralità e intraducibilità tra le pagine della riflessione teorica, sono tre termini ricorrenti, configurandosi come nodi concettuali intorno ai quali si addensano molteplici considerazioni.

Benjamin, nel suo *Die Aufgabe des Übersetzers* (*Il compito del traduttore,* 1923), riconsidera in un'ottica innovativa alcuni dei concetti chiave comuni a ogni teoria della traduzione, vale a dire fedeltà *versus* libertà, traduzione *source-oriented versus* traduzione *target-oriented*, somiglianza e origine comune delle lingue, significato *versus* significante.[33]

> Fedeltà e libertà – libertà della riproduzione conforme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola – sono i concetti tradizionali in ogni discussione sulla traduzione. Essi non sembrano più servire a una teoria che nella traduzione cerca altro rispetto alla riproduzione del senso. Infatti il loro uso convenzionale vede questi concetti in una dicotomia insolubile.[34]

Tale riflessione sottende una specifica considerazione della lingua: «essa non può essere posseduta semmai può essere abitata o indossata, presa in prestito o prestata».[35] Pensando la lingua in questi termini, la traduzione appare come un «dare forma».[36] Propone, quindi, un superamento dell'antinomia tra fedeltà e libertà nel campo della traduzione. In quanto non si tratta di far snaturare la propria lingua dalla cosiddetta lingua originale, e nemmeno di addomesticare la lingua da tradurre, piuttosto di agire nello spazio tra le lingue, entro cui entrano in dialogo e in collisione senza perdere la loro identità.[37] Benjamin domandosi allora sul reale contributo che la «fedeltà può offrire alla riproduzione del senso», conclude:

> Nella traduzione la fedeltà alla singola parola non può quasi mai riprodurre completamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché, secondo la sua rilevanza poetica per l'originale, il senso non si esaurisce nell'inteso, ma acquista tale rilevanza esattamente attraverso la modalità in cui inteso e modi di intendere si legano nella parola specifica. È quello che si esprime generalmente dicendo che ogni parola porta con

[33] Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, Edizione critica e traduzione italiana di Maria Teresa Costa, Mimes Minima Volti, 2023, pp.10-11.
[34] *Ibidem*
[35] *Ibidem*
[36] *Ivi*, p.12.
[37] *Ivi*, p.12.

> sé una tonalità affettiva. Proprio la letteralità nei confronti della sintassi manda a monte ogni riproduzione del senso e minaccia di condurre all'incomprensibile.[38]

Da ciò, deriva l'idea di Benjamin della traduzione che deve ricreare nella lingua d'arrivo il modo in cui l'originale significa; chiarificata attraverso l'immagine dei cocci di un vaso.

> [...] come i cocci di un vaso, per essere ricomposti, devono susseguirsi nei minimi dettagli senza tuttavia assomigliarsi, così la traduzione, invece di assimilarsi al significato dell'originale, deve piuttosto ricreare nella propria lingua, amorevolmente e fin nei singoli dettagli, il modo di intendere dell'originale, in modo che entrambe le lingue, come i cocci, frammenti di uno stesso vaso, siano riconoscibili come frammenti di una lingua più grande. E precisamente per questo essa deve rinunciare in gran parte all'intenzione di comunicare qualcosa, al voler rendere il senso – e l'originale le è essenziale solo nella misura in cui ha già sollevato il traduttore e la sua opera dallo sforzo e dall'ordine della traduzione.[39]

La scelta tra fedeltà e libertà è per Vinay e Darbelnet un «faux problème», i quali spostano la riflessione su una diversa opposizione, in quanto «le choix s'établit non pas entre une traduction littérale et une traduction libre, mais entre une traduction exacte et une traduction inexacte».[40] Vinay e Darbelnet richiamano le considerazioni di Andre Gidé, nella prefazione alla sua traduzione del primo atto dell'*Amleto*, il quale indaga queste traduzioni così rigorose ed esatte che diventano incomprensibili proprio a causa della loro letteralità e che richiedono di conseguenza di essere riscritte. Gide esorta i traduttori a non tradurre parole, ma frasi, in modo da «rendre le sens sans rien perdre de la pensée et de l'émotion exprimées par l'auteur». Questo può essere fatto solo con «une tricherie perpétuelle» che porta il traduttore ad allontanarsi molto dal testo.[41] A tal riguardo è necessario circoscrivere «la marge qu'on peut consentir ou traducteur», considerando quando e in che misura sia necessario divergere dalla letteralità «pour satisfaire aux exigences de la langue d'arrivée», poiché «on ne s'écarte de la littéralité que pour des raisons de structure ou de métalinguistique et on sassure alors que le sens est sauvegardé».[42]

---

[38] Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, Edizione critica e traduzione italiana di Maria Teresa Costa, op.cit., pp. 85:87.
[39] *Ibidem*.
[40] Cfr. J. P.VINAY E J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977, p.267.
[41] Cfr. *Ibidem*
[42] Cfr. J. P.VINAY E J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, op.cit., p.268.

Per Berman, in *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, non si tratta, invece, di decidere in che misura essere letterali, ma di cogliere che cosa significhi una «traduzione letterale».

> La traduction littérale ne reproduit pas la facticité de l'original, mais la logique qui préside à l'organisation de cette facticité. Elle reproduit cette logique là où la langue traduisante le permet, en ses points non-normés (que du même coup elle révèle).

Berman rilegge la nozione di «letteralità», differenziandola dalla semplice traduzione «parola per parola» e riconducendola a un lavoro più profondo sulla «lettera» del testo. La stessa espressione «traduzione letterale» può dare luogo ad alcuni fraintendimenti, tenendo conto che comunemente tradurre letteralmente significa tradurre "parola per parola". L'equivoco nasce dalla confusione fra «parola» e «lettera». Tradurre «la *lettera* di un testo non equivale in alcun modo a un tradurre parola per parola».[43] Nella seconda parte della sua opera, Berman analizza alcune grandi traduzioni ritenute "letterali", quali l'*Antigone* di Hölderlin, il *Paradiso perduto* di Chateaubriand e l'*Eneide* di Klossowski, per evidenziarne meglio il lavoro sulla lettera sotteso all'atto di tradurre. Tale analisi è condotta da Berman in un ottica in cui rifiuta la figura canonica del traduttore come «servitore del senso».[44] Il rifiuto della figura del traduttore come «servitore del senso» porta a considerare il concetto stesso di fedeltà, chiedendosi a cosa il traduttore debba essere fedele: al significato, allo stile, ai riferimenti culturali, o nell'effetto prodotto sul lettore. Sintetizzando, un autentico esito di fedeltà traduttiva si ha nella fedeltà all'intenzione del testo. Ogni traduzione deve considerare il testo in relazione al contesto culturale che lo ha prodotto e la sua posizione rispetto al macrotesto letterario di riferimento, ipotizzando tra la condizione di partenza e quella del contesto d'arrivo, un lettore modello fruitore dell'opera. [45] A porre l'accento sull'«intenzione del testo» – nella sua riflessione sulla fedeltà – è Umberto Eco, per il quale «la traduzione non avviene mai tra sistemi bensì tra testi».

---

[43] Cfr. ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, Quodlibet, 2003, p.13.
[44] Cfr. *Ivi*, p.23.
[45] Cfr. ORIETTA SORGI, *La traduzione come migrazione, come rivelazione.* https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-traduzione-come-migrazione-come-rivelazione/

> [...] il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che deve sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore ma l'*intenzione del testo*, ciò che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. [46]

Eco confessa – nel corso delle sue esperienze di autore tradotto – di essere stato continuamente combattuto tra il bisogno che la versione fosse "fedele" a quanto avesse scritto e la scoperta eccitante di come il suo testo potesse o meglio talvolta *dovesse* trasformarsi nel momento in cui veniva ridetto in un'altra lingua. [47] Tradurre dovrebbe poter essere «dire la stessa cosa in un'altra lingua». [48] Questa affermazione, tuttavia, pone un duplice problema: quale sia la *cosa* – anche per tutte quelle operazioni di parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, fino alle pretese sostituzioni sinonimiche – e quale sia il significato di *dire*. [49] Difronte alla difficoltà di stabilire «quale sia la cosa che un testo vuole trasmettere e come trasmetterla» il proposito si trasforma nel *come*; al quale però si aggiunge la consapevolezza che «non si dice mai la stessa cosa» ma si può dire «quasi la stessa cosa».[50] Il raggiungimento di quest'ultima avviene all'insegna di alcuni processi di *negoziazione* secondo i quali «per ottenere qualcosa si rinuncia a qualcosa d'altro».[51] Le parti coinvolte dovrebbero uscirne con ragionevole e reciproca soddisfazione ma la *negoziazione* non è ogni volta una «trattativa che distribuisce equamente perdite e vantaggi tra le parti in gioco».[52]

> Sarebbe facile dire che, in un processo di traduzione in cui si debba rendere il termine *mouse*, *souris*, *topo* o *Maus*, il traduttore dovrebbe scegliere quel termine, nella sua lingua, che meglio convoglia il Contenuto Nucleare corrispondente. Ma questo è quello che cerca di fare l'autore di un dizionario bilingue. Un traduttore traduce testi, e può darsi che, una volta chiarito il Contenuto Nucleare di un termine, decida, per Fedeltà alle intenzioni del testo, di negoziare vistose violazioni di un astratto principio di letteralità.[53]

---

[46] U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Esperienze di traduzione, Bompiani, Milano, 2003, p.16.
[47] Cfr. *Ivi*, p.15.
[48] Cfr. *Ivi*, p.9.
[49] *Ibidem*
[50] *Ivi*, pp. 9-10.
[51] *Ivi*, p.18.
[52] *Ivi*, p.97.
[53] U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Esperienze di traduzione, Bompiani, Milano, 2003, p.91.

Difatti, la «conclamata fedeltà» delle traduzioni non è un criterio che ha come effetto l'«unica traduzione accettabile».[54]

> La Fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di fedeltà non c'è la parola esattezza. Ci sono piuttosto lealtà, onestà, rispetto, pietà.[55]

La questione della fedeltà porta con sè il paradosso della traduzione: «tradurre è impossibile», ma «si è sempre tradotto, si traduce e sempre si tradurrà».[56] La presunta intraducibilità, mostrandone il limite, non ostacola la traduzione al contrario attraverso l'esperienza ne rivela la possibilità e la necessità. Come esemplifica Eco, attraverso il paradosso formulato da Zenone: «anche quando si sostiene l'impossibilità della traduzione in pratica ci si trova difronte al paradosso di Achille e della tartaruga: in teoria Achille non dovrebbe mai raggiungere la tartaruga ma di fatto (come insegna l'esperienza) la supera».[57] Nel campo delle opere letterarie si potrebbe compilare un interminabile elenco di traduzioni d'importanza storica: dai lirici greci tradotti in latino da Catullo e Orazio, dai brani dei filosofi greci salvati da Cicerone traducendoli nelle sue opere, alle traduzioni di Omero nelle lingue moderne. Fino a Dante tradotto centinaia di volte, a Shakespeare nella nota traduzione tedesca di Schlegel e Tieck, a Poe tradotto in francese da Baudelaire, a Platone tradotto da Schleiermacher.[58] A ciò per primo si aggiunge la Bibbia, il testo più tradotto di tutti i tempi: dalla traduzione greca dei Settanta alessandrini alle traduzioni in copto, in siriaco, in etiopico, arabo; dalla Vulgata di San Girolamo alla gigantesca impresa di Lutero, il più grande avvenimento letterario del Cinquecento tedesco.[59] Questo comprova che l'idea dell'intraducibilità sia un luogo comune sociale e storico, come rileva Meschonnic:

---

[54] Cfr. *Ivi*, p.364.
[55] *Ibidem*
[56] ERVINO POCAR, *Necessità delle traduzioni*, in Teorie, numero 4 (primavera 2013). https://rivistatradurre.it/necessita-delle-traduzioni/
[57] U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Esperienze di traduzione, Bompiani, Milano, 2003, p.18.
[58] E. POCAR, *Necessità delle traduzioni*, in Teorie, numero 4 (primavera 2013). https://rivistatradurre.it/necessita-delle-traduzioni/
[59] *Ibidem*

> L'intraduisible est social et historique, non métaphysique («l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le genie»). L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le genie"). Tant que le moment de la traduction-texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance et l'intraduisible passe pour une nature, un absolu.[60]

Paul Ricoeur riconduce la tesi dell'intraducibile alla conclusione obbligata di certa etnolinguistica – Benjamin Lee Whorf e Edward Sapir – impegnata a sottolineare il carattere non sovrapponibile delle differenti suddivisioni sulle quali si basano i molteplici sistemi linguistici: suddivisione fonetica e articolatoria alla base dei sistemi fonologici (vocali, consonanti ecc.), suddivisione concettuale che controlla i sistemi lessicali (dizionari, enciclopedie ecc.), suddivisione sintattica alla base delle diverse grammatiche.[61]

[60] HENRI MESCHONNIC, *Epistemologie de l'ecriture, poetique de la traduction*, Gallimard 1973, p. 309.
[61] PAUL RICOEUR, *Il paradigma della traduzione*. https://www.resetdoc.org/story/il-paradigma-della-traduzione/?lang=it

1.2 Per una definizione e teoria della traduzione

Non esistendo una comune definizione di traduzione, il termine racchiude in sé una pluralità di aspetti, interpretabili a seconda del contesto teorico di riferimento. Di conseguenza, l'attività traduttiva può essere analizzata mediante una molteplicità di orientamenti, distinguendo tra i principali quello linguistico e sociolinguistico, ermeneutico o testuale, ideologico e semiotico.[62]

1.2.1 Orientamento linguistico e sociolinguistico

Nell'intento di vedere la traduzione come un campo tra gli altri della ricerca linguistica, nel XX secolo, lo studio della traduzione si è intrecciato a essa. In tal modo i linguisti hanno applicato gli approcci teorici propri della linguistica alla traduzione.[63] Ad oggi la distinzione tra linguistica e traduzione è più definita: la linguistica si occupa della lingua e del linguaggio, la traduttologia si occupa di traduttori, traduzioni e processi traduttivi.[64] Tra i primi contributi rivolti alla conduzione di uno studio sistematico della traduzione entro un paradigma linguistico si individua Andrei Fëdorov in *Introduzione alla teoria della traduzione* (1953). Per Fëdorov, esponente della scuola russa di traduzione, «tutte le operazioni di traduzione comportano alla base una serie di analisi e di operazioni che rientrano specificatamente nella linguistica».[65] Egli compie un'ampia analisi del processo traduttivo presentando attraverso esempi concreti la grande varietà di tipi di testo e i procedimenti linguistici per tradurli. Il passaggio da testi semplici a testi complessi, i quali presentano una notevole argomentazione logica, affettiva o estetica ne complica la traduzione.[66] Fëdorov conclude che non possano esistere norme di traduzione bensì è possibile individuare alcune costanti: riassumibili nella necessità di considerare la traduzione «come testo che traduce un testo», inteso come unità di forma e contenuto, capace di mantenere le interrelazioni reciproche degli elementi interni. La tendenza al rigore tra-

[62] MATHIEU GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction: hier, aujou'hui, demain*, deboek, 2016, p.41.
[63] Cfr. *Ibidem*
[64] Cfr. *Ibidem*
[65] B. OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit., pp.206-207.
[66] Cfr. *Ibidem*

duttivo «parola per parola» può essere attenuata con la scelta del singolo elemento in traduzione correlato alla sua funzione nel contesto, escludendo il grado di corrispondenza formale diretta con l'elemento originale.[67]

Un ulteriore contributo in senso linguistico è stato dato da Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, linguisti canadesi, tra i principali esponenti della linguistica contrastiva. Nel 1958 pubblicano *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, nel quale indagano la traduzione come un'applicazione pratica della stilistica comparata. La loro riflessione, come specificato nella prefazione, nasce dall'esigenza pratica di tradurre l'espressione *slippery when wet*, decidendo di scrivere, non una semplice lettera al traduttore, ma un intero manuale che possiede, come «Janus Bifrons, le double caractère d'un ouvrage de stulistique comparée et d'un précis de traduction».[68] I due autori si focalizzano sul particolare caso della traduzione dall'inglese al francese, ma è possibile estrapolare alcune considerazioni di carattere generale, suggerite dal sottotitolo *Méthode de traduction*. I principali interrogativi esaminati potrebbero essere compendiati nelle dicotomie della traduzione come «art ou tecnique», sulla traduzione «directe ou littérale et oblique» e su come tradurre il metalinguistico. Il lettore è avvertito sin dalla prefazione su come le pagine a seguire non saranno «un livre de recettes qui, convenablement appliquées, doivent aboutir infailliblement à un chef-d'œuvre de traduction». In quanto «così come ogni stilistica non è interamente spiegabile da un'analisi funzionale o psicologica, allo stesso modo alcune traduzioni riguardano più la creazione artistica che metodi rigorosi proposti dai linguisti».[69] Nell'*avertissement* A. Malblanc evidenzia come i traduttori potranno constatare che la «stylistique comparée» offra una tecnica nuova per affrontare i problemi della traduzione.[70]

Secondo J. P. Vinay E J. Darbelnet, i processi del traduttore e dello «stylisticien comparatif» sono intimamente legati, anche se di senso opposto: «La stylistique comparéé part de la traduction pour dégager ses lois; le traducteur utilise les lois de la stylistique comparée pour bâtir sa traduction». Nel libro sono individuati ed elencati in ordine di difficoltà crescente i sette procedimenti di traduzione: «emprunt, calque, traduction littérale,

---

[67] B. OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit., pp.206-207.
[68] J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, op.cit., p.21.
[69] *Ibidem*
[70] A. MALBLANC, *Avertissiment* in J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977, p.1.

transposition, modulation, equivalence, adaption».[71] Tali procedimenti seppur sufficientemente condivisi, sono stati, tuttavia, oggetto di numerose critiche; primariamente per via del postulato che li sottende, ovvero l'opinione che ci possa essere una sola soluzione di traduzione per ogni segmento.[72] Scrivono i due linguisti: «Il y a cependant de nombreux cas où le passage de la langue A à la langue B est une porte étroite, qui n'admet qu'une solution».[73] Ritenendo più avanti:

> S'il n'y a pas de traduction unique d'un passage donné, cette non univocité de la traduction ne provient pas d'un caractère inhérent à notre discipline, mais plutôt d'une exploration incomplète de la réalité. Il est permis de supposer que si nous connaissions mieux les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre, nous arriverions dans un nombre toujours plus grand de cas à des solutions uniques. Si nous possédions un critère quantitatif pour rendre compte de l'exploration du texte, nous pourrions même exprimer par un pourcentage le nombre de cas qui échapperaient encore à l'univocité.[74]

Vinay e Darbelnet mettono in guardia il traduttore al prestare attenzione agli elementi implicanti una scelta, più che su quelli imposti dai vincoli linguistici. Differenziando il dominio delle *servitudes*, ossia i vincoli imposti dalla grammatica, e le *options*, che riguardano le scelte stilistiche del traduttore. In questa prospettiva, la traduzione appare come un'attività regolata, nella quale la creatività è sempre mediata da strutture e limiti.

> Le traducteur doit se préoccuper davantage des faits d'option que des faits de servitude. On peut dire que la grammaire est le domaine des servitudes, tandis que les options constituent en grande partie celui de la stylistique, ou tout au moins d'une certaine stylistique, celle que Bally a étudiée dans son Traité de stylistique française. En fait, du point de vue où nous nous plaçons et comme le fait Bally lui-même, on peut considérer deux sortes de stylistiques.Stylistique interne e stylistique comparative externe, ou stylistique comparée.[75]

La linguistica, ancora, è considerata come quadro teorico per lo studio della traduzione da Georges Mounin, in *Les Problèmes théoriques de la traduction* (1963). Egli indaga la traduzione come un «contatto di lingue».

---

[71] Per una trattazione estesa si veda J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977, pp. 46-55.
[72] MATHIEU GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction: hier, aujoud'hui, demain*, deboek, 2016, p.45.
[73] J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, op. cit., p.21.
[74] *Ivi*, pp.23-24.
[75] *Ivi*, p.32

> La traduction, donc, est un contact de langues, est un fait de bilinguisme. Mais ce fait de bilinguisme très spécial pourrait être, à première vue, rejeté comme inintéressant parce qu'aberrant. La traduction, bien qu'étant une situation non contestable de contact de langues, en serait décrite comme le cas-limite: celui, statistiquement très rare, où la résistance aux conséquences habituelles du bilinguisme est la plus consciente et la plus organisée; le cas où le locuteur bilingue lutte consciemment contre toute déviation de la norme linguistique, contre toute interférence – ce qui restreindra considérablement la collecte de faits intéressants de ce genre dans les textes traduits.[76]

Tenendo conto che «la traduction comme opération linguistique distincte et comme fait linguistique *sui generis* est, jusqu'ici, toujours absente de la science linguistique enregistrée dans nos grands traités de linguistique».[77] L'intento di Mounin è l'elevazione della traduttologia al grado di scienza; da tale proposito si origina il necessario legame della traduttologia alla linguistica, passando in rassegna le principali teorie linguistiche della sua epoca, tra cui Saussure, Bloomfield, Harris e Hjelmslev, nell'intento di legittimarne uno studio scientifico della traduzione.[78]

Mounin entra così nella *querelle* sulla natura stessa della traduzione: se sia un'arte o sia una scienza. Pur riconoscendo alla pratica traduttiva una dimensione in parte artigianale – può essere considerata un'arte fondata sulla scienza e più precisamente sulla scienza linguistica.

> La traduction [...] comporte certainement des aspects franchement non linguistiques, extra-linguistiques. Mais toute opération de traduction – Fédorov a raison – comporte, à la base, une série d'analyses et d'opérations qui relèvent spécifiquement de la linguistique, et que la linguistique appliquée correctement peut éclairer plus et mieux que n'importe quel empirisme artisanal. On peut, si l'on y tient, dire que, comme la médecine, la traduction reste un art – mais un art fondé sur une science. Les problèmes théoriques posés par la légitimité ou l'illégitimité de l'opération traduisante, et par sa possibilité ou son impossibilité, ne peuvent être éclairés en premier lieu que dans le cadre de la Science linguistique. Fédorov et Vinay ne disent et ne prétendent pas autre chose.[79]

---

[76] GEORGES MOUNIN, *Les Problèmes théoriques de la traduction, Piccola biblioteca Einaudi 2006,* pp.4-5.
[77] *Ivi*, p.8.
[78] Cfr. MATHIEU GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie: Penser la traduction: hier, aujoud'hui, demain*, op.cit., p.46.
[79] GEORGES MOUNIN, *Les Problèmes théoriques de la traduction, Piccola biblioteca Einaudi 2006,* pp.16-17.

Già Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, pur con qualche riserva, prendevano in considerazione entrambe le posizioni – sostenendo la possibilità di intendere la traduzione come arte attraverso il suo riconoscimento in quanto «discipline exacte».

> On lit trop souvent, même sous la plume de traducteurs avertis, que la traduction est un art. Cette formule, pour contenir une part de vérité, tend néanmoins à limiter arbitrairement la nature de notre objet. En fait la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers [...]. Ce serait, croyons-nous, faire un grand tort à la traduction que de la classer sans examen parmi les arts – un huitième art en quelque sorte. Ce faisant, on lui refuse une de ses qualités intrinsèques, son inscription normale dans le cadre de la linguistique; on écarte d'elle les techniques d'analyse actuellement à l'honneur en phonologie et morphologie, et que des précurseurs tels que Bally appliquaient déjà il y a cinquante ans dans le domaine de la stylistique.[80]

Solo dopo l'acquisizione delle tecniche specifiche, proprie della linguistica, la traduzione può assumere una dimensione artistica: «la traduction devient un art une fois qu'on en a assimilé les techniques. [..] Il ne suffit pas d'être bilingue pour s'improviser traducteur».[81] A ciò si aggiunge che:

> Certes, si l'on a pu dire que traduire est un art, c'est parce qu'il est possible de comparer plusieurs traductions d'un même original, d'en rejeter certaines comme mauvaises, d'en louer d'autres pour leur fidélité et leur mouvement. Il y aurait donc pour un texte donné non pas une traduction unique, mais un choix devant lequel le traducteur a hésité avant de proposer sa solution. Et s'il y a eu choix, il y a eu par là même démarche artistique, l'art étant essentiellement un libre choix.[82]

Al superamento della «vieille querelle» richiama il linguista Maurice Pergnier, il quale pone l'accento sull'effettiva possibilità che la traduzione possa essere oggetto di una scienza autonoma. Si legge in *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction* (1978):

> La traduction été longtemps - et est encore par certains - considérée comme un "art" irréductible àtoute approche scientifique et à toute analyse; certes, la traduction ne dépend pas, dans son exercice, d'une connaissance préalable de ses propres mécanismes et des fondements sur lesquels elle opère. On peut cependant légitimement penser qu'une meilleure connaissance de ceux-ci est susceptible d'aider à sa promotion. [...] Il ne s'agit pas, bien sûr, de prendre parti dans la vieille querelle: la traduction est-elle une science ou un art? ni même de s'interroger pour savoir si la traduction peut être objet de science (le fait d'avoir entrepris cet ouvrage montre assez que

[80] J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, op,cit., p.23.
[81] *Ivi*, p.24.
[82] *Ivi*, p.23.

> nous le pensons), mais de se demander si elle peut être l'objet d'une science particulière, autome.[83]

La stessa opera, mostra come la traduttologia ha beneficiato anche il contributo della sociologia per lo studio del linguaggio, configurandosi in questo modo entro un orientamento sociolinguistico.[84] Pergnier pone l'accento sull'ambiguità stessa del termine traduction. Si possono distinguere almeno tre modi: come «résultat», «opération (ou un ensamble d'operation) mentale de reformulation d'un message» o ancora come «comparaison de deux idiomes». Essi fanno riferimento a domini scientifici differenti: quello psicolinguistico relativo a meccanismi cerebrali, psicologici e neurologici, il secondo al linguistico contrastivo, filologico, lessicologico etc. e infine stilistico, letterario.[85]
Entro l'approccio linguistico si riconosce l'approccio funzionalista, ove il contesto riveste un' importanza cruciale, il senso del messaggio è connesso agli attanti, all'azione, allo spazio e al tempo. Dai contributi del linguista britannico John Rupert Firth, il quale rifiuta la concezione del linguaggio come un semplice codice che trasmette l'informazione, ha avvio la riflessione di John Cunnison Catford, notevole linguista e fonetista scozzese noto per i suoi contributi alla teoria della traduzione, alla fonetica e alla dialettologia.[86] Con il saggio, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. (1965) ha introdotto un approccio rigorosamente linguistico al processo traduttivo, focalizzandosi su concetti come l'«equivalenza formale» e la «traduzione basata sulla corrispondenza».[87] Si tratta di una raccolta di lezioni tenute alla Scuola di Linguistica Applicata dell'Università di Edimburgo, destinate di conseguenza a un pubblico esperto in linguistica generale; quest'ultima è oggetto di dominio della riflessione traduttologica da parte di J. C. Catford, il quale sostiene la necessità di costituire la teoria della traduzione su una teoria del linguaggio.[88]

---

[83] MAURICE PERGNIER, https://archive.org/details/lesfondementssoc0000perg/page/n3/mode/2up, pp.1-2.
[84] MATHIEU GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction: hier, aujoud'hui, demain*, deboek, 2016, p.42.
[85] M. PERGNIER, https://archive.org/details/lesfondementssoc0000perg/page/n3/mode/2up, p.3.
[86] M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction: hier, aujoud'hui, demain*, op.cit., p.42.
[87] Per una trattazione estesa si veda J.C. CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics,* Translation Equivalence pp. 27.31 e Formal Correspondence pp. 32-34.
[88] ROBERT LAROSE, Théories contemporaines de la traduction, p.105.
https://archive.org/details/theoriescontempo0000laro

Per Catford:

> Translation is an operation performed on languages: a process of substituting a text in one language for a text in another. Clearly, then, any theory of translation must draw upon a theory of language – a general linguistic theory.[89]

In ultimo, dopo aver richiamato sinteticamente i principali contribuiti entro un approccio linguistico, si conclude con due voci della riflessione traduttologica francese, che hanno offerto un contributo considerevole alla riflessione teorica sulla traduzione. Si tratta di Jean-René Ladmiral e Henri Meschonnic. Muovendo dalla linguistica, i due presentano conclusioni divergenti a questioni controverse. Jean-René Ladmiral studioso e traduttore egli stesso, nonché spesso antagonista di Meschonnic, è annoverato tra i grandi esponenti della traduttologia francese. Se J.-R. Ladmiral imposta il problema filosoficamente, al contrario, H. Meschonnic inserisce gli aspetti ideologici, storici, letterari e tecnici della questione entro quella che definisce «una poetica della traduzione».[90] Circa i problemi teorici della traduzione i loro studi rappresentano in Francia le due tendenze principali più recenti.[91] Ladmiral fa parte della storia della traduttologia con il suo articolo *Sourciers et ciblistes* del 1986 in cui rifiutando la terminologia basata sulla metafora estesa del percorso geografico, traduce l'inglese *source* e *target* in francese e usa la stessa terminologia in francese, coniando *sourcier* per quel tipo di traduzione tendente a copiare il più possibile aderente all'originale che si può chiamare traduzione dotta o filologica. La *cible* per quel tipo di traduzione che mira a creare nel pubblico della lingua ricevente lo stesso effetto che il messaggio originale ha potuto produrre su i suoi destinatari originali.[92] Meschonnic si è occupato molto di traduzioni della Bibbia, dove ha manifestato una posizione di netta contrapposizione a quella di Eugene Nida. Laddove la riflrssione di quest'ultimo ha come fine la diffusione della dottrina cristiana, Meschonnic si pone come obbiettivo l'accesso del lettore alla filologia del testo, alla sua interpretazione diretta.[93] Nida si colloca entro l'approccio comunicazionale – nato dalla focalizzazione dei linguisti sulla funzione del linguaggio umano – in *Toward a Science of Translating (1964)* propone

[89] J.C. CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*., p.I.
[90] https://www.uniba.it/it/centri/interuniversitari-di-ricerca/forme-e-scritture-per-la-modernita-cirm/pubblicazioni/5-porfido_premessa-prefazione-e-introduzione-poetica-della-traduzione.pdf pp.12-13.
[91] https://www.uniba.it/it/centri/interuniversitari-di-ricerca/forme-e-scritture-per-la-modernita-cirm/pubblicazioni/5-porfido_premessa-prefazione-e-introduzione-poetica-della-traduzione.pdf pp.12-1.
[92] B. OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit., p.221.
[93] *Ivi*, pp.249-250

di concentrare il lavoro del traduttore sulle "informazioni non prevedibili" tra due lingue.[94] Nida è a favore della cosiddetta «equivalenza naturale», ossia della ricerca di un omologo culturale a svantaggio della traduzione linguistica, della mediazione in cui è sempre il testo a essere spostato verso il lettore, e non il lettore a essere accompagnato verso il testo.[95]

Ritornando a Meschonnic, nel volume *Poétique du traduire* (1999) sintetizza il proprio pensiero sulla traduzione, fortemente caratterizzato dal suo punto di vista specifico di traduttore di poesia.[96] Più avanti Meschonnic in *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, sotto forma di trentasei proposizioni elenca i principi sistematici della pratica teorica della traduzione. Tra questi assume particolare rilevanza nella sua riflessione la terza proposizione: «Traduire un texte est une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte, et ne peut pas être théorisé par la linguistique de l'énoncé, ni par la poétique formelle de Jakobson».[97] Così facendo, «traduire un texte n'est pas traduire de la langue, mais traduire un texte dans sa langue, qui est texte par sa langue, la langue étant elle-même par le texte».[98]

1.2.2 Orientamento ermeneutico e testuale

Il testo è oggetto di riferimento privilegiato in questi due orientamenti, ma con modalità differenti; il primo pone al centro il processo di comprensione e interpretazione del testo, il secondo si focalizza sulla forma, la struttura e la funzione comunicativa del testo. L'approccio ermeneutico è promosso da Friedrich Schleiermacher.[99] Nel 1813 con la lettera alla Reale accademia delle scienze di Berlino del suo discorso *Methoden des Übersetzens*, Schleiermacher getta le basi per la creazione di una moderna scienza della traduzione, abbandonando tutti i luoghi comuni della letteratura sulla traduzione, tra i quali fedeltà, vicinanza all'originale, libertà, scorrevolezza e leggibilità. Di conseguenza la questione diviene quella della mediazione tra autore e lettore, scartando la parafrasi, creatrice di un

[94] M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p.60.
[95] B. OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit., p.204 .
[96] *Ivi*, pp. 249-250.
[97] *Ivi*, p.306.
[98] HENRI MESCHONNIC, *Epistemologie de l'ecriture, poetique de la traduction*, Gallimard 1973, p.312.
[99] M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie: Penser la traduction: hier, aujoud'hui, demain*, op.cit., p.48.

non-testo capace di rendere il contenuto a sfavore dello stile e dell'effetto originale e l'imitazione, che falsifica. Riconosce due possibili alternative: portare il lettore verso l'autore o all'opposto l'autore verso il lettore. È privilegiata la prima alternativa. Il traduttore dovrà quindi conservare nel testo tradotto il senso di estraneità all'originale.[100] Schleiermacher in *Sui diversi metodi del tradurre* teorizza l'antagonismo fra solo due maniere di tradurre: «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore».[101]

La direzione del processo di traduzione come un atto fondamentale di comprensione ermeneutica è sostenuta da George Steiner in *After Babel*, monografia d'impronta storico-letteraria. L'approccio al testo è descritto come un «atto di fiducia preliminare»[102], in un percorso ermeneutico articolato in «quattro tempi»: fiducia nel testo, esplorazione del significato, incorporazione e restituzione del senso attraverso la traduzione. L'atto ermeneutico deve essere compensativo. Se vuol essere autentico deve trasformarsi in scambio e ristabilire la parità. L'opera tradotta è intensificata.[103] L'atto di leggere e comprendere un testo è già di per sé una forma di traduzione, per questo tradurre è interpretare.

Passando alla prospettiva testuale tra i sostenitori di tale orientamento Jean Delisle propone un metodo basato sull'analisi del discorso, in particolare per i testi pragmatici, o meglio quelli destinati principalmente a trasmettere informazioni. Invece, Robert Larose – linguista canadese nella sua opera *Théories contemporaines de la traduction* (1989) – introduce il concetto di «traduction téléologique», secondo cui la qualità di una traduzione dipende dall'adeguatezza tra l'intenzione comunicativa del testo e il risultato tradotto. Nello specifico per Larose, l'equivalenza dei testi, che non va confusa con la loro identità, è un concetto asimmetrico a causa della dissomiglianza tra le lingue e le culture coinvolte. Poiché forma e contenuto sono inseparabili, la traduzione deve simulare una pratica di scrittura nella quale significato e segno sono intrecciati. Ove «l'exactitude d'une traduc-

[100] B. OSIMO, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op.cit., pp.45-48.
[101] A. BADIOU, I. BERMAN, B.CASSIN, *Nota degli editori francesi* in ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, traduzione italiana a cura di Gino Giometti, Quodlibet, 2003, p.5.
[102] GEORGE STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione,* Trad. di Ruggero Bianchi, Claude Béguin, Garzanti, 1994, p.420.
[103] *Ivi*, p.358.

tion se mesure à l'adéquation entre l'intention communicative et le produit de la traduction. C'est ce que nous avons nommé la traduction téléologique».[104]

1.2.3 Orientamento semiotico

Ad ampliare ulteriormente il panorama degli studi sulla traduzione partecipa l'approccio semiotico, considerando la traduzione come un processo che coinvolge diversi sistemi di segni, non solo linguistici, ma anche visivi, sonori o culturali.[105] Da un punto di vista semiotico, il traduttore è portato a tradurre "oggetti" che possono mostrare segni provenienti da diversi sistemi, ma che contribuiscono allo stesso significato.[106] Il vantaggio di tale approccio – per mezzo della sua estensione ontologica – risiede nella possibilità di affrontare diversi "mondi" con strumenti concettuali "appropriati". L'interesse è rivolto verso l'ampliamento della prospettiva che consente al traduttore di integrare i segni provenienti da vari sistemi.[107] Entro questo orientamento si sviluppano due tradizioni differenti: quella anglosassone e quella francese, riconducibili ad alcuni principali autori di riferimento. Tra questi la prima a Charles Sanders Peirce e l'altra a Roland Barthes e Algirdas Julien Greimas. Partendo da Pierce, padre della semiotica cognitiva, Umberto Eco elabora la sua teoria generale dei segni racchiusa nel suo *Trattato di semiotica generale* (Bompiani, Milano 1975). Eco si appoggia a Pierce per affermare la totale autosufficienza della semiosi rispetto agli "stati del mondo"; "come ha detto Peirce, un segno può essere spiegato solo da un altro segno.[108] Come si è già evidenziato, a partire dalla sua esperienza personale in *Dire quasi la stessa cosa* Eco descrive la traduzione come una negoziazione continua: non si tratta semplicemente di passare da un tipo di testo in una lingua allo stesso tipo di testo in un'altra lingua, ma di tradurre «da un mondo all'altro».[109]

---

[104] ROBERT LAROSE, Théories contemporaines de la traduction, p.105. https://archive.org/details/theoriescontempo0000laro, p.XVI.
[105] Cfr. M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p.58.
[106] Cfr. *Ivi*, p.58.
[107] Cfr. *Ivi*, p.60.
[108] ARMANDO FUMAGALLI, *La semiotica di Peirce*, in Acta philosophica, vol. 2 (1993), fasc. 2, p.277.
[109] M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p. 60.

1.2.4 Orientamento ideologico

L'analisi delle scelte traduttive in relazione ai contesti culturali e sociali avviene entro un orientamento ideologico. Questo particolare paradigma si pone diverse domande a partire da se la traduzione sia motivata ideologicamente o come fare la differenza tra "cultura" e "ideologia" in una traduzione, vale a dire come separare la nostra visione del mondo dall'ideologia che può influire sulla traduzione? [110] È opportuno ricordare come il termine ideologia non sia strettamente connotato sul piano politico ma riguarda più in generale il modo in cui una cultura tende ad adattare, assimilare o deformare l'alterità di un testo straniero. Tra i teorici spiccano Lynn Penrod e Antoine Berman. Penrod individua due tendenze principali: la naturalizzazione degli elementi stranieri e l'esotizzazione, quest'ultima conserva invece i tratti originali del testo di partenza.[111] Berman nei suoi contributi più noti – *L'épreuve de l'étranger* (1985), *Pour une critique des traductions* (1995), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999) – intende superare l'opposizione sourcière/cibliste insistendo sul concetto di «ospitalità della lingua», così che la traduzione non deve essere etnocentrica ma etica. In *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman indaga le due forme tradizionali e dominanti della traduzione letteraria: la «traduction ethnocentrique» e la «traduction hypertextuelle». Forme rappresentanti il modo in cui le traduzioni sono state effettuate nei secoli, considerate dalla maggioranza dei traduttori, autori, editori e critici come le forme normali e normative della traduzione; talvolta da molti ritenute insuperabili. [112]

> Ethnocentrique signifiera ici: qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger - comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. Hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte déjà existant. [113]

[110] Cfr. M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p.50.
[111] Cfr. *Ibidem*
[112] ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, op.cit., p.25.
[113] *Ivi* p.29.

La traduzione etnocentrica si fonda su due assiomi:

> [...] on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne «sente» pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante. [...] Le second principe est la conséquence du premier, ou sa formulation inverse: la traduction doit offrir un texte que l'auteur étranger n'aurait pas manqué d'écrire s'il avait écrit, par exemple, en français. Ou encore : l'œuvre doit faire la même «impression» sur le lecteur d'arrivée que sur le lecteur d'origine.[114]

Questa traduzione produce un testo dove interviene massicciamente la "lateralizzazione", divenendo così una traduzione ipertestuale. Secondo la sua posizione invece la traduzione non deve comunicare il senso ma anche salvare la lettera.[115]

1.3 Traduzione letteraria e traduzione poetica

Le problematicità ricorrenti in qualsiasi tipo e genere testuale ritornano «al quadrato nel testo letterario».[116] Quando ci si appresta a tradurre quest'ultimo, il primo scoglio– forse più di ogni altro tipo di testo – da affrontare riguarda «la tentazione di cedere al fascino che la lingua di cultura in senso lato, esercita sull'individuo».[117] Tale fascino della lingua riguarda la dimensione lessicale quanto quella sintattica.[118] Le parole straniere esercitano un'attrazione particolare all'interno sia di un ragionamento di tipo analogico sia di volontà di mantenere riferimenti che in realtà nella lingua di partenza non vibrano ormai più.[119] Rispetto al traduttore tecnico, quello letterario si trova in prima istanza davanti alla difficoltà di non avere dei *points de repérage* fissi nelle diverse lingue; in quanto a differenza dei testi tecnici per quelli letterari – all'interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca – non esistono testi paralleli nei quali individuare regolarità di tipo morfosintattico o lessicale.[120] L'unicità e l'irripetibilità della singola opera letteraria rendono non semplice il processo traduttivo-decisionale del traduttore.[121] Uno dei pochi punti di riferimento del traduttore letterario potrebbe essere dato dal genere, in

[114] ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, op.cit.,p.29.
[115] *Ivi*, pp.29-30.
[116] LORENZA REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., op.cit., p.33.
[117] L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., op.cit., p.40
[118] Cfr. *Ivi*, p.42.
[119] Cfr. *Ibidem*
[120] Cfr. *Ivi*, p.51.
[121] Cfr. *Ibidem*

quanto è proprio all'interno di questa categoria che sono accomunabili determinate opere di autori diversi che costituiscono quindi un *unicum.*[122] Tra le diverse tipologie testuali si individua quello poetico, il quale ha conquistato un posto privilegiato nella riflessione di alcuni traduttologi. Tra i contributi, Efim Etkind – in *Un'arte in crisi* (1982) – ritiene che la traduzione poetica stia attraversando una crisi profonda.[123] La sua riflessione, nel tentativo di rintracciarne le cause, prende avvio dalle due correnti rappresentate da due grandi poeti della letteratura francese: Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Valéry (1871-7945). [124] Per Baudelaire, non è possibile tradurre la poesia se non con la prosa in rima; al contrario, per Valéry, non basta tradurre il senso poetico, occorre cercare di rendere la forma fino alla prosodia.[125] Etkind critica la concezione baudelairiana che richiama alla traduzione della poesia «nel calco della prosa», aderendo alla posizione di Valéry che fa del significato uno degli attributi subalterni del linguaggio poetico.[126] Per Etkind, più in generale, tutto conta nella traduzione: il letterario e l'extra-letterario, l'umore, gli affetti e la situazione esistenziale di chi traduce. È un'esperienza totalizzante che investe anche la dimensione inconscia ed emotiva del nostro sentire, per questo il tradurre poesia è opera poetica.[127]

[122] L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., op.cit., pp.58-59.
[123] M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p.52.
[124] Cfr. *Ibidem*
[125] Cfr. *Ivi*, p.53.
[126] MATHIEU GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction : hier, aujoud'hui, demain*, op.cit. p.53.
[127] https://www.ledonline.it/ledonline/856/Livres-chevet_21.pdf

1.4 Scrittore-Traduttore

La specifica circostanza in cui il traduttore, che si appresta a tradurre un autore sia esso stesso scrittore, permette di rintracciare con maggiore evidenza la dimensione creativa e autoriale della traduzione. Configurando l'attività traduttiva come esercizio creativo, nel quale l'esperienza autoriale del traduttore influenzi il modo di leggere, interpretare e riscrivere il testo di partenza. Per l'autore-traduttore, che ha una forte consapevolezza e dominio del suo strumento linguistico, il testo di partenza è l'occasione per riformularlo sfruttando tutte le sue competenze e attivando il dominio quanto più completo delle competenze della lingua di arrivo.[128] Già nel 1942, in uno studio dedicato a *Gadda traduttore espressionista*, Gianfranco Contini poneva l'accento sul valore della traduzione in quanto esercizio stilistico per uno scrittore, osservando come

> tale operazione abbia sempre rivestito presso un vero scrittore un primordiale valore di esercizio stilistico; mentre, comunque, l'importanza di questo esercizio è accertata per la tradizione letteraria italiana di questo secolo, non solo per generazioni già classiche, da Linati a Cecchi, ma, quello che più importa, per i prosatori dell'ultima leva, un Elio Vittorini, un Cesare Pavese, un Tommaso Landolfi, che anche lavorando dall'inglese (o americano) e dal russo si son fatta la mano a diventare gli scrittori sicuri che sono. Sennonché nessuno di costoro, in quanto traduttore almeno, giunge alla forma attraverso la deformazione; e soltanto nelle versioni dal russo d'un vociano lombardo, dunque della prima generazione citata, Clemente Rèbora, è possibile sorprendere la presenza di termini dialettali. Il traduttore, liberato dall'impegno immaginativo, opera bensì in generale più libero; per dir tutto: più elegante del suo solito.[129]

Ripensa Meschonnic – in una attività della traduzione, a lui contemporanea, assimilabile a una pratica della lettura – come in passato i migliori traduttori sono stati degli scrittori che hanno integrato le proprie traduzioni alle loro opere, annullando una distinzione che sembrava ontologicamente fondata. Giungendo a quella che egli stesso definisce «distinction-paradoxe» per cui un traduttore che sia soltanto traduttore non è, davvero, un traduttore, piuttosto è un introduttore, poiché solo uno scrittore può essere un traduttore. Tenendo conto però che «de grands poètes ne sont pas nécessairement de grands traduc-

[128] L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*., op.cit..32
[129] GIANFRANCO CONTINI, Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista, https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/continiceg1942.php

teurs», così come allo stesso tempo «la plupart des traducteurs ne sont pas des créateurs».[130]

> La traduction courante est une pratique homologue à une lecture, à une utilisation, à un enseignement nominalistes. Mais les meilleurs traducteurs ont été des écrivains, et qui ont intégré leurs traductions à leur œuvre, qui ont annulé par leur langage une distinction qui semblait de nature. D'où la distinction-para-doxe: un traducteur qui n'est que traducteur n'est pas traducteur, il est introducteur; seul un écrivain est un traducteur, et soit que traduire est tout son écrire, soit que traduire est intégré à une œuvre, il est ce «créateur» qu'une idéalisation de la «création» ne pouvait pas voir. Si la traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d'un langage-système dans la langue-système tout comme ce qu'on appelle œuvre originale.[131]

In questo modo la traduzione è l'esito di una «lettura-scrittura», intesa come pratica soggettiva, che implica la «costituzione di un linguaggio sistema» all'interno della «lingua-sistema d'arrivo», alla stessa maniera di ciò che è chiamata opera originale.
Berman osserva che, critica e traduzione, nella modernità, siano divenute «consustanziali» all'atto di scrivere e non a caso, a partire dal Romanticismo la maggior parte dei poeti occidentali abbia praticato anche la traduzione.[132]

> Ce n'est pas un hasard si, depuis le Romantisme, presque tous les grands poètes occidentaux ont été, aussi, des traducteurs, ou si Proust a pu dire : «Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un» [in *Le Temps retrouvé*, texte établi par Eugène Nicole, Le Livre de Poche classique, 1993. p. 293]. L'écriture est pour Proust la traduction de l'expérience considérée comme mémoire des essences.[133]

Benvenuto Terracini riflette come un traduttore non è unicamente un critico e un interprete, ma necessita di qualità «prossime alla creazione poetica nelle quali risalti un certo valore mimetico: virtuosità verbale, prontezza nel contraffare lo stile altrui, prontezza nel sentire immediatamente rifratta nella propria lingua l'eco di una lingua straniera».[134] Non a caso Leopardi sostiene che l'esercizio di tradurre i classici lo aiutava a capire meglio le

---

[130] HENRI MESCHONNIC, *Epistemologie de l'ecriture, poetique de la traduction*, Gallimard 1973, p.320.
[131] H. MESCHONNIC, *Notes sur la traduction dans la poétique*, in Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction, Le Chemin, Gallimard, op.cit. p.354.
[132] ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, op.cit., p.20.
[133] A. BERMAN, *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, 1999. Tr.it. a cura di Gino Giometti: Non è un caso se, dal Romanticismo, quasi tutti i grandi poeti occidentali sono stati anche dei traduttori o se Proust ha potuto dire: "Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di-un traduttore" (in Le Temps retrouvé, testo stabilito da E. Nicole, Le Livre de Poche classique, 1993, p. 293). La scrittura è per Proust la traduzione dell'esperienza considerata come memoria delle essenze.
[134] BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della traduzione*, a cura di BICE MORTARA GARAVELLI, Serra e Riva, 1983, pp.87-88.

loro «riposte bellezze» e Benedetto Croce, in termini più moderni, parla della «forma interna» di Goethe, che andava divenendo per lui chiara nel tradurre le liriche, e Foscolo attraverso l'arte del tradurre chiarisce le proprie idee critiche ed estetiche.[135]

Resta aperta la questione se competenza linguistica e abilità scrittorie-stilistiche debbano necessariamente coincidere. Di certo, si potrebbe dire, prendendo in prestito l'immagine calviniana, che il traduttore non deve «scrivere male» cioè muoversi a disagio nella lingua, come una giacca che tira sui gomiti, senza libertà, senza riflessi pronti e quindi la «conditio sine qua non» per essere traduttore è lo «scrivere bene».[136] Vinay e Darbelent nel binomio scrittore-traduttore introducono una nota di cautela, pur riconoscendo – richiamando André Gide – come condizione che il traduttore conosca tutte le risorse della propria lingua (in cui traduce) e possieda insomma le qualità di uno scrittore professionista;[137] tuttavia, non può essere realistico aspettarsi che ogni traduttore sia un grande scrittore, evidenziando che non vi sia una dovuta coincidenza tra abilità traduttiva e talento letterario. Si può essere dotati di un talento traduttivo senza essere grandi autori, così come si può essere grandi scrittori ma cattivi traduttori: la questione appare mal posta nei termini di una mera equivalenza tra le due figure.

> Disons qu'une connaissance exacte des deux langues servie par un style correct permet déjà d'éviter la plupart des fautes que déparent encore trop de traductions. On peut pousser très loin la connaissance d'une langue sans être pour cela un grand écrivain, et on peut aussi être à la fois bon écrivain et mauvais traducteur. [138]

[135] Cfr. BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della traduzione*, op.cit. p.87.
[136] ITALO CALVINO, *Sul tradurre* (1963) in Mondo scritto e mondo non scritto, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 2019, pp. 50-51.
[137] Cfr. J.P.VINAY-J.DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, op,cit.,p. 267.
[138] *Ivi*, p.268.

Capitolo II

Queneau nella cultura italiana

Sommario

2.1 Tradurre Queneau: le edizioni italiane e i suoi traduttori. 2.2 Queneau e Calvino. 2.2.1 Calvino introduttore e traduttore di Queneau nella cultura italiana. 2.2.2 Tra Queneau e l'OuLiPo: Calvino Oulipien. 2.3 Queneau e l'Einaudi: una selezione della corrispondenza tra collaboratori einaudiani.

2.1 Tradurre Queneau: le edizioni italiane e i suoi traduttori

Per ogni lettore non francese che intende esplorare il mondo di Queneau si pone una difficoltà in più, una sorta di ponte tra lo scrittore francese e il lettore: la traduzione. Le prime traduzioni italiane dei romanzi di Queneau apparvero quasi contemporaneamente alla loro pubblicazione.[139] Tendenza che permane dall'inizio dell'interesse editoriale per l'autore. Guardando alla storia delle traduzioni di Queneau a stupire è la rapidità e la regolarità con cui le opere furono tradotte. Ottenendo un successo significativo in Italia, pari o talvolta superiore alla fortuna in Francia.[140] Una velocità e una regolarità che sono tanto più sorprendenti se si pensa alla problematicità presentata dall'opera di Queneau, in quanto ciascuno dei suoi libri rappresenta una vera sfida per il traduttore per via del trattamento sottoposto dall'autore alla lingua, del suo modo di giocare con i registri e le varietà del francese e dell'apparente libertà di composizione, che in realtà obbedisce a un ordine celato difficile da rilevare.[141] Nell'immediato dopoguerra, edite nello stesso anno – il 1947 – da importanti case editrici sono le traduzioni di *Pierrot amico mio* (Einaudi, Torino) e *Un duro inverno* (Mondadori, Milano): il primo tradotto da Fabrizio Onofri (la ristampa del 1996 – sempre da Einaudi e con la traduzione di Onofri – è arricchita dalla postfazione e dall'appendice biobibliografica a cura di Giacomo Magrini) e il secondo da

[139] Cfr. GIACOMO MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, in Raymond Queneau, Romanzi, Einaudi-Gallimard, 1992, p.1508.
[140] Cfr. DANIEL MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, in Équivalences, n°1-2, 2007, p.59.
https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2007_num_34_1_1319
[141] Cfr. *Ivi*, p.60.

Alessandro Chiavolini (nel 2009 verrà tradotto da Paola Gallo per Einaudi). Nel 1948 è pubblicato *Il pantano* (Einaudi), titolo originale *Le Chiendent* della cui traduzione si occupa Fernanda Pivano. Nel 1954, per Longanesi (Milano), *La domenica della vita* tradotto da Anita e Luigi Compagnone. Sia i romanzi scelti sia la qualità delle traduzioni suggeriscono l'immagine in quell'epoca corrente dell'autore, ossia di un romanziere populista *sui generis*.[142]

Nel 1959 Garzanti pubblica un libro di «alta divulgazione», *Il movimento surrealista* di Franco Fortini. Ed è nella terza parte dell'antologia di testi, intitolata *I poeti surrealisti*, che Queneau è presente con la significativa poesia *La spiegazione delle metafore* (da *Les Ziaux*) e con un brano da *Le Chiendent*, *Saturnino filosofo*.[143] In questa occasione, Queneau è così presentato al pubblico italiano:

> Raymond Queneau (1903) partecipò solo per breve tempo (1924-1929) all'attività surrealista. La sua opera dev'essere considerata fra le più interessanti derivazioni, e fra le più valide, di quella tradizione (che è una delle fonti del surrealismo) di ironia sul linguaggio, di trasfigurazione caricaturale, di nera angoscia della morte e di lucido scherno: da Gros a Jarry, da Laforgue a Jacob. Con le contaminazioni argotiche e culte di *Pierrot amico mio* (1942), dei versi di *Les Ziaux* (1943), di *L'istante fatale* (1946) e di *Saint Glinglin* (1948), fino al recente *Zazie dans le métro* (1959), Queneau ha dato un'opera esemplare, che invera e supera con estrema intelligenza non poche premesse surrealiste.[144]

L'anno successivo sempre per Einaudi, Fortini traduce *Zazie dans le métro*, opera già da lui segnalata nel *Movimento surrealista*. È per lui un periodo di vivace scambio culturale fra Parigi e Milano, con epicentro in Vittorini, e l'amicizia di Barthes, entusiasta di *Zazie*. Questo può aver dato a Fortini la spinta finale a cimentarsi in una traduzione tutt'altro che facile e di ordinaria amministrazione.[145]

La pubblicazione di *Zazie* contribuisce a ridefinire per certi versi l'immagine dello scrittore francese. Guido Neri – nel suo contributo del 1960 «Queneau in Italia» – riflette come sulla base dei libri pubblicati in traduzione – fino a prima dell'uscita in Italia di

---

[142] Cfr. GIACOMO MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit., p.1508.
[143] *Ibidem*
[144] FRANCO FORTINI, *Il movimento surrealista*, Garzanti, 1959, p.180.
[145] Cfr. GIACOMO MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit., pp.1508-1509.

Zazie dans le métro, edito in Francia nel 1959 – il lettore italiano poteva vedere in Queneau un romanziere, bizzarro al pari di altri in Francia, lucido, delicato e lunatico.[146] Con *Zazie*, si può gustare la fantasia romanzesca, la vena umoristica, la singolarità del personaggio e più di ogni altra cosa ad attirare l'attenzione in modo prepotente sono il linguaggio narrativo e la lingua.[147] Ciò che impressiona il lettore italiano in questi anni di varie e dibattute esperienze letterarie intorno ai rapporti e scambi tra lingua e dialetto, è naturalmente, fin dalla prima pagina di *Zazie*, il complesso di deformazioni che Queneau imprime alla lingua. Tali deformazioni hanno il loro fondamento in un disegno di riforma della lingua francese cui sono dedicati alcuni dei saggi raccolti in *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris, Gallimard, 1950); riforma orientata al superamento del francese scritto attuale, ponendo in primo piano il problema della lingua parlata scritta.[148] Tante criticità di lingua, trasposte in altrettanti problemi di stile, rendono *Zazie* sorprendente per il lettore, illuminante per il critico, nonché preoccupante per il traduttore.[149] Tra gli altri libri di Queneau, *Pierrot mon ami*, mostra lo stesso calcolo, teso e minuzioso, delle sfumature stilistiche (qualcuno ha potuto analizzare la straordinaria intelligenza con cui sono intrecciati, in certi punti della narrazione, i diversi tempi: presente, imperfetto, passato remoto); la sua traduzione comportava un considerevole lavoro di ordine critico e letterario, ma le difficoltà non andavano oltre la ricostruzione di raffinati effetti narrativi, e a questa condizione si è potuto conservare qualcosa del caratteristico «profumo» di questo libro.[150]

Nel 1963, *L'istante fatale* entra a far parte del catalogo delle opere dell'autore tradotte in italiano. Nella traduzione di Franco Poli, l'editore Guanda la pubblica, nella "Collana Fenice", con testo a fronte e introduzione di Jean Queval. La fine degli anni Sessanta è sotto il segno di Italo Calvino, aspetto del quale si discorrerà più approfonditamente in seguito: Einaudi pubblica la sua traduzione di *Les Fleurs bleues* (1967) e, per suo suggerimento, quella di *Le vol d'Icare* (Icaro involato, 1969) e di *Loin de Rueil* (Suburbio e fuga, 1970, nella quarta di copertina è firmata da Calvino), curate entrambe da Clara Lusignoli. In questo modo – per il lettore italiano – vengono accostati due romanzi lontani nel tempo – l'uno edito da Gallimard nel 1968 l'altro nel 1944 – quasi «per mostrare la

[146] Cfr. GUIDO NERI, *Queneau in Italia* in «Il contemporaneo», anno III – n. 30-31 ottobre-novembre, Parenti, Firenze, 1960, p.215.
[147] Cfr. *Ibidem*
[148] Cfr. *Ivi*, pp.215-216.
[149] Cfr. *Ivi*, p.216.
[150] Cfr. *Ivi*, p.217.

curva di una parabola o la profondità di una radice». Ancora intorno alla metà degli anni Settanta, è pubblicata da Fratelli Fabbri Editori *Una storia modello* (1973), nella traduzione di Mariolina Romano e con una nota introduttiva di Ruggiero Romano, e da Feltrinelli *Odile*, nel 1976. La pubblicazione di quest'ultima venne accolta come un evento di piú limitata entità e minor risonanza, assumendo però un suo specifico significato post-sessantottesco che non va sottovalutato, in quanto la traduttrice Grazia Cherchi e il prefatore Goffredo Fofi sono rappresentanti di rilievo di quella sinistra critica che ha preparato il Sessantotto, i quali a pochi anni di distanza scelgono e mettono in evidenza proprio un testo che contiene una critica non blanda a un movimento al quale il Sessantotto, almeno quello francese e parigino , per piú d'un verso si richiamava. Seppur pochi gli anni trascorsi, il clima politico è mutato, s'è fatto torbido, incerto. Con *Odile*, Cherchi e Fofi non hanno certo voluto dare un segnale di rinnegamento del recente passato (Fofi prende netta distanza dalla posizione anarchico-qualunquista che, a suo parere, emerge dal romanzo); al contrario, hanno voluto indicare il pericolo d'un «pervertimento» già in atto delle istanze genuine del Sessantotto, invitando a conservarle.[151]

Nella seconda metà del Novecento, l'ottantenne Sergio Solmi è il traduttore della *Piccola cosmogonia portatile* (Einaudi, 1982); l'anno seguente Umberto Eco si confronta con Queneau – sul terreno della retorica, del gioco e della polifonia – e sceglie di farlo sugli «intraducibili» *Esercizi di stile* (Einaudi, 1983). Agli *Exercices de style* era stato a lungo associato un marchio di intraducibilità che anche Mario Visani ritiene di dover metter in luce con una nota d'amarezza, nella recensione apparsa il 19 luglio 1967 su L'avvenire d'Italia: «è opportuno ricordare come Queneau sia l'autore di Zazie nel metró e degli ancora più stupefacenti e iperbolici – ma purtroppo intraducibili – Exercices de Style, il cui argomento consiste in un breve aneddoto rinarrato in quasi novanta modi diversi: un gioco funambolesco, nel quale si direbbe addirittura messa alla prova la pazienza del lettore».[152] Il libro porta il testo originale a fronte e il lettore può in questo modo osservarne le potenzialità, delle due lingue e delle due culture: «torcersi, per così dire, entro le cornici costrittive loro imposte».[153] A trentasei anni dalla sua prima pubblicazione in Francia per Gallimard, Umberto Eco porta così – finalmente – gli Esercizi di stile in Italia; testo già tradotto e quindi accessibile in altre culture. Leggiamo «[...] in Inghilterra e in Germania

[151] Cfr. GIACOMO MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit., p.1509.
[152] MARIO VISANI, *Il surreale Queneau*, in «L'avvenire d'Italia», 19 luglio 1967.
[153] G. MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit., p.1510.

sono arrivati a tradurre, non so come, perfino gli Exercices de style!» nella lettera del 1964 di Guido Neri a Guido Davico Bonino.[154]

In realtà un tentativo precedente di traduzione degli *Esercizi di stile* è rintracciabile nella selezione di nove esercizi tradotti da Giorgio Caproni – una delle più importanti voci poetiche del Novecento e «traduttore-artigiano» a cui si devono le traduzioni di alcuni classici della letteratura tra questi Baudelaire, Cèline, Proust, Apollinaire, Flaubert e Verlaine – apparsi per la prima volta nell'antologia *Gli Umoristi moderni* a cura di Attilio Bertolucci e Pietro Citati (Garzanti, 1961). Questi nomi Franco Quadri, Italo Calvino, Sergio Solmi, Umberto Eco e Giorgio Caproni rimandano a figure di primo piano della cultura novecentesca delineando uno scenario nel quale la ricezione italiana di Queneau avviene per mezzo di traduttori d'eccezione. Anna Giambagli – linguista e studiosa di traduttologia – rileva come leggendo le opere di Queneau per il tramite delle edizioni italiane s'incontrano traduttori «eccellenti».[155] Lo scrittore francese è stato oggetto del «desiderio di traduzione» da parte di figure di grande rilievo, nella cultura italiana contemporanea, che però nel caso di Fortini, Calvino, Solmi ed Eco, non sono solitamente associate principalmente alla figura del traduttore letterario. Diversamente da nomi come Fernanda Pivano, alla quale si deve la versione italiana de *Il Pantano*, traduzione del romanzo d'esordio di Queneau, *Le Chiendent* (1933).[156] Questi nomi di autori-traduttori fanno pensare alla traduzione come vero e proprio esercizio creativo e non semplice trasferimento linguistico. Ancora Giambagli, si domanda «su cosa può motivare una Scrittore (romanziere, poeta, drammaturgo, saggista...) ad utilizzare la Lingua dall'angolazione tutt'affatto particolare della traduzione».[157]

> È [...], sopra ogni altra cosa, amore profondissimo per la lingua stessa, propria e altrui; è curiosità a sperimentarne potenzialità e limiti, resistenze e concessioni; è urgenza intellettuale a verificare i vincoli e le condizioni, ineludibili e non, nelle ri-

[154] Tradotti rispettivamente in *Exercises in style* nel 1958 da Barbara Wright e in *Stilubungen Autobus S* da Ludwig Harig e E. Helmlé (1960).
[155] Cfr. ANNA GIAMBAGLI, *Raymond Queneau, Umberto Eco e gli Exercices de style: linguaggio poetico di creazione e di traduzione*, in Équivalences, n°1-2, 1991, p.33. https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1991_num_20_1_1135
[156] Cfr. *Ibidem*
[157] Cfr. *Ivi*, p.34.

> scrittura di un testo creato da altri in altra lingua è, imprescindibilmente, empatia e simpatia con la poetica di quell'Autore.[158]

Lo stesso gusto enciclopedico, la stessa mentalità scientifica e il medesimo interesse per la tecnica, equivalente a una diffidenza verso la psicologia e la soggettività rientrano tra le ragioni – per Brunella Eruli – che portano Calvino a cimentarsi nella traduzione dei *Fiori blu* insieme al desiderio di esprimere la propria ammirazione a Queneau, autore da lui citato spesso, quanto nei saggi quanto nella corrispondenza, con profondo rispetto e ammirazione.[159] Nel caso di Fortini – secondo Giacomo Magrini – ha tentato di conservare e di superare l'eredità surrealista, provando e riprovando il potere rivelatore e la velocità luminosa della poesia sull'opacità del mondo e sulla lentezza contraddittoria dei processi storici. [160]

Proseguendo nell'enumerazione delle edizioni italiane di Queneau, nel 1984 Giuseppe Guglielmi traduce *On est toujours trop bon avec les femmes* (Troppo buoni con le donne, Einaudi). Lo stesso Guglielmi ritorna su due romanzi che erano stato già tradotti nella prima diffusione dell'opera di Queneau in Italia. Rispettivamente nel 1987 e nel 1992 sono pubblicati da Einaudi *La domenica della vita* (una seconda edizione del 1997 sarà corredata dalla postfazione di Giacomo Magrini) e *La Gramigna*. La scelta del titolo *La Gramigna* – rispetto a *Il pantano* per l'edizione tradotta Fernanda Pivano – esibisce una predilezione per la traduzione alla lettera. In francese, *chiendent* è 'il nome volgare dell'*agropyrum*, pianta della famiglia delle graminacee, con racines longues, traçantes et tenaces';[161] comunemente reso in italiano con 'gramigna'. In presenza di un equivalente nella lingua d'arrivo quella di *pantano* è una scelta traduttiva più interpretativa che indica 'il terreno coperto di fango e acqua stagnante', o 'in impieghi figurali una situazione equivoca e intricata (periodo di decadenza spirituale o politica, accompagnato da corruzione morale o situazione culturale caratterizzata da mancanza di proposte innovative e da ristagno intellettuale)'.[162] Inoltre, alla voce *gramigna* 'erba infestante che cresce sponta-

[158] ANNA GIAMBAGLI, *Raymond Queneau, Umberto Eco e gli Exercices de style : linguaggio poetico di creazione e di traduzione*, cit., p.34.
[159] Cfr. BRUNELLA ERULI, *La traduzione come furto con scasso*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), ITALO CALVINO, *Percorsi potenziali* [saggi], Manni, San Cesario di Lecce, 2008, p.103.
[160] Cfr. G. MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit., p.1511.
[161] Chiendent in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1996.
[162] Pantano in https://dizionario.internazionale.it/parola/pantano.

neamente nei prati e nei terreni incolti' è registrato un impiego figurale come 'idea, elemento, fenomeno dannoso e pericoloso che si diffonde molto rapidamente'.[163] Entrambi i termini, afferenti al campo di una natura ostile, richiamano l'idea di qualcosa difficile da dominare con sfumature diverse di significato: di infestante, resistente e faticoso da estirpare nel caso di *gramigna*, un luogo fangoso e stagnante nel quale si resta impantanati come bloccati per *pantano*. Tuttavia, ciò che costituisce una differenza traduttiva riscontrabile a prima vista, proprio nel titolo – soglia d'accesso per il lettore – in realtà non è una scelta d'autore. Secondo quanto testimonia il relativo *dossier* (Serie gen., fasc. prov. 449.5, titolo: Queneau) composto da 209 ff. dattiloscritti sul solo recto (più un foglio volante tra i ff. 16-17) si tratta di una correzione redazionale di un non identificato correttore Einaudi.[164]

Il volume curato da Giacomo Magrini (Raymond Queneau, *Romanzi*, 1992) accoglie per *Le chiendent* la traduzione di Giuseppe Guglielmi in quanto rispetto alla traduzione di Fernanda Pivano «pur ricca di pregi» non «è sembrato opportuno riproporre il romanzo in quella veste linguistica». Nella nota all'edizione si legge:

> Quella della Pivano è una traduzione «ingenua», e ne serba il fascino, ma è appunto questo che la rende inadeguata a un'opera stracolma di artifici «sentimentali», di cui fa poco sentire la massa, quindi anche l'energia. [165]

Il caso della nuova veste traduttiva di Guglielmi rende manifesto una dibattuta questione: a quale testo abbia concretamente accesso il lettore. Un problema implicito in ogni traduzione nel suo rapporto con l'originale che si amplifica in presenza di più versioni. Un lettore italiano che recandosi in libreria si troverà di fronte a una traduzione che, sebbene accurata, precisa e frutto di un lavoro considerevole, rimane un prodotto diverso dall'originale, un altro testo.[166] Per Magrini, la presenza delle traduzioni di Guglielmi testimo-

---

[163] Gramigna in https://dizionario.internazionale.it/parola/gramigna

[164] Cfr. TOBIA ZANON, *Un piccolo giallo editoriale. Un piccolo caso d'archivio. Fernanda Pivano traduttrice dal francese*, Il Poligrafo, Padova, 2013, p.390. https://www.academia.edu/5625476/Un_piccolo_giallo_editoriale_Un_piccolo_caso_d_archivio_Fernanda_Pivano_traduttrice_dal_francese_in_Atti_del_trentottesimo_Convegno_sui_problemi_della_traduzione_letteraria_e_scientifica_a_cura_di_G_Peron_Monselice_Padova_Città_di_Monselice_Il_Poligrafo_2013_pp_385_98

[165] G. MAGRINI, *Nota alla presente edizione*, op.cit., p.XXXIX.

[166] Cfr. ALESSANDRA CHIAPPORI, *Raymond Queneau: exercices de traduction*, https://journals.openedition.org/signata/1187?lang=en.

niano, da una parte, i mutamenti culturali, letterari e linguistici intervenuti da allora; e cercano, dall'altra, tramite la deformazione gergale, la «prismaticità verbale», la rugosità delle superfici, di dare come un equivalente della natura stratificata e complessa dell'opera di Queneau, di cui la cipolla è simbolo umile e appropriato, da lui stesso eletto.[167]

Contraddicendo la rapidità di accoglienza nella cultura italiana, infine, nel 1991 si aggiungono due titoli: *Il diario intimo di Sally Mara* nella traduzione di Leonella Prato Caruso (Feltrinelli) e i *Figli del limo* (*Les enfants du Limon*, 1938) in quella di Bruno Pedretti (Einaudi, Torino). In realtà, *Il diario intimo di Sally Mara*, pubblicato da Queneau nel 1950, era stato più volte al centro del dibattito nelle riunioni editoriali einaudiane: con la pubblicazione del 1991 si verifica ciò che nel marzo del 1965, Daniele Ponchiroli aveva con preoccupazione espresso in una riunione editoriale: «Per cercare il traduttore intanto perdiamo i libri».[168]

[167] Cfr. GIACOMO MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit.,1511.
[168] Cfr. Archivio Einaudi in Archivio di Stato di Torino, (d'ora in poi AS TO) Verbali editoriali, cart.5, fasc.328, f.6.

2.2 Queneau e Calvino

2.2.1 Calvino introduttore e traduttore di Queneau nella cultura italiana.

> Nel nostro secolo, Queneau è un eccezionale esempio di scrittore sapiente e saggio, sempre controcorrente rispetto alle tendenze dominanti dell'epoca e della cultura francese in particolare (ma che mai – caso più unico che raro – per oltranza intellettuale si lascia trascinare a dire cose che prima o poi si rivelano funeste o balorde), con un bisogno inesauribile di inventare e di sondare possibilità (nella pratica della composizione letteraria come nella speculazione teorica) là dove il piace del gioco – insostituibile contrassegno dell'umano – gli garantisca che non s'allontana dal giusto.
> Italo Calvino, in Introduzione a *Segni, cifre e lettere e altri saggi.*

La mediazione di Calvino non si compie, esclusivamente, nella sua più concreta e nota prova di confronto con l'inventività verbale di Queneau nella sua traduzione del romanzo *Les fleurs bleues*, edito da Gallimard nel 1965, pubblicato da Einaudi nell'aprile del 1967; ma ha inizio già nel 1947, con la recensione a *Pierrot mon ami* su *L'Unità* il 1° giugno, 1947; comparsa in occasione della traduzione che «Einaudi pubblica ora nella traduzione del compagno Fabrizio Onofri».[169] Secondo Calvino, «uno dei pezzi più belli del libro» è il racconto dell'infanzia del protagonista, «tra i prati della periferia echeggianti d'urli notturni, nella casa popolata di macabre statue di cera». [170] A questa altezza cronologica Calvino nella storia dell'Einaudi emergeva come un debuttante: curiosamente, fu nel 1947 che Calvino pubblicò il suo primo romanzo – *Il sentiero dei nidi dei ragni* – insieme a Einaudi, coincidente con la creazione della nuova raccolta, I coralli.[171] Dopo dell'Einaudi, ne divenne, affiancandola alla sua attività principale di scrittore, entusiasta e puntuale collaboratore come direttore di collana e traduttore affidando la sua sapienza letteraria a chiose, note, quarte di copertina, prefazioni e tanto altro.

Nella recensione, Calvino prima della sinossi di *Pierrot mon ami* – «storia di uno svagato e candido disoccupato che s'innamora della carnosa e sbrigliata figlia del padrone del Luna-Park» – traccia un ritratto critico di Queneau.

---

[169] ITALO CALVINO, *Raymond Queneau, Pierrot amico mio*, in *Saggi* a cura di MARIO BARENGHI, Tomo secondo, I Meridiani Mondadori, Milano, 2015, p.1408.
[170] *Ivi*, p.1409.
[171] Cfr. D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes?*, op. cit., p.59.

> La posizione di Raymond Queneau nella moderna narrativa francese si può definire cubista: il suo linguaggio e un complesso gioco in cui parole gergali, di «argot», termini pseudoscientifici, chimismi verbali alla Laforgue o alla Joyce, allusioni satiriche si incrociano, si compenetrano, si sovrappongono in una angolosa e corposa cantilena. Le sue storie sono popolate di gente colorata e clownesca, domatori e fachiri, poeti incompresi e prostitute, con disavventure da comica finale, colpi di scena da pochade, sentimentalismi ingenui da vecchio tango, e personaggi sballottati da un continente all'altro che finiscono sempre per rincontrarsi tutti insieme.[172]

Un ritratto che viene – a distanza di molti anni – aggiornato nella sua introduzione all'edizione italiana di *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, tradotta da Giovanni Bogliolo (Einaudi 1981).

> Certo la fama di Queneau è innanzitutto legata ai romanzi del mondo un po' goffo un po' losco della *banlieue* parigina o delle città di provincia, ai giochi ortografici del francese parlato quotidiano, un corpus narrativo molto coerente e compatto, che raggiunge il suo culmine di comicità e di grazia in *Zazie dans le métro*. [...] Altri spessori s'aggiungono al quadro per chi ha letto il più «giovanile» e autobiografico dei suoi romanzi cioè *Odile*. [...] Ma qualcuno può subito obiettare che, lasciando da parte i romanzi e le raccolte di poesie, i tipici libri di Queneau sono costruzioni uniche ognuna nel suo genere, come *Exercices de style* o *Petite cosmogonie portative* o *Cent mille miliards de poèmes*.[173]

Nel corso degli anni Settanta, i prolungati soggiorni a Parigi, l'accrescersi dei legami con la cultura francese e la conoscenza personale di Queneau, guidarono l'interesse di Calvino su una nuova pista: come un vero e proprio esegeta della sua figura e della sua opera. Rivolgendo l'attenzione ad opere apparentemente marginali e di più raro consumo.[174] Nascono così i lavori di Calvino della prima metà degli anni Ottanta, tra questi la sopracitata introduzione a *Segni, cifre e lettere e altri saggi* (*Bâtons, Chiffres et Lettres,* raccolta saggistica del 1965)*,* nella quale è offerta una visione d'insieme dei fondamenti dell'opera di

[172] I. CALVINO, *Raymond Queneau, Pierrot amico mio*, in *Saggi*, op.cit. p.1408.
[173] I. CALVINO, *Introduzione, in* RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981, pp. V-VI.
[174] G. MAGRINI, *Queneau e l'Italia*, op.cit.,1510.

Queneau, una ricostruzione della sua cultura in vista di una comprensione dell'opera. L'impegno esegetico prosegue nel 1982, con la sua *Piccola guida alla piccola cosmogonia portatile*, commento al poema didattico *Petite cosmogonie portative*, tradotto da Sergio Solmi, apparso in Francia per Gallimard nel 1950. Nel 1985 ritornerà sulla pratica traduttiva di Queneau, con la traduzione de *La canzone del polistirene* (*Le chant du styrène)*, testo pensato da Queneau per il cortometraggio di Alain Resnais pubblicato nell'aprile 1959 su *Les Lettres nouvelles* e poi raccolto nel 1969 in *Chêne et Chien*. Per quest'ultima traduzione, Calvino – a proposito dei molteplici termini chimici presenti nel testo – richiese la consulenza di Primo Levi, in una lettera del 10 agosto 1985.

> Caro Primo,
>
> ti scrivo per chiederti un favore, e anche stavolta si tratta di Queneau, per il quale avrei anche stavolta bisogno del tuo gentile e competente aiuto. L'editore Scheiwiller, per una strenna della Montedison, vuol fare *Le chant du Styrène* di Queneau con mia traduzione a fronte. Ho accettato e ho provato, ma per riuscirci dovrei saperne un po' di più sulla fabbricazione degli oggetti in plastica e soprattutto disporre della terminologia tecnica italiana. C'è tutta una parte di cui non capisco niente: *tamis*, *jonc*, *filière*, *boudin*.
>
> *Le chant du Styrène* era stato scritto da Q. nel 1957 come lavoro su commissione della Pechiney, per servire da commento parlato a un documentario di Alain Resnais sulla produzione del polistirene. È scritto alla stessa maniera della *Petite cosmogonie*, di cui può considerarsi un'appendice.
>
> Questo che ti mando è un primo tentativo per farmi la mano a trovare delle rime (senza le quali poco rimarrebbe dello spirito di Q.) seguendo il significato con qualche libertà. Ho tentato di mantenere la metrica dell'alessandrino italiano di 14 sillabe (settenario doppio) che lascia abbastanza libertà di movimento, per cui spero di poter riaggiustare versi e rime dopo le tue osservazioni. Ti sarò dunque grato se potrai dirmi dove ho preso fischi per fiaschi e dove non ho usato i termini giusti.
>
> Il *bol* del primo verso avevo sperato fosse un bolo di materia plastica per poter conservare l'attacco *Tempo, sospendi il bolo!* (parodia di Lamartine). Invece temo che non sia altro che un bol en plastique, una scodella come esempio di prodotto in serie. Ho ripiegato su un gioco d'assonanze salvando solo il ritmo del verso.
>
> Ho usato qualche volta *polistirolo* anziché *polistirene* fidandomi dei dizionari che li danno come sinonimi.

Le formage sous vide sarà anche un termine tecnico o solo un gioco con fromage? Cosa sarà *la buse*? Ho capito bene il pistone e il cilindro? Cosa vorrà dire *Et, rotativement, le produit trébucha?*

Penso che sarai in vacanza e non so quando vedrai questa lettera. Io resterò almeno fino alla fine di agosto all'indirizzo qui sopra, telefono [...].

Ti ringrazio per tutto quello che potrai dirmi e ti auguro un buon agosto,

tuo Italo Calvino [175]

La lettera indirizzata a Primo Levi è tra le ultime testimonianze di uno sforzo continuo, documentato dalla corrispondenza, volto al raggiungimento della migliore resa traduttiva, capace di restituire nel modo migliore la qualità e lo spirito dello scrittore francese. A partire dal 1965, nelle lettere di Calvino ricorrono continui riferimenti a Queneau: inviti a favorirne – proprio attraverso le traduzioni – la lettura nel pubblico italiano; osservazioni sulla difficoltà di rendere in italiano i suoi testi, talvolta percepita come impossibilità traduttiva; suggerimenti su come risolvere la versione di alcuni passaggi particolarmente complessi e oscuri, relativi a specifiche complicazioni linguistiche, come l'*argot*, la grafia fonetica, le citazioni, i giochi verbali e le oscenità.[176] Le lettere sono indirizzate in particolare a Franco Quadri e a Sergio Solmi. «Abbiamo anche vari vecchi libri di Queneau da tradurre, tra cui il bellissimo *Loin de Rueil.* Ma c'è una cosa di Queneau cui tengo io personalmente più che ai romanzi, ed è la *Petite cosmogonie portative*», leggiamo in una lettera del 1° aprile 1965 a Quadri, in cui Calvino – «convinto che è un grande libro, di cui si parla troppo poco, anche in Francia, eppure è uno dei più straordinari *exploits* della poesia del nostro secolo ed è un libro queneauiano come nessun altro» – gli chiede «Cosa ne dice? Si sente di provare? Sono 229 versi. Un lavoro che potrebbe essere fatto così, marginalmente a Sally Mara, nei momenti di pausa distensiva». Prima però esprime alcune sue opinioni sulla possibilità di tradurlo e su quali modalità potrebbero essere adottate.

[175] LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino. Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2023, Lettera n. 1082, p. 1009.
[176] Cfr. PAOLA SOSSO, *Calvino, Queneau e "I fiori blu"*, in Rivista Studi Francesi [Online], 150 (L | III), 2006, p.553, http://journals.openedition.org/studifrancesi/27083.

> Io sono convinto che è un grande libro, di cui si parla troppo poco, anche in Francia, eppure è uno dei più straordinari *exploits* della poesia del nostro secolo ed è un libro queneauiano come nessun altro. Ed è «anche meno intraducibile degli altri versi di Queneau (come quelli dell'ultimo libro, Le Chien à la Mandoline) perché qui il contenuto saggistico del poema ha un'im-portanza pari alla materia verbale. Tanto che avrebbe un senso darne perfino una traduzione letterale, informativa, di ausilio al lettore per scorrere nella pagina a fronte il testo francese (davvero difficile a seguire, se uno non si segna i numeri dei versi e non usa la table che c'è al fondo). Io penso addirittura che in certi giochi di parole non ci sarebbe niente di male a lasciare qualche parola in francese. Insomma, trovare il modo di fare leggere questo libro, senza pretendere che sia un «poema» anche in italiano? [177]

Molti anni dopo Calvino convincerà Sergio Solmi a tradurre per Einaudi *la Petite cosmogonie portative*.

Leggiamo sempre in una lettera a Quadri – del 14 aprile 1965 – «Cerco di non essere influenzato nel mio giudizio dalla mia opinione che Sally Mara non si può tradurre. È una opinione solo personale: la casa editrice ci tiene, Lei ci tiene, Queneau anche ci tiene: io sono in minoranza e devo arrendermi». In questa occasione rivela un notevole tentativo di classificazione delle difficoltà traduttive che questo testo implica.

> Difficoltà, primo, di riconoscere, secondo, di rendere, le continue intenzioni dell'uso linguistico. Mi proverò a classificarle:
> a) *oscenità*: io non riesco a riconoscerle tutte, ma mi pare che formicolino da ogni parte (o sarà un'ossessione?);
> b) *usi dell'argot* che in italiano si traducono sempre male, ma questa è una difficoltà di tutto Queneau, non di questo libro in particolare. In genere direi di tener la mano leggera, di non sprecare gli interventi coloristici se non nei casi più significativi. Per esempio: quando dice M'sieur non c'è bisogno che tentiamo un improbabile Siore);
> c) *citazioni letterarie*: ci vorrebbe una conoscenza che non ho della poesia francese per riconoscere tutte le citazioni che si sente saltano fuori, per es. nei paesaggi, e

[177] LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, op.cit., Lettera n. 613, p.562.

> qualche volta snocciolate una dietro l'altra, mescolate a proverbi, come «Bordel pour bordel» di Aragon. Cosa fare? Lasciarle in francese? Se no, lo spirito si perde;
> d) *frasi basate su giochi fonetici oppure onomatopeici*: bisognerebbe in qualche modo renderli. Per *le buvard de brumes a bu le bateau*, che sa di frase di sillabario, o di libro di esercizi di lingua, Le propongo: *il bibulo di bruma ha bevuto il battello.* Non è gran che, ma salva la serie dei bi;
> e) *grafia fonetica*: solito problema in Queneau. Risolvere caso per caso. Se adottiamo il metodo proposto da me, abbiamo la possibilità di lasciare in francese *Kéxe*, per il quale *Coz'è* è chiaramente insufficiente.[178]

Leggendo ancora le lettere inviate a Solmi emerge l'immagine di Calvino come lettore minuzioso e partecipe. Proprio in questa pratica di lettura ravvicinata trova conferma l'idea calviniana secondo cui «tradurre è il vero modo di leggere un testo»: il traduttore appare come un «tarlo che divora, o cerca di divorare e digerire a piccoli morsi il libro dall'interno, creando piccoli fori che illuminano sempre più la via da seguire».[179] Dal 1977 al centro della corrispondenza tra Calvino e Solmi vi è proprio la *Petite cosmogonie portative*. Nel novembre del 1977, da Parigi, Calvino rammaricato gli scrive «dei problemi che m'hai proposto ce n'è alcuni davvero difficili e non sono riuscito a risolverli tutti. È un testo davvero complicato, pieno di rebus enciclopedici. Ho molta ammirazione per il coraggio con cui l'hai affrontato, e molta curiosità di vedere come hai portato a termine l'impresa».[180] La stessa lettera, insieme alle lettere più avanti del 1980, riporta annotazioni puntuali sui singoli canti.[181] In lettera a Guido Neri a proposito della *Petite cosmogonie* scrive:

> sto faticosamente rivedendo la traduzione dell'ottantenne Sergio Solmi alla Petite Cosmogonie di Queneau, bella come versificazione ma con tutte o quasi le crittografie scientifiche da risolvere e riscrivere in versi solmiani. Ora mi sono messo in contatto col traduttore tedesco che mi ha mandato pagine di risposte di Q. ai suoi quesiti. Ma si tratta di difficoltà elementari mentre le

[178] LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, op.cit., Lettera n.617, pp.565-567.
[179] Cfr. PAOLA SOSSO, *Calvino, Queneau e "I fiori blu"*, cit., p.553.
[180] LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, op.cit., Lettera n.937, p.887.
[181] Si rimanda a LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, op.cit., Lettere n. 945, 987, 990 e 991.

> difficoltà che mi pongo io né lui né Solmi se le sono poste; ma io sto scrivendo una *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* che vorrei pubbl. in appendice al volume e allora vorrei capire assolutamente tutto il che richiederebbe di rintracciare i libri scientifici che Q. aveva sottomano quando scriveva, cosa in cui nessuno mi può aiutare.[182]

2.2.2 Tra Queneau e l'OuLiPo: Calvino Oulipien.

A rafforzare il legame tra l'Italia e Queneau contribuì anche l'adesione di Calvino all'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). Su iniziativa dello stesso Queneau, Calvino l'8 novembre 1972, in occasione dei noti mercoledì dell'OuLiPo – in veste di *invité d'honneur* – partecipò per la prima volta a un pranzo oulipiano, in casa di François Le Lionnais.[183] Ricorda il Segretario definitivamente provvisorio dell'Ouvroir de Littérature Potentielle, Marcel Bénabou, che Calvino parlò a lungo di un proposito che gli stava molto a cuore; scrivere un romanzo, o un racconto, dal titolo *I misteri della casa abominevole*, ove quattro personaggi particolarmente perversi perpetravano dodici crimini e spettava al lettore scoprire chi avesse commesso quale. A seguire, Perec espose a grandi linee, con il titolo bucolico *Du petit lait pour François Le Lionnais*, un suo progetto, che sarebbe diventato, sei anni più tardi, *La vie mode d'emploi*: due progetti basati in modi diversi, sull'arte della scrittura come processo combinatorio.[184] Il 14 febbraio 1973 gli oulipiani decisero all'unanimità di eleggerlo *membre étranger* insieme a Harry Mathews.[185] In questo modo Calvino entra nella singolare congrega di letterati-matematici e matematici-letterati che mira al triplice obiettivo di una scrittura che possieda ed esibisca immaginazione scientifica, linguaggio logico e struttura matematica.[186] L'OuLiPo fu fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais, per stimolare principalmente la ricerca di quella che il gruppo definiva *littérature potentielle*. Quest'ultima è stata oggetto di numerose definizioni: nella sua forma più semplice (anche se forse tautologica), la «letteratura

---

[182] LUCA BARANELLI (a cura di), *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, op.cit., Lettera n.994, pp.938-941.
[183] Cfr. LAURA BARILE, *L'infraordinario in Calvino e in Perec*, Lettere Italiane, Vol. 48, No. 1 (gennaio-marzo 1996), p.25. https://www.jstor.org/stable/26265694?seq=1
[184] *Ibidem*
[185] Cfr. MARCEL BÉNABOU, *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino* in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), Italo Calvino, Percorsi potenziali [saggi], op.cit., p.21.
[186] Cfr. PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Se una notte d'inverno un calcolatore*, in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], op.cit., p.151.

potenziale» è quel particolare tipo di scrittura costruita secondo un rigoroso sistema di vincoli formali e determinate regole combinatorie. Si tratta di una testualità nella quale una forte corrente ludica bilancia la serietà d'intenti, dimostrando le reciproche affinità fra tradizione letteraria e innovazione letteraria.[187] Il prototipo del testo oulipiano è rappresentato da *Cent Mille Milliards de poèmes* del padre fondatore Queneau, una raccolta di dieci sonetti costruiti in modo tale che ogni verso di ciascun sonetto possa essere sostituito con il suo analogo in uno qualsiasi degli altri sonetti: questa struttura genera, potenzialmente, 10^{14} o cento trilioni di sonetti diversi.[188] In tal modo assume particolare rilevanza la componente matematica come motore stesso dell'ideazione. Secondo Piergiorgio Odifreddi, in ciascuna lingua, ci sono uno o due scrittori che hanno saputo coniugare letteratura e matematica, dando origine a opere che hanno la perfezione formale di un teorema: Jorge Luis Borges in spagnolo, Lewis Carroll in inglese, Robert Musil in tedesco, Georges Perec in francese. [189] A questo elenco in Italia il nome più adatto a completare la lista non poteva che essere Italo Calvino, il quale dichiarò – in un intervento sul Corriere della Sera del 24 dicembre 1967 – un'affinità con il «maggior prosatore italiano di tutti i secoli: Galileo». [190]

Dal 1967, Calvino si era stabilito nel XIV arrondissement di Parigi, in Square de Châtillon, rimanendovi fino al 1980, continuando a ricoprire il ruolo di consulente della casa editrice Einaudi di Torino.[191] Il periodo di residenza parigina fu particolarmente stimolante, trovando tra i membri dell'OuLiPo – soprattutto, come si può intuire, in Queneau – uno spirito di sperimentazione ludica simile al suo.[192]

È noto l'energico fervore con il quale Calvino ha saputo propagare in Italia l'opera di Queneau e correggere l'immagine un po' troppo da «Saint-Germain-des-Prés del dopoguerra» con la quale era ancora conosciuto lo scrittore francese.[193] Eppure, l'attenzione di Calvino per Queneau non si è limitata alla mediazione come autore da tradurre e intro-

---

[187] Cfr. WARREN MOTTE, *Italo Calvino and the Oulipo*, in Romance Notes, Vol. 39, No. 2 (Winter, 1999), p.185, https://www.jstor.org/stable/43802989?seq=2.
[188] Cfr. *Ibidem*
[189] Cfr. PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Se una notte d'inverno un calcolatore*, in R. ARAGONA (a cura di), Italo Calvino, Percorsi potenziali [saggi], op.cit., p.151.
[190] Cfr. Ibidem
[191] Cfr. SYLVIE BARRAL, *Le Paris d'Italo Calvino*, in Cahiers d'études romanes [Online], 6 | 2001, pp. 331-348, https://journals.openedition.org/etudesromanes/251.
[192] Cfr. *Bibliographie sélective Italo Calvino* (1923 - 2023) in https://www.bnf.fr/fr/italo-calvino-1923-2023.
[193] Cfr. MARCEL BÉNABOU, *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino* in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], op.cit., p.22.

durre al pubblico italiano ma ne condividerà specialmente la visione di una creazione letteraria fondata sui *contraintes littéraires*, i quali più che un limite rappresentano un'occasione stimolante. Difatti l'OuLiPo accoglie operazioni condotte con rigore, nella fiducia che da strutture estremamente restrittive possa scaturire il valore poetico.[194] L'entusiasmo di Calvino per Queneau è dovuto all'aver riconosciuto in lui, sin da subito, più che un collega un'anima gemella in quanto fautore di una pratica letteraria originale – indifferente alle mode – basata su pochi principi essenziali pienamente condivisi da Calvino e in particolare perché era uno di «quegli emarginati, atipici che poi finiscono per rivelarsi come i personaggi più rappresentativi della loro epoca».[195] Secondo Brunella Eruli Calvino considera Queneau un fratello letterario e un modello. Ancora nell'introduzione a *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Calvino ammette che «da un pezzo» gli appare come un «maestro», anche se «forse per eccesso d'adesione» gli è «sempre riuscito difficile spiegare compiutamente perché».[196] Auspicandosi, inoltre, che – un giorno non lontano – possa essere convinzione condivisa il pensare Queneau pensato «come un maestro, uno dei pochi che restino in un secolo in cui i maestri cattivi o parziali o insufficienti o troppo bene intenzionati sono stati tanti».[197] Con il passare del tempo e con l'approfondimento della propria poetica, Calvino consolida anche i suoi giudizi su Queneau passando da una iniziale e generica ammirazione a una sempre più chiara penetrazione dell'ampio progetto culturale di Queneau.[198] L'adesione ufficiale all'OuLiPo non trasforma immediatamente e radicalmente Calvino, ciò che più conta è l'aver trovato conferma di gran parte delle sue antiche convinzioni e soprattutto uno stimolo nell'emulazione e – allo stesso modo della maggior parte degli oulipiani – nell'immensa erudizione di Queneau o nell'inventiva sempre all'erta di Perec.[199] È in questo contesto incoraggiato ad approfondire precedenti indagini ed è indotto a intraprenderne di nuove.[200] All'interno dell'Ou-

[194] Cfr. MARCEL BÉNABOU, *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino* in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], op.cit., p.25.
[195] Cfr. *Ivi,* p. 22.
[196] ITALO CALVINO, *Introduzione, in Raymond Queneau, Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981, p. VII.
[197] *Ibidem*
[198] Cfr. BRUNELLA ERULI, *La traduzione come furto con scasso*, in R. ARAGONA (a cura di), Italo Calvino, Percorsi potenziali [saggi], Manni, San Cesario di Lecce, 2008, p.104.
[199] Cfr. MARCEL BÉNABOU, *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino* in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], op.cit., p.25.
[200]Cfr. MARCEL BÉNABOU, *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino* in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], op.cit., p.25.

LiPo, infatti, Calvino tentò di applicare le nozioni di vincolo formale e *clinamen* alla propria opera. I testi che produsse sotto questa influenza oulipiana presentano strutture geometriche chiaramente articolate, dimostrando quella che Calvino avrebbe poi definito la sua predilezione per le forme geometriche. *Nell'Atlas de littérature potentielle* (1981), Calvino classifica tre testi – *Piccolo sillabario illustrato* (1978), *Il castello dei destini incrociati* (1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) – tra quelli rigorosamente o parzialmente oulipiani. Nondimeno, anche *Le città invisibili* (1972) presenta elementi oulipiani.[201]

2.3 Queneau e l'Einaudi: una selezione della corrispondenza tra collaboratori einaudiani

A metà anni Sessanta l'interesse dei redattori Einaudi è rivolto sempre più verso la nuova letteratura e la critica francese, segnando un cambiamento dell'asse culturale della casa editrice. Nelle riunioni editoriali spiccano i nomi di Barthes, Blanchot, Queneau e Butur, i quali si presentano come la nuova realtà con la quale misurarsi. Successivamente, avrebbe Fortini considerato – in una lettera a Giulio Bollati del 18 gennaio 1978 – come l'abilità che aveva avuto in passato l'Einaudi di tenersi in contatto con le nuove tendenze fosse connessa a figure particolari, cioè ai cosiddetti «vicari imperiali»: Cesare Pavese, Elio Vittorini e Italo Calvino, i quali in fase premoderna fungevano da mediatori presso una società letteraria di autori e lettori. In merito a Calvino, Giulio Bollati ne evidenzia la qualità dell'«essere attento alla cultura in movimento, al disvelarsi e al trasmutarsi dei valori; e il saper cogliere il senso delle situazioni, l'essere esattamente nel proprio tempo»[202] e «la sintonia con le posizioni di punta, senza aderirvi mai del tutto per non correre il rischio di finire insieme alla moda che le sosteneva».[203]

È nel 1947 che la casa editrice torinese Einaudi intraprende la pubblicazione delle prime traduzioni delle opere di Queneau, facendolo in questo modo conoscere sul mercato ita-

[201] Cfr. NATALIE BERKMAN, *Italo Calvino's Oulipian Clinamen*, in MLN, Vol. 135, No. 1 (January 2020) p.256.https://www.jstor.org/stable/26938678?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A64ec305f7fa3da52cb8613790918ea90&initiator=recommender&seq=3

[202] GIULIO BOLLATI, *Calvino editore*, in Calvino & l'Editoria, LUCA CLERICI e BRUNO FALCETTO (a cura di) Marcos y Marcos, Milano, 1993, p.1.

[203] *Ivi* pp. 2-3.

liano con un entusiasmo e un dinamismo mai perduto. [204] All'epoca, il comitato editoriale era guidato da due grandi figure della letteratura italiana, Elio Vittorini, siciliano e autore di Conversazione in Sicilia, e Cesare Pavese, piemontese e senza dubbio uno dei maggiori scrittori del ventesimo secolo: entrambi traduttori dall'inglese, ebbero un ruolo primario nella diffusione della letteratura americana in Italia, rendendo noti Melville, Hemingway, Fitzgerald o Sherwood Anderson. [205] Si ritiene generalmente che sia stato Vittorini a proporre il nome di Queneau a Einaudi, anche se alcuni sostengono che si trattasse di Pavese.[206] Forse non si può trovare una risposta certa a questa questione, ma si può affermare che dal momento che Queneau entra in casa Einaudi, la sua diffusione diviene un impegno condiviso che coinvolge traduttori, collaboratori e consulenti einaudiani. Lo stesso Queneau viene coinvolto nelle scelte relative alla presentazione dei suoi lavori ai lettori italiani e in una lettera manifesta l'entusiasmo di essere in Italia rappresentato dalla Einaudi: «je suis très fier d'être, en Italie, publié par vos soins». [Si vedano Figure 1,2,3]. L'esame delle carte d'archivio, della corrispondenza dei traduttori, delle schede di lettura e delle lettere scambiate fra i collaboratori, permette di ricostruire i processi decisionali che accompagnano la traduzione e di comprendere più a fondo le modalità mediante cui un autore straniero viene introdotto e diffuso in un determinato sistema letterario. Si sceglie di iniziare l'osservazione con il periodo nel quale all'Einaudi si parla dei *Fiori blu*. A questa altezza temporale emerge la figura del francesista Guido Neri, consulente per l'Einaudi, fra il 1963 e il 1971, come filologo, traduttore e *editor*.[207] Grazie all'incarico di consulente per la casa editrice Einaudi è riuscito a far conoscere in Italia autori come Bataille, Artaud, Breton e molti altri. Dalla lettura della sua corrispondenza con intellettuali, redattori e consulenti einaudiani si possono ricavare alcuni significativi episodi nella diffusione dell'opera e dello stile di Queneau in Italia.[208] In una lettera, del 21 giugno 1965 indirizzata a Guido Davico Bonino –che aveva avuto nel 1961 il privilegio di avere

[204] Cfr. D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes?*, op. cit., p.59.
[205] *Ibidem*
[206] Ibidem
[207] Per la figura di GUIDO NERI si rimanda alla Nota biografica a cura di GIANCARLO ROSCIONI e GIULIO UNGARELLI in *Guido Neri, Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*, Ed. Pendragon, Bologna, 1997, pp. 10-15 e a MASSIMO RAFFAELI, *Un cartesiano dell'irrazionale, in Céline e altri francesi*, peQuod, Ancona 1999, pp. 131-133.
[208] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani cart.144, fasc.2180.

come insegnante nella professione di *editor*, il "redattore di casa editrice" Italo Calvino [209] – Guido Neri scrive:

> [...] Ho ricevuto Les fleurs bleues di Queneau, il libro di Ravelin e le opere di Charles Cros. Il Queneau è molto divertente e gradevole, anche se meno aggressivo perfino di Zazie e non nuovo come pensiero (salvo eventuali criptosensi). Penso comunque che sia senz'altro da prendere; a giorni ti mando la scheda.[210]

È infatti Neri a occuparsi della scheda di lettura de *Les fleurs bleues* [si vedano Figure 4,5,6,7]. Quest'ultima gli viene richiesta in una lettera del 24 giugno 1965 da Guido Davico Bonino: «Attendo la scheda di Queneau, che puoi fare con un certo agio».[211]
È noto che la traduzione di Calvino sarà pubblicata nell'aprile 1967 per Einaudi. Già nel 1965 Neri è coinvolto nel proposito di una traduzione del romanzo. In una lettera del 13 settembre 1965 a Davico Bonino si legge: «Venerdì conto di parlare con Calvino a proposito della traduzione de Les fleurs bleues di Queneau».[212] All'inizio del 1967 la traduzione è ormai pronta. Il 10 gennaio 1967 Neri riceve da Fossati: «Caro Neri, so che Calvino ti ha consegnato la traduzione del Queneau e che la stai leggendo. Vorrei pregarti di accelerare la lettura e farci avere presto il dattiloscritto».[213]
L'interesse di Neri per Queneau non è confinato a questo episodio. Nelle sue proposte editoriali lo scrittore francese è ricorrente [si vedano Figure 8,9].

> Un'altra proposta concreta che mi sento di avanzare fin da ora è Queneau. Delle sue opere poetiche esiste un'antologia da Guanda, molto fiacca e frammentaria. Propongo due cose, tutte e due di gusto abbastanza attuale e "avanzato", anche se non molto recenti, sulla linea migliore della "nuova avanguardia" e inoltre divertenti (cioè: non solo raffinate ma spiritose): I) Chêne et chien [...]. Non è tra le cose più celebri di Queneau, ma a me pare una delle più riuscite. 2) Petite cosmogonie portative (1950). [...] Ne ho anche parlato per telefono con Calvino, che mi pare sia d'accordo. Come tutte le cose di Queneau, sia Chêne et chien che la Cosmogonie sono di traduzione piuttosto ardua e delicata (ma in Inghilterra e in Germania sono arrivati

[209] GUIDO DAVICO BONINO, *Così diventò un maestro del lavoro editoriale*, in Calvino & l'Editoria, L. CLERICI e B. FALCETTO (a cura di), op.cit., p.191.
[210] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani cart.144, fasc.2180/1, f.239.
[211] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani cart.144, fasc.2180/1, f.244.
[212] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani cart.144, fasc.2180/1, f. 270.
[213] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani cart.144, fasc.2180/1, f. 457.

> a tradurre, non so come, perfino gli Exercices de style!). Bisognerebbe trovare un traduttore-scrittore in particolare consonanza col mondo e le ricerche di Queneau. Con Calvino si faceva il nome di Leonetti. Che magari è lontanissimo dall'idea di mettersi a tradurre. Ma è un nome a titolo indicativo.

Neri è impegnato nell'individuazione delle opere da tradurre e nella selezione dei traduttori. Lo si può dedurre da alcune lettere del 1968:

> Caro Neri, avrai ricevuto i nuovi Queneau: contemporaneamente è arrivato il contratto generale. Possiamo quindi pensare alla programmazione dell'antologia in modo più ravvicinato. Ti direi di pensarci in modo da arrivare presto a una conclusione.[214]

> Caro Paolo, ho ricevuto Si tu t'imagines di Queneau. Per mettere insieme il piano dell'antologia poetica, occorre avere sotto mano anche le raccolte successive, cioè: Le chien à la Mandoline, Courir les rues, Battre la campagne (che non ho più, e che sono tutte di Gallimard).[215]

> Ho studiato il catalogo Mondadori. Ho trovato un Gide (La scuola delle mogli) e un Queneau (Un duro inverno, romanzo breve, molto fine e piacevole); sono autori che ci interessano e di cui Mondadori non ha i diritti in esclusiva.[216]

Il suo giudizio è ancora stimato, in una lettera del 20 novembre 1968, quando Fossati gli chiede un parere sull'allora ultimo romanzo di Queneau, *Le vol d'Icare*: «naturalmente vorremmo il tuo parere, prima di accogliere il giudizio favorevole di Calvino». Del quale, poi scriverà – come di consueto una scheda di lettura [si vedano Figure 10,11,12]– in allegato alla lettera datata Roma, 10 dicembre 1968 di Guido Neri a Guido Davico Bonino: «carico di lavoro Ti mando, con una settimana di ritardo, la scheda di Queneau».

[214]AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, f.648 Torino, Paolo Fossati a Guido Neri, 2 ottobre 1968.
[215]AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, f.656 Roma, Guido Neri a Paolo Fossati, 17 ottobre 1968.
[216] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, f.595, Guido Neri a Paolo Fossati, 1° aprile 1968.

Sempre su *Le vol d'Icare* e su un'altra opera di Queneau *Loin de Rueil*, meglio nota in Italia con il titolo di *Suburbio e fuga* scrive Neri a Davico Bonino:

> La signora Lusignoli ha finito di tradurre Le Vol d'Icare (naturalmente: Icaro involato, per serbare l'anfibologia). L'ho vista, e abbiamo cominciato il solito lavoro di analisi dei punti rimasti dubbi o controversi (ma non sono moltissimi). Scorrendo qualche pagina ho avuto l'impressione che, anche questa volta, nonostante le difficoltà particolari del testo, la traduzione sia piuttosto buona.
> Ora attende di ricevere Loin de Rueil. Mi ha detto che alla Rai sarebbero propensi, in linea di massima, a trasmettere una riduzione del Vol d'Icare (il testo si presta moltissimo perché è dialogo al 95%, vivace, non difficile, divertente). La signora Lusignoli mi propone di fare, eventualmente, insieme (lei e io) il lavoro di riduzione. Credo che in questi casi (a condizione, naturalmente, che le date di uscita del libro e della trasmissione radiofonica siano ben coordinate) la cosa dovrebbe risultare gradita alla Casa Editrice. Potresti sentire se l'Editore è d'accordo? E, in caso positivo, bisogna chiedere anche il consenso di Gallimard? E di Queneau?[217]

Un *unicum* nella corrispondenza è la lettera autografa datata Roma, 8 ottobre 1969 nella quale Guido Neri a Daniele Ponchiroli invia una correzione alla traduzione Icaro involato; indicante la corretta resa di PRÉTROLIPHAGES in PRETOLIFAGHE. «Si tratta di uno dei soliti giochi di Queneau a PÉTROLIPHAGES (che naturalmente è già un neologismo [...]), Queneau aggiunge una R evocando così la parola PRÊTRE (prete)».[218] [Si vedano Figure 13,14].

Dall'aprile del 1970 si possono indicare alcune lettere che riguardano la *Piccola cosmogonia portatile* a noi nota nella forma della traduzione di Sergio Solmi, con una postfazione a cura di Italo Calvino ma che avrebbe potuto avere diversa fisionomia se fosse stata accolta la traduzione di Franco Quadri.

> Un punto su cui vorrei essere rassicurato è lo smistamento su Calvino della traduzione parziale di Petite cosmogonie. Proprio oggi Quadri, che nel frat-

[217] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, f.671.
[218] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, ff. 783-784.

tempo si è liberato della traduzione di Paradise Now chiede notizie ed un preciso giudizio su questo lavoro.
Ti sarei grato di un cenno. [219]

Scrive Guido Neri a Guido Davico Bonino nel maggio 1970:

Mi ha scritto Italo e dice di avere scritto anche a te che la traduzione della Cosmogonie è inutilizzabile. Ora darò un'occhiata anch'io, poi ne parleremo a Torino dove avrei intenzione di venire presto. Ma intanto mi viene in mente quello che avevo quasi finito per dimenticare, strada facendo: e cioè che, in partenza, si era pensato a un esperimento di traduzione: il che implica da parte nostra una certa consapevolezza che, alla prova dei fatti, il testo poteva anche dimostrarsi intraducibile. Voglio dire insomma che non mi preparo a incrudelire sul povero Quadri. [220]
Sempre a proposito di Queneau, avrei bisogno di sapere con un po' di anticipo quando arriveranno le bozze di Loin de Rueil. Immagino che Calvino vorrà vederle; ma naturalmente anche la signora Lusignoli; e, se non è una complicazione eccessiva, potrebbe essercene un giro anche per me?

Ancora Guido Neri a Paolo Fossati nel luglio 1970:

Ho riguardato la Cosmogonie di Queneau e la traduzione di Quadri ho provato a ritoccarla, ma non riuscivo a evitare di rifare io il lavoro; con grande divertimento, ma a un ritmo assurdo (qualcosa come 8 versi in un' ora). Non so come fare. L'idea di una versione in prosa mi sembra, in questo caso, un po' avvilente. Proporrei di riconsiderare il problema a settembre, e intanto dire a Quadri di sospendere momentaneamente il lavoro. [221]

[219] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2, f.798 Torino, 30 aprile 1970.
[220] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2,ff.800-801 Roma, 12 maggio 1970.
[221] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/2,ff.829-830 Roma, 31 luglio 1970.

La questione della diffusione di Queneau in Italia dovuta alla sua intraducibilità rimane problematica. Nel 1975 a proposito della possibilità di pubblicare *Les œuvres complètes de Sally Mara*, Neri commenta:

> [...] Non è facile da tradurre (come sempre Queneau); ma Italo dice che, siccome i libri di Queneau sono andati sempre bene da ogni punto di vista, sarebbe buona politica farne ancora e farne il più possibile. Lui dice anzi che bisognerebbe assicurarseli tutti (cioè i testi narrativi).

Le considerazioni su *Les œuvres complètes de Sally Mara*, sono estratte da una lettera che vede Neri consultato in merito a un progetto editoriale più ampio, relativo alla pubblicazione dell'opera di Queneau [si vedano Figure 15,16]. In una lettera datata Torino, 21 luglio 1975 – non firmata, il cui mittente si può ricavare dalla lettera successiva del 24 luglio 1975 [222] nella quale risposta a Davico è specificato che sta rispondendo a quella inviata da Agnese – si legge:

> In nota ad una lettera di Gallimard su questioni amministrative ci sono alcune domande alle quali penso tu ci possa aiutare a rispondere.
> Quando pensiamo di pubblicare:
> 1) la scelta degli scritti di Queneau;
> 2) Chêne et Chien
> 3) Les œuvres complètes de Sally Mara
> Tieni conto che i contratti sono molto vecchi, 7 e 12 anni e che è l'autore stesso che vuole una risposta.[223]

A questa lettera Neri risponde con un resoconto puntuale riportando quanto discusso anche telefonicamente con Italo Calvino. Relativamente a Chêne et Chien «data la difficoltà della traduzione» e in assenza della «persona ad hoc» Neri chiosa «direi di non impegnarci a farlo». L'appunto su *Il pantano* titolo con il quale è stato tradotto in Italia *Le chiendent* mostra come una traduzione non sia mai definitiva: Il pantano (trad. Pivano); «ne ho in consegna io una copia, con l'incarico di vedere se si possono fare miglioramenti

[222] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/3, ff.1252-1253.
[223] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, fasc.2180/3 f.1251.

locali o se occorre ritradurre ex-novo». Concludendo poi: «Personalmente sono d'accordo con l'orientamento di Calvino; salvo che in Casa editrice tutti si spaventeranno all'idea di mettere in programma tanti libri e tante traduzioni».

In risposta, Davico Bonino allude alla prudenza editoriale sul caso specifico di Queneau:

> Abbiamo sbagliato molte volte e di grosso, con questo autore, perché si ricominci a promettere edizioni senza essere sicuri di realizzarlo. In altri termini, programmerei secondo una precedenza ragionata, un paio di romanzi. [...] Se vogliamo, ma i due specialisti siete tu e Italo, possiamo ripartire con Il pantano, mettendo le mani avanti con la Nanda per le correzioni che nonostante gli anni è persona suscettibile quando si tratta del suo lavoro.[224]

[224] AS TO, Serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 144, ff.1257-1258 Guido Davico Bonino a Guido Neri. Torino, 25 settembre 1975.

34

Turin, le 14 Mai 1968
GE/sed

Monsieur Raymond Queneau
Editions Gallimard
5, rue Sébastien Bottin
P a r i s VIIe

Cher Monsieur et Ami,

Nous venons de lire vos deux derniers recueils de poésies, Courir les rues et Battre la campagne. La lecture de ces deux livres a encore plus avivé en nous l'intérêt pour votre production poétique. Il me semble que la meilleure façon de présenter aux lecteurs italiens votre travail de poète serait d'organiser un ample choix, qui rende compte - de façon plus complète et articulée que d'autres anthologies déjà publiées en Italie - des différentes phases de votre discours de poète.

Entre temps, la traduction de la Petite cosmogonie portative, dont nous avions acquis les droits, est bien avancée, et nous pourrions la publier en un petit livre à soi. Nous pourrions ensuite la reprendre dans l'anthologie, et y ajouter des poésies tirées d'autres recueils, ainsi que Chêne et chien en traduction intégrale. Nous pensons que ce serait vraiment dommage de présenter ce dernier de façon fragmentaire. Sur ce point, ainsi que sur notre projet d'anthologie en général, nous aimerions connaître votre opinion préalable.

Enfin, nous sommes très intéressés par l'idée de publier un vaste recueil d'essais qui comprenne aussi les interventions de sujet mathématique et philosophique (je pense, par exemple, à Bords). Vous pourriez, peut-être, suggérer vous-même la table des matières du choix.

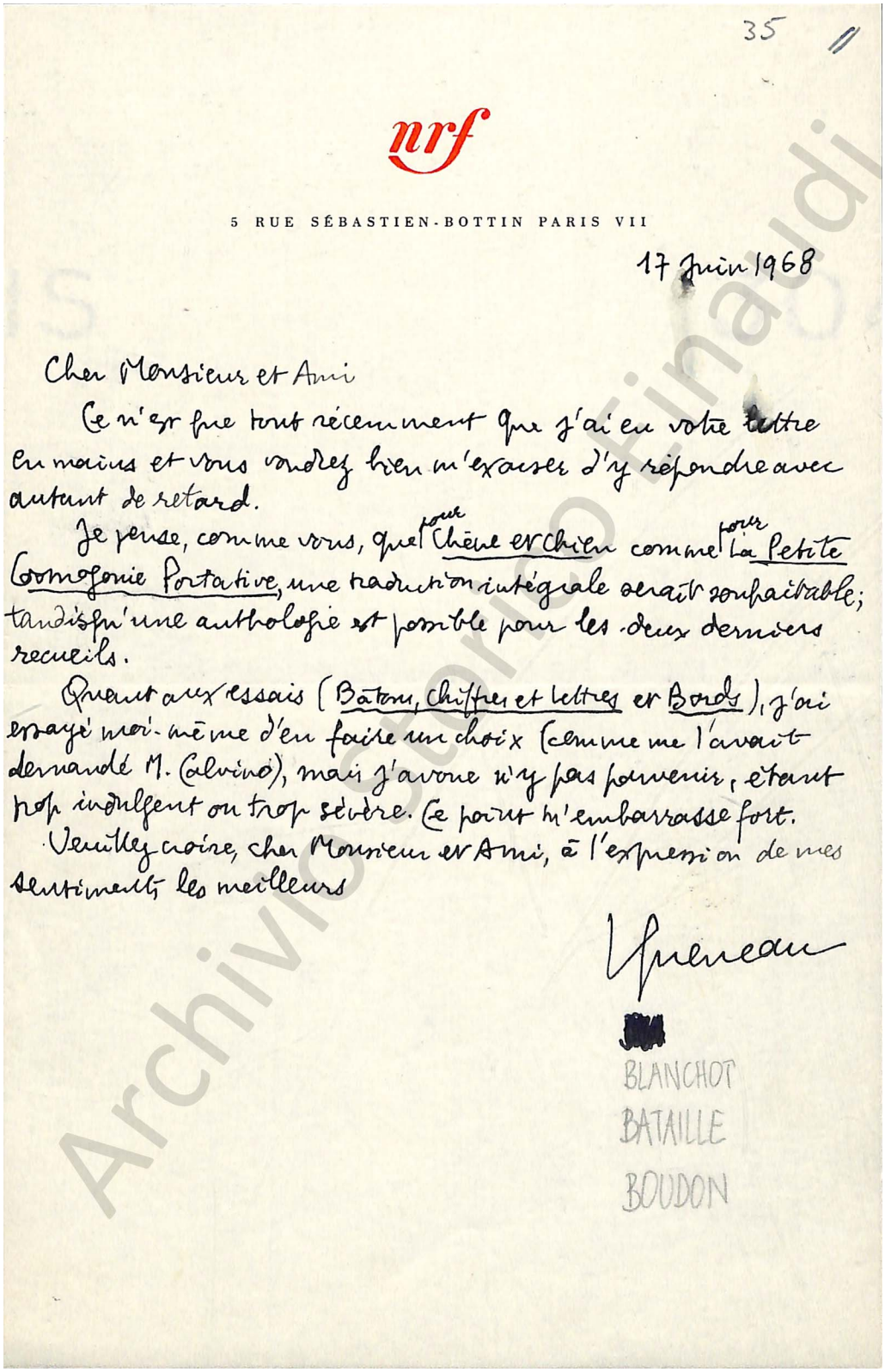
Avant d'écrire aux éditeurs français que cela concerne, j'attends de connaître votre opinion.

Veuillez croire, cher Monsieur et Ami, à mes sentiments sincères.

(Giulio Einaudi)

Archivio Giulio Einaudi

Figura 1: AS TO, Serie Corrispondenza con autori stranieri, cart, 13, fasc. 547, Queneau Raymond, f.34.



35

nrf

5 RUE SÉBASTIEN-BOTTIN PARIS VII

17 Juin 1968

Cher Monsieur et Ami

Ce n'est que tout récemment que j'ai eu votre lettre en mains et vous voudrez bien m'excuser d'y répondre avec autant de retard.

Je pense, comme vous, que pour Chêne et chien comme pour La Petite Cosmogonie Portative, une traduction intégrale serait souhaitable; tandis qu'une anthologie est possible pour les deux derniers recueils.

Quant aux essais (Bâton, chiffre et lettres et Bords), j'ai essayé moi-même d'en faire un choix (comme me l'avait demandé M. Calvino), mais j'avoue n'y pas parvenir, étant trop indulgent ou trop sévère. Ce point m'embarrasse fort.

Veuillez croire, cher Monsieur et Ami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs

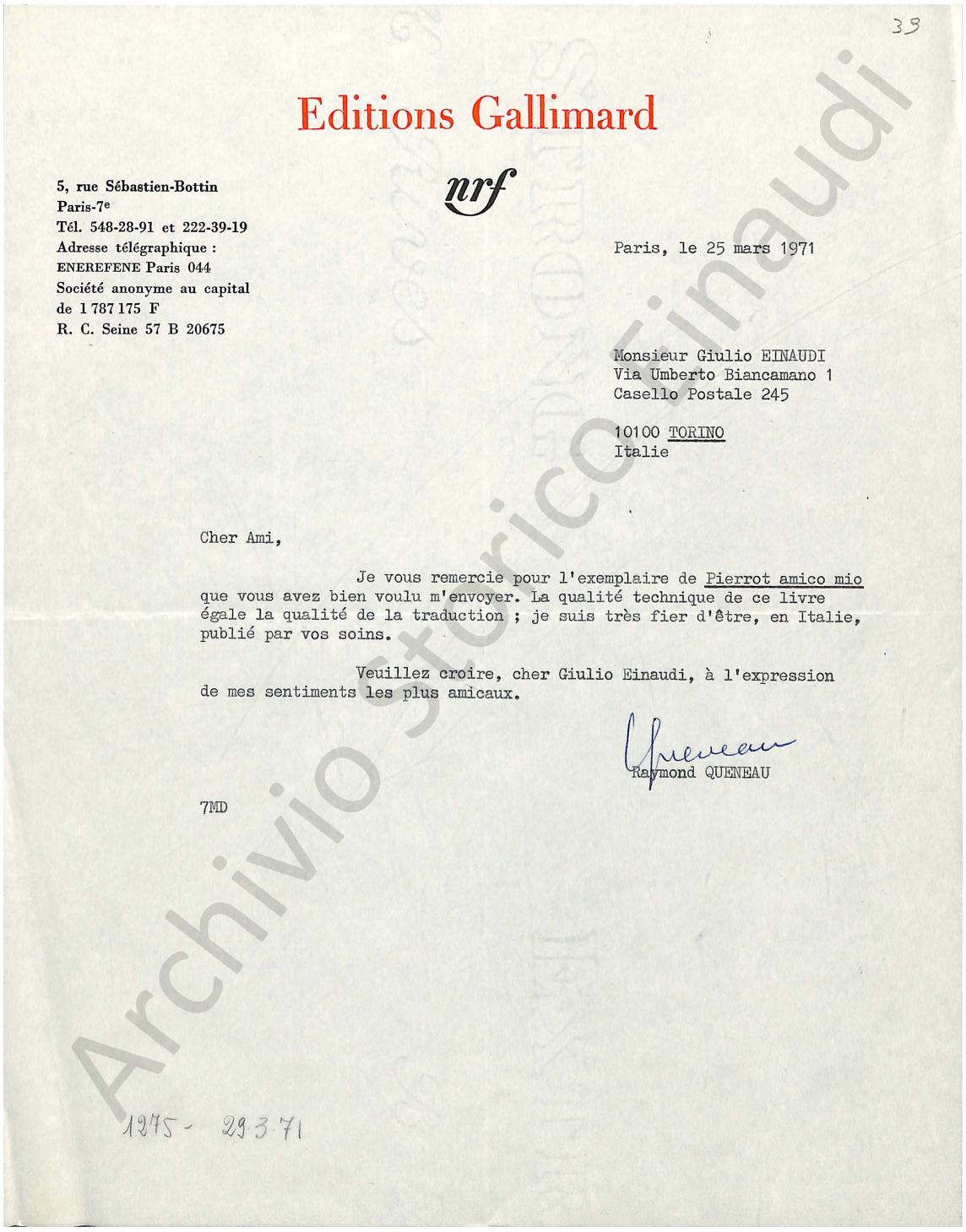
Queneau

[redacted]

BLANCHOT
BATAILLE
BOUDON

Archivio Storico Einaudi

Figura 2: AS TO, Serie Corrispondenza con autori stranieri, cart, 13, fasc. 547, Queneau Raymond, f.35.



39

Editions Gallimard

nrf

5, rue Sébastien-Bottin
Paris-7e
Tél. 548-28-91 et 222-39-19
Adresse télégraphique :
ENEREFENE Paris 044
Société anonyme au capital
de 1 787 175 F
R. C. Seine 57 B 20675

Paris, le 25 mars 1971

Monsieur Giulio EINAUDI
Via Umberto Biancamano 1
Casello Postale 245

10100 TORINO
Italie

Cher Ami,

Je vous remercie pour l'exemplaire de Pierrot amico mio que vous avez bien voulu m'envoyer. La qualité technique de ce livre égale la qualité de la traduction ; je suis très fier d'être, en Italie, publié par vos soins.

Veuillez croire, cher Giulio Einaudi, à l'expression de mes sentiments les plus amicaux.

Queneau

Raymond QUENEAU

7MD

1275 - 29.3.71

Archivio Storico Einaudi

Figura 3: AS TO, Serie Corrispondenza con autori stranieri, cart, 13, fasc. 547, Queneau Raymond, f.39.

SI

245

Raymond Queneau, Les fleurs bleues, Gallimard, pp. 273

Il racconto procede, in primo luogo, per sequenze alternate. Si alternano due protagonisti: il duca d'Auge e Cidrolin. Quest'ultimo vive in epoca contemporanea; il duca d'Auge passa attraverso una serie di avventure, intonate, come lo stile narrativo in cui sono esposte, alle diverse epoche in cui si svolgono: precisamente, cinque momenti storici separati da intervalli di 175 anni: 1264, 1439, 1614, 1789, 1964 (con: Luigi IX che prepara la sua seconda crociata; Carlo VII e Gilles de Rais sullo sfondo; Luigi XIII e gli Stati generali; la presa della Bastiglia e Sade sullo sfondo). Ogni sequenza ha termine quando il suo protagonista si addormenta; allora entra in scena l'altro. Questo tipo di raccordo accredita la lettura della catena di episodi come una serie di sogni "reciproci", secondo i termini dell'apologo cinese che è citato nel risvolto del libro: Ciuang-Tse sogna una farfalla, ma forse è invece lui stesso il sogno della farfalla. Una chiave di lettura su scala ridotta è fornita dall'episodio (179) in cui Cidrolin e la domestica (e poi fidanzata) vanno al cinema insieme: all'uscita Cidrolin commenta un film di cappa e spada, e lei un western: l'uno e l'altro hanno dormito, e sognato un film; quale era il film effettivamente proiettato ? tornano indietro e sul manifesto vedono annunciato "Spartaco e Frankestein contro Ercole e Dracula"; ma forse è l'annuncio di un "prossimamente"; conclusione: "on ne saura jamais".

Cidrolin è il tipico personaggio di Queneau: melanconico, remissivo diogene di banlieue, misantropo-filantropo che abita su una chiatta, che vive di futili abitudini, gesti e curiosità, che parla da solo o con chi passa ma lascia presto cadere la conversazione, che riflette su realtà e sogno, su necessità e libertà. Il rapporto che lo lega al duca d'Auge è suggerito fin dalle prime pagine. Nei pensieri e nei discorsi di ciascuno dei due personaggi passa di tanto in tanto qualche traccia della vita dell'altro: una reminiscenza inspiegabile, un termine non più in uso o non ancora inventato (con meraviglia o scandalo degli astanti). Ci sono anche precise coincidenze: ad esempio, ciascuno

Archivio Storico Einaudi

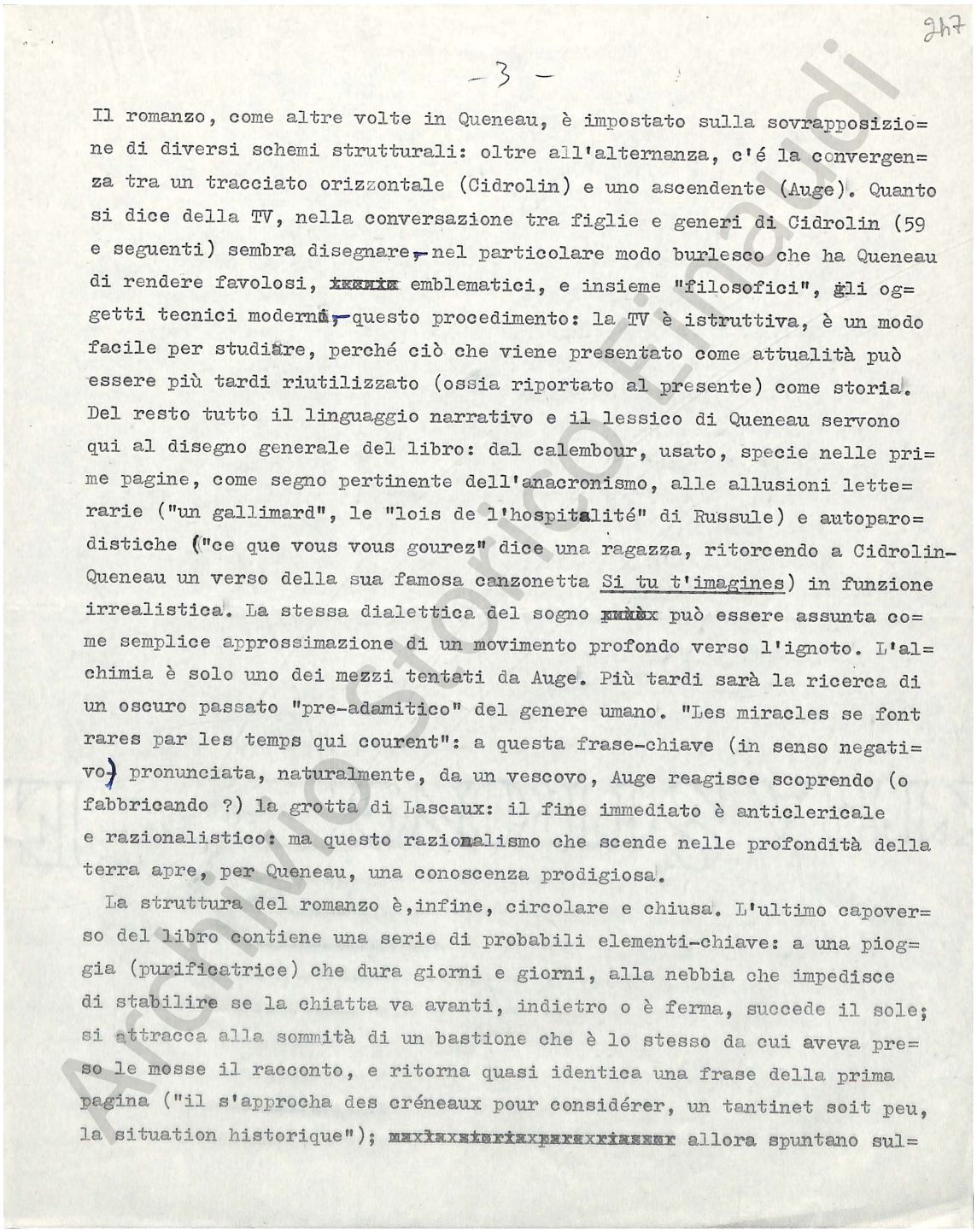
Figura 4: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.245.

dei due ha tre figlie, e ha a che fare con un personaggio chiamato Oné=
siphore (abate per il duca, e per Cidrolin proprietario del Bar Biture:
un bistro dal nome significativo). Nel corso del libro, si chiarisce il
carattere "profondo" dei loro rapporti:

Mentre il duca d'Auge - che è un personaggio dalla psicologia quasi
inesistente: vitale, plastico, troppo teso all'azione per avere problemi
morali, e ignaro (cioè perfettamente incurante) della parte di inganno
che gli tocca subire - procede nella sua ascesa attraverso la storia,
Cidrolin - che al contrario vive fuori della storia, ma
è estremamente caratterizzato e complesso - rumina nell'inconscio un pro=
blema interiore. Sul suo passato grava l'ombra di una colpevolezza: un
processo, due anni di carcere preventivo, un'accusa di assassinio ricono=
sciuta falsa più tardi. Le accuse riappaiono continuamente, sotto forma
di parole ingiuriose scritte da un ignoto sullo steccato che sta di fron=
te alla chiatta; e tra le abitudini di Cidrolin c'è ormai quella di ridi=
pingere periodicamente lo steccato per fare sparire le scritte. Mano a
mano che il duca d'Auge si avvicina ai tempi moderni, Cidrolin si mostra
sempre più inquieto: alla Rivoluzione francese corrisponde un febbrone,
preceduto da una confidenziale chiacchierata notturna con il custode del
camping vicino (già fonte di speculazioni burlesche in tema linguistico,
negli incontri occasionali di Cidrolin coi campeggiatori), che
si rivelerà più tardi come il pensatore-giustiziere per vocazione La Ba=
lance, detto Labal (nome curioso - e palindromo - per un personaggio
che, in fin dei conti, svolge funzione di psicoanalista). Labal ha una
parte di primo piano nella caccia al misterioso diffamatore organizzata
dal duca d'Auge, finalmente approdato ai tempi moderni e incontratosi,
in una strana atmosfera, con Cidrolin (nessuno fa più sogni, i sonni si
sono fatti pesanti). Alla fine l'uomo è catturato, e si scopre che è Ci=
drolin stesso. Ma ormai la censura è levata. Anche la fidanzata si ricon=
cilia con Cidrolin. Tutti prendono posto nella chiatta (chiamata l'Arche),
di cui finora si diceva che non era in grado di navigare, e salpano ri=
salendo il corso del fiume. Cidrolin viene sbarcato lontano con la fi=
danzata, e scompaiono.

Archivio Storico Einaudi

Figura 5: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.246.



247

- 3 -

Il romanzo, come altre volte in Queneau, è impostato sulla sovrapposizio= ne di diversi schemi strutturali: oltre all'alternanza, c'é la convergen= za tra un tracciato orizzontale (Cidrolin) e uno ascendente (Auge). Quanto si dice della TV, nella conversazione tra figlie e generi di Cidrolin (59 e seguenti) sembra disegnare, nel particolare modo burlesco che ha Queneau di rendere favolosi, emblematici, e insieme "filosofici", gli og= getti tecnici moderni, questo procedimento: la TV è istruttiva, è un modo facile per studiare, perché ciò che viene presentato come attualità può essere più tardi riutilizzato (ossia riportato al presente) come storia. Del resto tutto il linguaggio narrativo e il lessico di Queneau servono qui al disegno generale del libro: dal calembour, usato, specie nelle pri= me pagine, come segno pertinente dell'anacronismo, alle allusioni lette= rarie ("un gallimard", le "lois de l'hospitalité" di Russule) e autoparo= distiche ("ce que vous vous gourez" dice una ragazza, ritorcendo a Cidrolin-Queneau un verso della sua famosa canzonetta Si tu t'imagines) in funzione irrealistica. La stessa dialettica del sogno può essere assunta co= me semplice approssimazione di un movimento profondo verso l'ignoto. L'al= chimia è solo uno dei mezzi tentati da Auge. Più tardi sarà la ricerca di un oscuro passato "pre-adamitico" del genere umano. "Les miracles se font rares par les temps qui courent": a questa frase-chiave (in senso negati= vo) pronunciata, naturalmente, da un vescovo, Auge reagisce scoprendo (o fabbricando ?) la grotta di Lascaux: il fine immediato è anticlericale e razionalistico: ma questo razionalismo che scende nelle profondità della terra apre, per Queneau, una conoscenza prodigiosa.

La struttura del romanzo è, infine, circolare e chiusa. L'ultimo capover= so del libro contiene una serie di probabili elementi-chiave: a una piog= gia (purificatrice) che dura giorni e giorni, alla nebbia che impedisce di stabilire se la chiatta va avanti, indietro o è ferma, succede il sole; si attracca alla sommità di un bastione che è lo stesso da cui aveva pre= so le mosse il racconto, e ritorna quasi identica una frase della prima pagina ("il s'approcha des créneaux pour considérer, un tantinet soit peu, la situation historique"); allora spuntano sul=

Archivio Storico Einaudi

Figura 6: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.247.

248

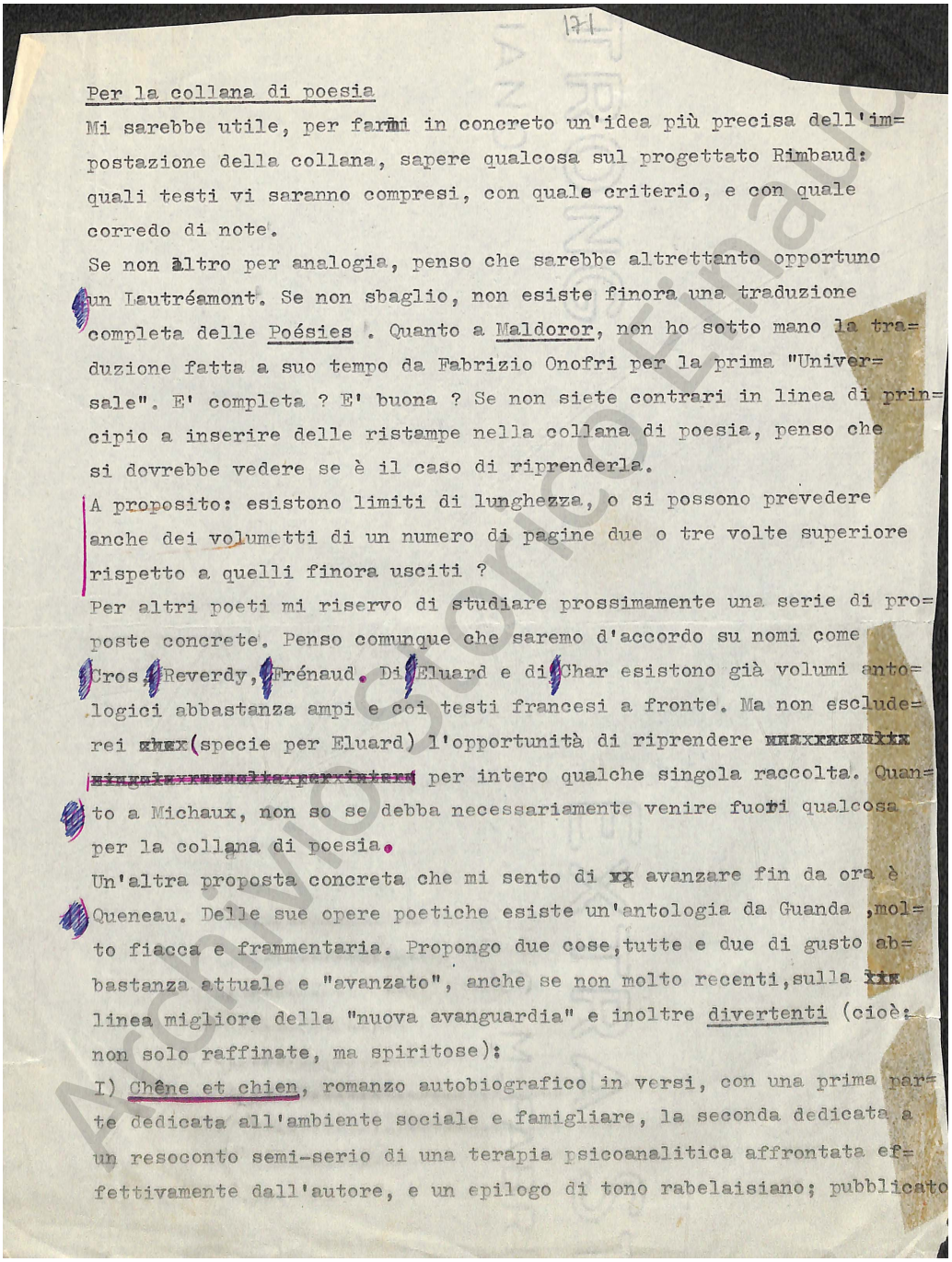
la terra le "fleurs bleues" del titolo (probabilmente il magico"fiore az=
zurro" dell'Ofterdingen di Novalis). Come i due personaggi principali
si riassorbono in uno (e insieme di separano autenticamente), così l'op=
posizione sogno-storia, dopo essere stata esposta in successioni recipro=
che sogno-sogno, sembra di nuovo risolversi in sogno: se si può interpre=
tare anche in questo senso la frase di Platone posta in epigrafe: ὄναρ
ἀντὶ ὀνείρατος.

Non potrei escludere che altri (o definitivi) significati si nasconda=
no in questo libro. L'impressione è che, su un fondo di pensiero già pre=
sente in altre sue opere - e riprendendo motivi (come quello dei due pro=
tagonisti complementari) che risalgono a Jarry - Queneau abbia rinnova=
to la combinazione delle strutture e dei toni narrativi. E' comunque uno
dei suoi libri più animati e divertenti.

Guido Neri

Archivio Storico Einaudi

Figura 7: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.248.



171

Per la collana di poesia

Mi sarebbe utile, per farmi in concreto un'idea più precisa dell'im=
postazione della collana, sapere qualcosa sul progettato Rimbaud:
quali testi vi saranno compresi, con quale criterio, e con quale
corredo di note.

Se non altro per analogia, penso che sarebbe altrettanto opportuno
un Lautréamont. Se non sbaglio, non esiste finora una traduzione
completa delle Poésies . Quanto a Maldoror, non ho sotto mano la tra=
duzione fatta a suo tempo da Fabrizio Onofri per la prima "Univer=
sale". E' completa ? E' buona ? Se non siete contrari in linea di prin=
cipio a inserire delle ristampe nella collana di poesia, penso che
si dovrebbe vedere se è il caso di riprenderla.

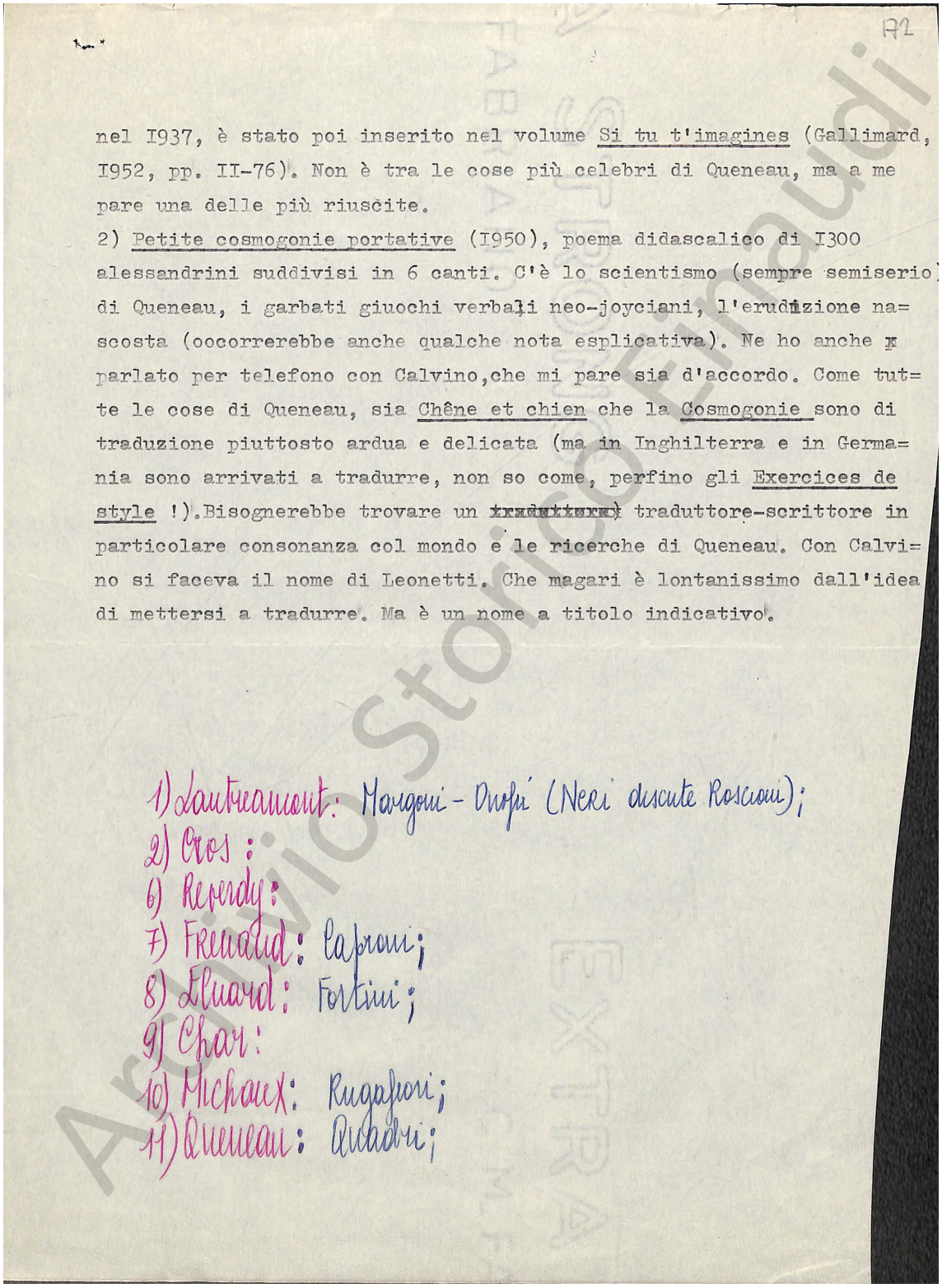
A proposito: esistono limiti di lunghezza, o si possono prevedere
anche dei volumetti di un numero di pagine due o tre volte superiore
rispetto a quelli finora usciti ?

Per altri poeti mi riservo di studiare prossimamente una serie di pro=
poste concrete. Penso comunque che saremo d'accordo su nomi come
Cros, Reverdy, Frénaud. Di Eluard e di Char esistono già volumi anto=
logici abbastanza ampi e coi testi francesi a fronte. Ma non esclude=
rei xhex(specie per Eluard) l'opportunità di riprendere xxxxxxxxxxx
xingola xxxxolta xper intero per intero qualche singola raccolta. Quan=
to a Michaux, non so se debba necessariamente venire fuori qualcosa
per la collana di poesia.

Un'altra proposta concreta che mi sento di xx avanzare fin da ora è
Queneau. Delle sue opere poetiche esiste un'antologia da Guanda ,mol=
to fiacca e frammentaria. Propongo due cose,tutte e due di gusto ab=
bastanza attuale e "avanzato", anche se non molto recenti,sulla xxx
linea migliore della "nuova avanguardia" e inoltre divertenti (cioè:
non solo raffinate, ma spiritose):

I) Chêne et chien, romanzo autobiografico in versi, con una prima par=
te dedicata all'ambiente sociale e famigliare, la seconda dedicata a
un resoconto semi-serio di una terapia psicoanalitica affrontata ef=
fettivamente dall'autore, e un epilogo di tono rabelaisiano; pubblicato

Figura 8: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.171.



172

nel I937, è stato poi inserito nel volume Si tu t'imagines (Gallimard, I952, pp. II-76). Non è tra le cose più celebri di Queneau, ma a me pare una delle più riuscite.

2) Petite cosmogonie portative (I950), poema didascalico di I300 alessandrini suddivisi in 6 canti. C'è lo scientismo (sempre semiserio) di Queneau, i garbati giuochi verbali neo-joyciani, l'erudizione nascosta (occorrerebbe anche qualche nota esplicativa). Ne ho anche parlato per telefono con Calvino, che mi pare sia d'accordo. Come tutte le cose di Queneau, sia Chêne et chien che la Cosmogonie sono di traduzione piuttosto ardua e delicata (ma in Inghilterra e in Germania sono arrivati a tradurre, non so come, perfino gli Exercices de style !). Bisognerebbe trovare un traduttore-scrittore in particolare consonanza col mondo e le ricerche di Queneau. Con Calvino si faceva il nome di Leonetti. Che magari è lontanissimo dall'idea di mettersi a tradurre. Ma è un nome a titolo indicativo.

1) Lautreamont: Mangoni - Dupin (Neri discute Rasconi);
2) Cros:
6) Reverdy:
7) Fremaud: Caproni;
8) Eluard: Fortini;
9) Char:
10) Michaux: Rugafiori;
11) Queneau: Ajcardi;

Archivio Storico Einaudi

Figura 9: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.172.

672

SI

Raymond Queneau, Le Vol d'Icare, Gallimard

Un romanziere fine secolo ha appena cominciato a lavorare su un nuovo romanzo, quando si accorge che uno dei personaggi è scomparso dalle sue pagine. Per prima cosa, pensa a un furto da parte di qualche rivale invidioso, e svolge una rapida inchiesta (satira del mondo dei confrères); esclusa questa eventualità, ricorre a un investigatore privato (sprovveduto, stordito, assolutamente negato: caricatura alla rovescia del classico detective da racconto poliziesco).
L'incidente turba la borghese routine dello scrittore, fino a renderlo d'improvviso inadempiente nei confronti dell'amante (farsa dell'adulterio) e indurlo a consultare un medico (e qui; parodia della farmacopea borghese, dell'istituzione del "medico di fiducia" e di una psicoanalisi ante litteram). Intanto il personaggio fuggitivo approda alla vita reale, circola nel limbo benevolo del proletariato queneauiano; (il cui opposto, forse, è qui il mondo sovinoso delle donne, che fanno sempre succedere qualcosa) beve assenzio, si guarda intorno, ama, si istruisce, lavora. Ma il suo nome (Icare) finisce per segnargli un destino: uscito dalla tutela dell'autore, vuole - si direbbe - volare con le proprie ali, e in effetti si fabbrica le ali, vola, e precipita; e sulla questa morte, l'autore, recuperandolo in extremis, chiude il suo romanzo.

La narrazione è più che mai laconica, folta di episodi secondari, ma che scorrono a ritmo uniforme, senza indugi e senza rilievi; anche i motivi satirici o farseschi sono appena accennati, e gli effetti umoristici sono volutamente elementari: giochi verbali, equivoci, battute di maniera. C'è l'evocazione di un mondo atteggiato, un'immagine d'epoca (vaudeville, romanzo populista), quintessenziata con l'impiego dei mezzi più futili, ridotta a astrazione innocente, a gioco. Queneau lavora sempre più in direzione dell'inconsistente; volta le spalle al patetico ma si ferma al di qua dell'ironia: e in questo, si può dire che deluda esattamente chi vuole deludere.

Archivio Storico Einaudi

Figura 10: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.672.

673

(2

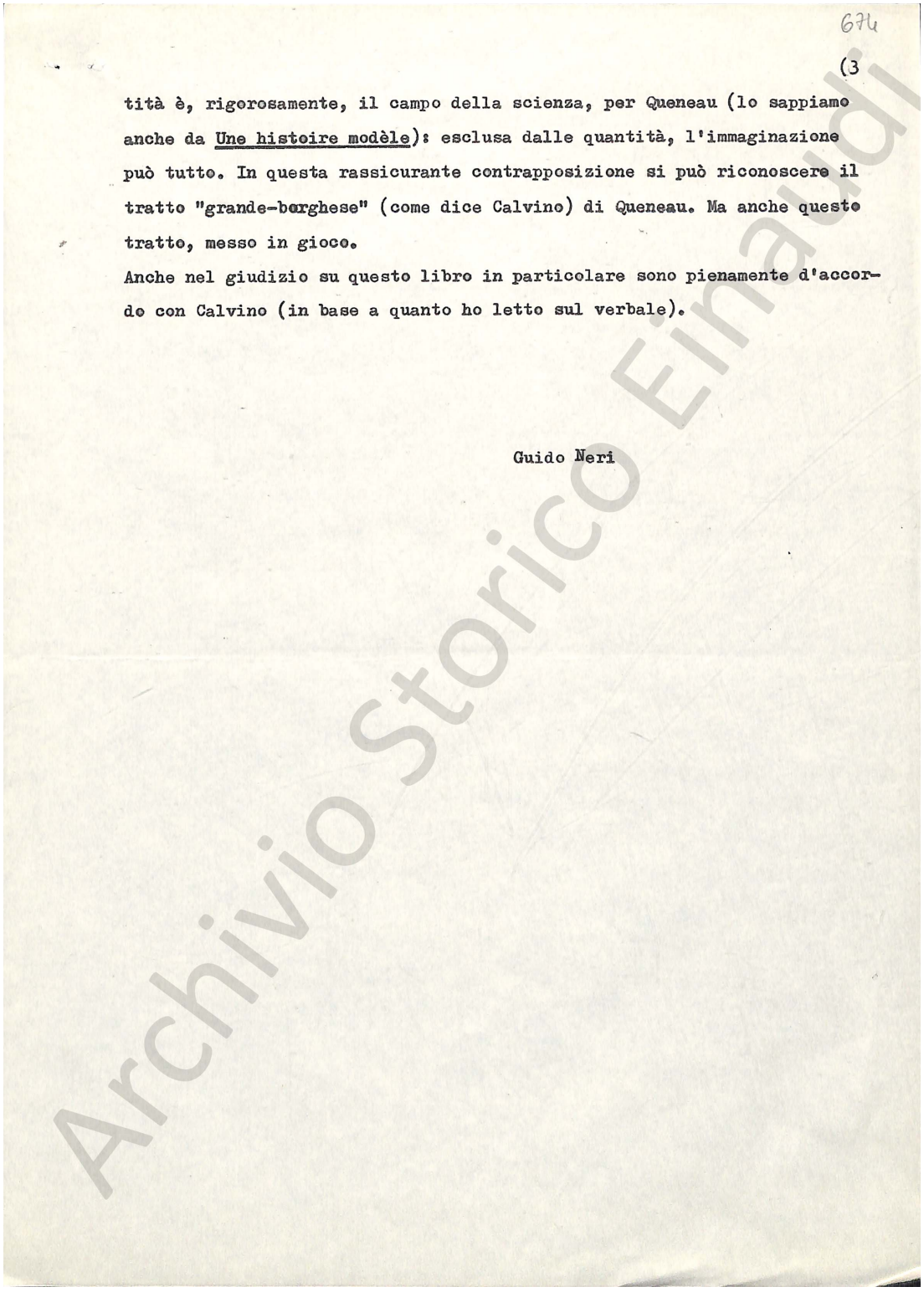
Non è certo il caso di chiedersi, a chiusura di libro, che cosa Queneau abbia voluto dimostrare. E' vero però che in questo divertimento intervengono problemi e idee che gli danno senso. In primo luogo, l'idea centrale del libro, cioè il problema (formale) del personaggio narrativo. La funzione del personaggio appare già posta in modo problematico in molti libri precedenti di Queneau. Il personaggio in Queneau non è mai una nozione ingenua, (nel Vol d'Icare si finge, un certo punto, di preconizzare la remota possibilità di un "romanzo senza personaggi"; e d'altra parte si dice, delle persone "reali", che sono forse "personaggi di una altra specie di autori"):non si risolve, per esempio, in un insieme di caratterizzazioni psicologiche, tende a definirsi come un modo di stare fra gli altri, di parlare agli altri. Da questo punto di vista, i personaggi del Vol d'Icare sono un punto d'arrivo, un caso-limite: sono socialità pura, relazionalità pura, si colorano soltanto delle loro forme di socievolezza, si risolvono nel loro tessuto connettivo, nel linguaggio. Per questo il romanzo può reggersi sul puro dialogo.

Ci sono poi idee sul tempo, sul movimento, sulla velocità. Si parla molto dei mezzi di locomozione: automobile, bicicletta (recentissima anche questa, ma carica, al confronto, di un fascino passatista:"le vélo c'est le passé"), e in prospettiva, l'aeroplano. Icare fa una passeggiata fuori città, e vedendo i bambini che giocano con l'aquilone, è preso dal sogno della conquista del cielo e del volo umano. Le Vol d'Icare potrebbe dunque essere considerato un terzo capitolo (il cielo), di seguito alla partizione tematica delle due ultime raccolte poetiche di Queneau (Courir les rues e Battre la campagne).

Vi si trova, oltre tutto, la stessa irrisione del moderno e del progresso. A un certo punto (pp.190-192) c'è una specie di parabola o barzelletta sulla possibilità che hanno i personaggi del libro di anticipare minuziosamente con la fantasia i caratteri dell'odierna civiltà dell'automobile e sulla loro incapacità (invece) di prevedere i dati quantitativi della stessa situazione ("croyez-vous qu'un jour on fera du cent kilomètres à l'heure?/ Cela jamais, mon fils, Cela, jamais"). Il campo delle quan-

Archivio Storico Einaudi

Figura 11: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.673.



674

(3

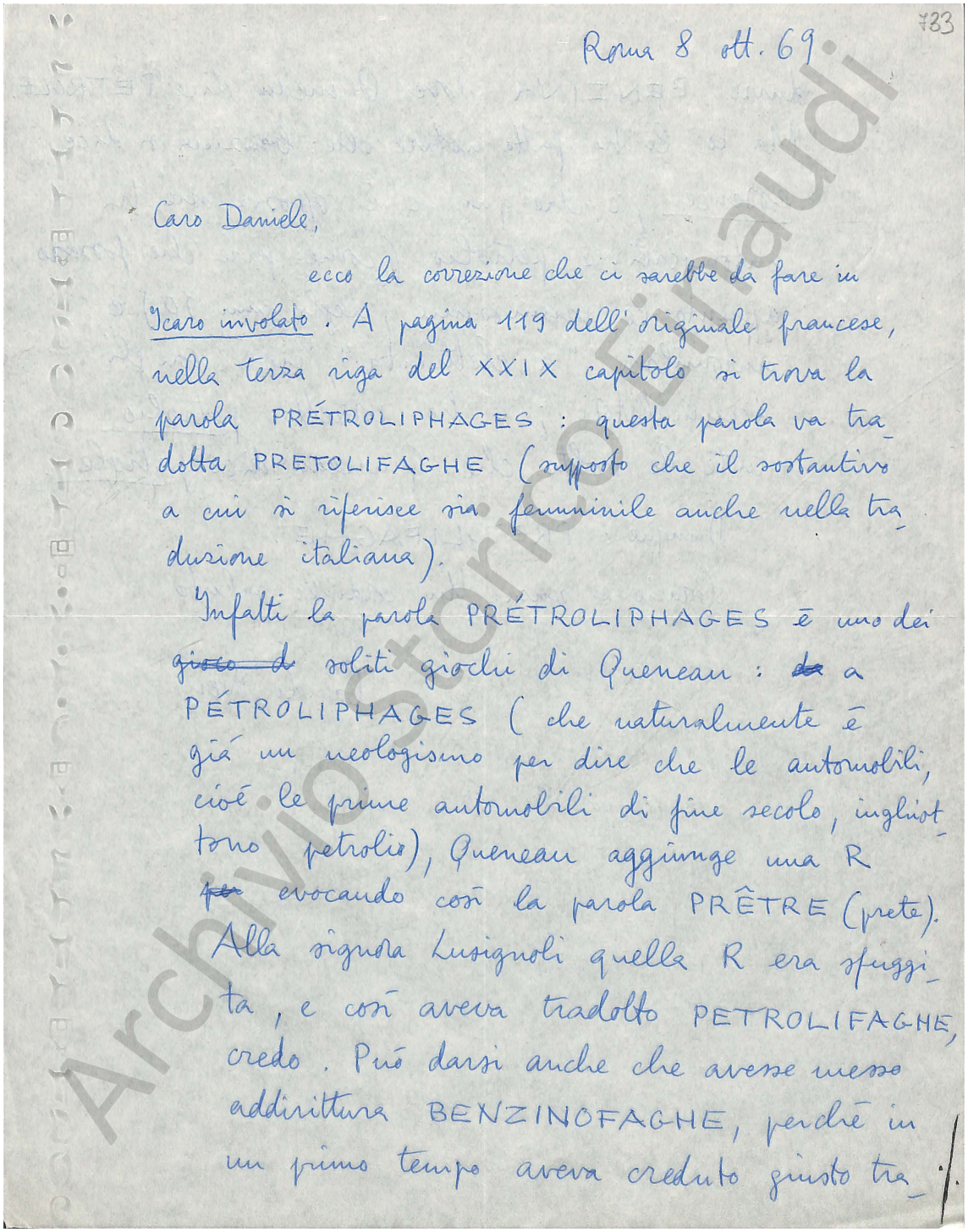
tità è, rigorosamente, il campo della scienza, per Queneau (lo sappiamo anche da Une histoire modèle): esclusa dalle quantità, l'immaginazione può tutto. In questa rassicurante contrapposizione si può riconoscere il tratto "grande-borghese" (come dice Calvino) di Queneau. Ma anche questo tratto, messo in gioco.

Anche nel giudizio su questo libro in particolare sono pienamente d'accordo con Calvino (in base a quanto ho letto sul verbale).

Guido Neri

Archivio Storico Einaudi

Figura 12: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.674.



733

Roma 8 ott. 69

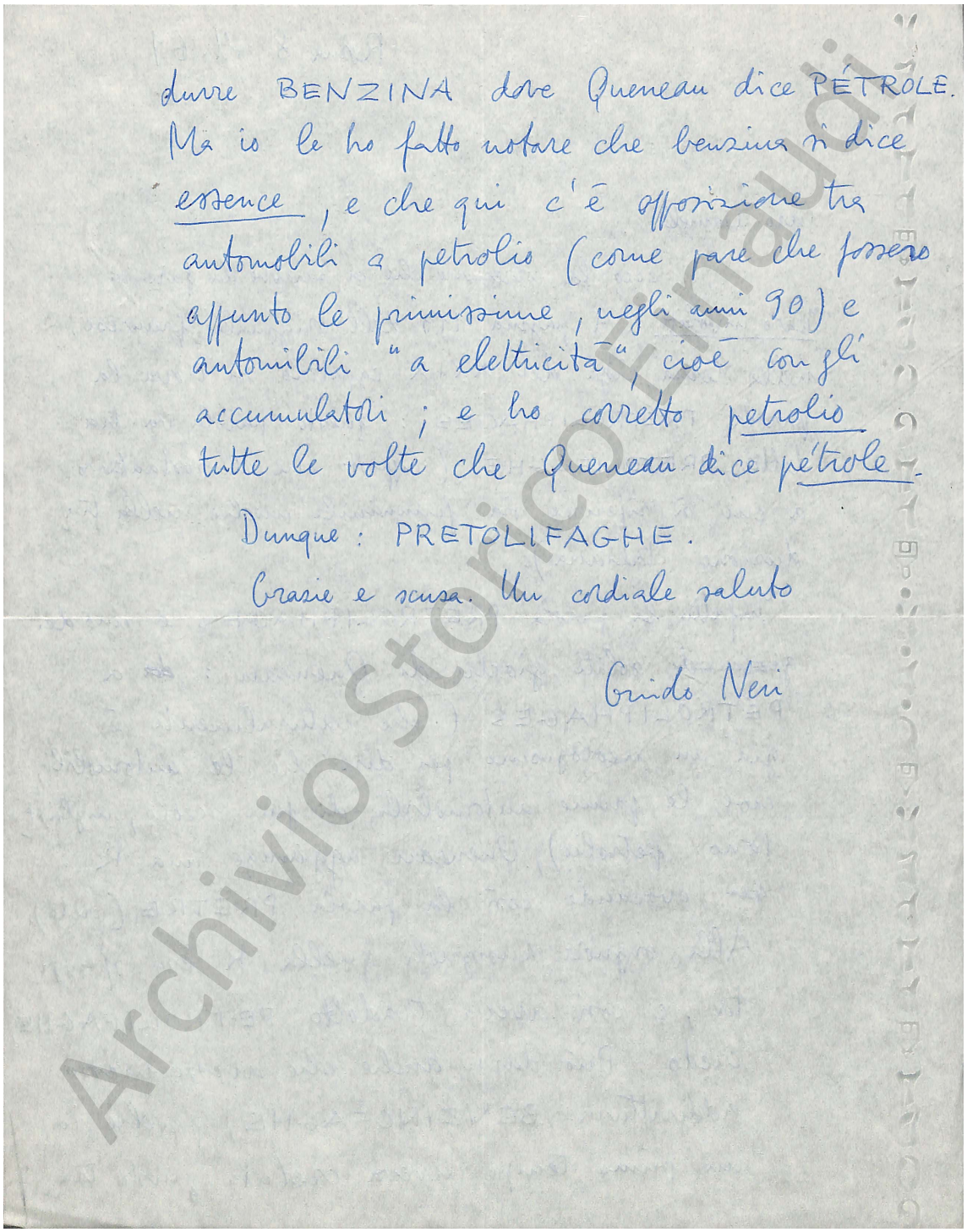
Caro Daniele,

ecco la correzione che ci sarebbe da fare in Icaro involato. A pagina 119 dell'originale francese, nella terza riga del XXIX capitolo si trova la parola PRÉTROLIPHAGES: questa parola va tradotta PRETOLIFAGHE (supposto che il sostantivo a cui si riferisce sia femminile anche nella traduzione italiana).

Infatti la parola PRÉTROLIPHAGES è uno dei ~~giochi di~~ soliti giochi di Queneau: ~~da~~ a PÉTROLIPHAGES (che naturalmente è già un neologismo per dire che le automobili, cioè le prime automobili di fine secolo, ingliottono petrolio), Queneau aggiunge una R ~~per~~ evocando così la parola PRÊTRE (prete). Alla signora Lusignoli quella R era sfuggita, e così aveva tradotto PETROLIFAGHE, credo. Può darsi anche che avesse messo addirittura BENZINOFAGHE, perché in un primo tempo aveva creduto giusto tra-

Archivio storico Einaudi

Figura 13: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.733.



dunque BENZINA dove Queneau dice PÉTROLE.
Ma io le ho fatto notare che benzina si dice essence, e che qui c'è opposizione tra automobili a petrolio (come pare che fossero appunto le primissime, negli anni 90) e automobili "a elettricità", cioè con gli accumulatori; e ho corretto petrolio tutte le volte che Queneau dice pétrole.

Dunque: PRETOLIFAGHE.

Grazie e scusa. Un cordiale saluto

Guido Neri

Archivio Storico Einaudi

Figura 14: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.733v.

1252

GIULIO EINAUDI EDITORE TORINO

Società per azioni
Capitale sociale L. 600 000 000
Via Umberto Biancamano 1
Telefoni 55 37 61/62/63
C.C.I.A. n. 120392
Casella postale 245
10100 Torino

Sede di Roma: via Gregoriana 38
Telefoni 6891 21/22
00187 Roma

GN.mg

Roma, 24 luglio 1975

Dr. Guido Davico Bonino
Giulio Einaudi Editore S.p.A.
Via Umberto Biancamano 1
Torino

Caro Guido,

riguardo ai problemi dei libri di Queneau sollevati nella lettera di Agnese che mi è arrivata stamattina, ho consultato telefonicamente Italo, e ti riferisco anche il suo pensiero.

- Antologia di scritti saggistici: Italo ne aveva parlato tempo fa con l'autore e si era impegnato a preparare un piano. Gli ho detto che per favore gli scriva subito due righe per tranquillizzarlo e confermare il nostro impegno. Analoga risposta andrebbe data a Gallimard.

- Chêne et chien (il romanzo autobiografico in versi): data la difficoltà della traduzione, e visto che non abbiamo sotto mano la persona ad hoc, direi di non impegnarci a farlo.

- Les oeuvres complètes de Sally Mara: non è facile da tradurre (come sempre Queneau); ma Italo dice che, siccome i libri di Queneau sono andati sempre bene da ogni punto di vista, sarebbe buona politica farne ancora e farne il più possibile. Lui dice anzi che bisognerebbe assicurarseli tutti (cioè i testi narrativi). Una cosa da fare presto è comunque una riedizione di Le chiendent, uscito da noi col titolo Il pantano (trad. Pivano); ne ho in consegna io una copia, con l'incarico di vedere se si possono fare miglioramenti locali o se occorre ritradurre ex-novo.

Archivio storico Einaudi

Figura 15: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.1252.

1253

foglio 2

Ci sarebbero poi da rilevare, se possibile, le traduzioni di: Un rude hiver (Mondadori) (io avevo già dato questo consiglio in passato) e Le dimanche de la vie (Longanesi?).

Gli altri titoli di testi narrativi sono: Les derniers jours, Odile, Les enfants du limon, Saint-Glinglin.

Personalmente sono d'accordo con l'orientamento di Calvino; salvo che in Casa editrice tutti si spaventeranno all'idea di mettere in programma tanti libri e tante traduzioni.

Ciao

Guido NERI

Archivio Storico Einaudi

Figura 16: AS TO, Serie Corrispondenza con autori italiani, cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri, f.1253.

Capitolo III

Tradurre *Les fleurs bleues*

Sommario

3.1 Introduzione al romanzo: profilo e sinossi. 3.2 Calvino traduttore: Analisi comparativa linguistica e stilistica della traduzione de Les fleurs bleues. 3.2.1 Premessa 3.2.2. Strategie di traduzione

3.1 Introduzione al romanzo: profilo e sinossi

> – I miei sogni, – disse Cidrolin, – li scrivessi, farebbero un romanzo.
> – E non le pare che di romanzi ce n'è già fin sopra i capelli?
> – Non abbia paura, – disse Cidrolin. – Non sono un lavoratore della scrivania.
> Raymond Queneau*, I fiori blu*, Cap. XII

Il romanzo *Les Fleurs bleues*, pubblicato dalla prestigiosa casa editrice francese Gallimard nel 1965, è tradotto due anni dopo da Italo Calvino in italiano per Einaudi nella collana «Supercoralli». Seguirà nel 1984 – nella nuova collana einaudiana «Scrittori tradotti da scrittori» – una seconda edizione contenente la *Nota del traduttore*. [225]

Dal punto di vista strutturale e tematico, il romanzo si configura come un'opera complessa e multiforme: una combinazione di parodia storica, favola, riflessione filosofica e gioco intellettuale. Le possibilità interpretative restano volutamente aperte: si va dalla lettura psicoanalitica a quella allegorica, fino alla concezione del romanzo come puro *divertissement* intellettuale.[226] Queneau è un autore che non svela mai le sue carte, e sotto l'apparenza giocosa nasconde una gran quantità d'erudizione e una complessa specula-

[225] In occasione della ristampa in «la Repubblica» è pubblicato firmato dallo stesso ITALO CALVINO*, Dal fango sbocciano i fiori blu*, 25 febbraio 1984. Si legga in *Saggi*, op.cit. pp. 1431-1433. In questa occasione Calvino fa il punto sulle interpretazioni e i vari studi del romanzo, usciti in Francia negli ultimi anni «sparsi per lo più in rivistine difficilmente reperibili, che cercano di chiarire i vari misteri». Sono citate: le discussioni dei commentatori sul titolo; le influenze di Alexandre Kojève di cui Queneau aveva seguito le lezioni sulla filosofia di Hegel, redigendo e pubblicando poi i testi e la Scuola dello storico delle religioni H.C.Puech; le interpretazioni di Vivian Kogan, di Alain Calame e di Anna Clancier.

[226] Per l'interpretazione psicoanalitica si veda ANNE-MARIE JATON, *Du «Psychanasouillis»: Freud, Jung et C^ie* in *Lecture(s) des «Fleurs bleues» de Raymond Queneau,* Edizioni ETS, Pisa,1998, pp.111-127.

zione filosofica.[227] Il lettore segue le avventure dei due protagonisti: il Duca d'Auge è d'umore altalenante, ama mangiare bene e abbondantemente, è senza moglie e con tre figlie «buone come madonne incollate sulla porta d'un ciabattino»; Cidrolin vive con Lamelia, l'ultima delle sue tre figlie, su una chiatta «ormeggiata nei paraggi d'una grande città» e anche lui ha un debole per il cibo e in special modo ama bere essenza di finocchio.[228] Facendo la parodia dei romanzi realistici dell'Ottocento *I Fiori blu* inizia con un'indicazione storica.

> Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duce d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique.[229]

Questo è il primo dei riferimenti storici espliciti in un ordine cronologico degli eventi narrativi che procede con intervalli di circa 175 anni, ripercorrendo la storia francese dal Medioevo alla modernità, mediante riferimenti storici disseminati nel testo che il lettore dovrà ricostruire insieme a una sorta di piccolo giallo: per buona parte del romanzo ci si chiede chi sia il «graffitomane», autore delle scritte ingiurianti contro Cidrolin sulla sua staccionata, finché alla fine si scopre che è egli stesso.

Dal Duecento si passa al Quattrocento, in particolare al 1439, periodo riconoscibile tramite i riferimenti alla Guerra dei Cent'anni, Carlo VII, e a personaggi storici come Gilles de Rais. Altro momento significativo è il 1614 affidato al riferimento al Don Chisciotte, a Luigi XIII, a Maria de'Medici e agli Stati Generali. Poi si arriva al 1789 anno richiamato dalla Rivoluzione francese e con i riferimenti agli stati generali, ai quaderni di doglianze, a Necker, alla Bastiglia e al 14 luglio. Dal capitolo XVII fino alla fine la storia prosegue su un unico piano temporale, il 1964 deducibile dalla logica dei salti temporali, con riferimenti alla televisione, al telegiornale, al teleromanzo, alle automobili e alla vita urbana. A prima impressione, il Duca attraversa epoche molto lontane tra loro, mentre Cidrolin vive in un presente moderno, ma tra un addormentamento, una siesta e un risveglio si è colti da un ben più coinvolgente enigma tra sogno e realtà: Chi sogna chi tra il Duca d'Auge e Cidrolin?

---

[227] Cfr. ITALO CALVINO*, Dal fango sbocciano i fiori blu*, 25 febbraio 1984 in *Saggi*, op.cit. p. 1431.
[228] A tal proposito si legga ANNE-MARIE JATON, *Tripres, gratin dauphinois et essence de fenouil* in *Lecture(s) des «Fleurs bleues» de Raymond Queneau*, op.cit. pp.65-80.
[229] RAYMOND QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Gallimard, Paris, 1965, p.9.

È il sogno il *leitmotiv* nonché il vero protagonista dell'opera. Non si tratta di un mero espediente narrativo, piuttosto di un meccanismo che lega i due piani del racconto. Nel continuo attraversamento dei secoli le vicende del Duca d'Auge e di Cidrolin, sospese tra sogno e realtà, divengono occasione per una riflessione ironica sulla storia e sul linguaggio. Nei ventuno capitoli compaiono questioni filosofiche, religiose e storiche, ma anche riflessioni moderne. Tra queste il telegiornale è messo in rapporto con la storia: se Jolando sostiene che il telegiornale di oggi sarà la storia di domani, Lucillo nega questa equivalenza.

> – Les tiens, demande Sigismonde, tu les laisseras regarder tant qu'ils voudront?
> – Rien que ce qui est instructif, répond Yoland.
> Surtout les actualités. Ça leur apprendra l'histoire de France, l'histoire universelle même.
> – Comment ça? dit Lucet.
> – Eh bien oui, les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain. C'est ça de moins qu'ils auront à apprendre à l'école, puisqu'ils la connaitront déjà.
> – Làvieux, tu déconnes, dit Lucet.
> L'histoire ça n'a jamais été les actualités et les actualités c'est pas l'histoire. Faut pas confondre.
> – Mais si, justement! au contraire!! faut confondre!!! Regarde un peu voir. Suppose que tu es devant la tévé, tu vois, je dis bien et je répète : tu vois, Lucien Bonaparte qui agite sa sonnette, son frère dans un coin, les députés qui gueulent, les grenadiers qui se ramènent, enfin quoi tu assistes au dix-neuf brumaire. Après ça, tu vas te coucher, tu dors pendant cent ans et puis tu te réveilles; alors, à ce moment-là, le dix-neuf brumaire c'est devenu de l'histoire et tu n'as pas besoin de regarder dans les livres pour savoir cexé.
> – C'est idiot, dit Sigismonde, il n'y avait pas la tévé dans ce temps-là.
> – Mettons, dit Yoland; mais regarde alors les actualités au cinéma; des fois on t'en repasse des vieilles. Tu vois alors le tsar Nicolas qui serre la main de Poincaré, les taxis de la Marne, Guillaume II, le Kronprinz, Verdun : c'est pas de l'histoire, ça? Pourtant ça a été des actualités.
> – Ça reste des actualités, dit Lucet. A preuve, c'est que tu les vois dans un cinéma et qu'on te prévient : c'est des actualités.[230]

Tornando al sogno, ogniqualvolta che uno dei due personaggi si addormenta, l'altro sembra prendere vita producendo una oscillazione tra veglia e sonno, presente e passato in cui il lettore non riesce a stabilire con certezza quale dei due mondi sia reale e quale sia sognato. Così come il lettore nei romanzi gialli, compiendo l'indagine per la scoperta del colpevole, conduce un'investigazione sul testo e «gioca con l'autore», districandosi tra gli indizi disseminati nel testo cerca di capire quali lo stiano aiutando e quali lo stiano

[230] R. QUENEAU, *Les fleurs bleues*, op.cit., pp.58-59.

fuorviando.[231] Allo stesso modo deve comportarsi nel romanzo di Queneau, dove però gli indizi sono offerti e complicati allo stesso tempo.

L'ambiguità ricorre già dal primo capitolo, nel quale se all'inizio, sembra che sia il Duca addormentatosi a sognare Cidrolin, poco dopo quest'ultimo parlando dei sogni si chiede perché sogni di cavalcare anche se nella realtà non è mai salito su un cavallo. L'animale appartenente al mondo del Duca potrebbe essere interpretato come un indizio che sia Cidrolin a sognare il Duca, i suoi cavalli Démosthène e Stéphane e le sue avventure storiche. Più avanti nel capitolo XVI Cidrolin parla del sogno continuato cioè della possibilità di ricordare un sogno e riprenderlo la notte dopo, come se fosse una storia a puntate. Questo è forse l'indizio più chiaro a favore dell'idea che sia lui a sognare il Duca e che la parte storica con le sue avventure potrebbe essere un sogno continuato. Si può provare – dopo che i protagonisti finiscono per sognarsi a vicenda – a immaginare che il Duca e Cidrolin siano due facce dello stesso personaggio, due modi di vivere il rapporto con la storia: uno nella quotidianità moderna, l'altro dentro la grande Storia universale trasformata in sogno comico; ma, ad un certo punto annullando ogni distanza i due si ritrovano in azione nello stesso momento. Il finale ha tutta l'aria di essere un nuovo inizio, il Duca svegliandosi vede che, sul fango lasciato dall'acqua «qua e là piccoli fiori blu stavano già sbocciando»: un'immagine che ispira rinascita, lasciando indefinito cosa fosse sogno e cosa realtà.

[231] Cfr. LEVORATO MARIA CHIARA, *Le emozioni della lettura*, Il mulino, Bologna, 2000, p. 87.

3.2 Calvino traduttore: Analisi comparativa linguistica e stilistica della traduzione de *Les fleurs bleues*

3.2.1 Premessa

La comparazione tra il testo di partenza e il testo di arrivo pare un passaggio obbligato nello studio di una traduzione. Così come osservato altresì da Franco Fortini, che nelle sue *Lezioni sulla traduzione* annota: «Non c'è quasi mai studio su di un singolo testo di traduzione che ometta il confronto con il cosiddetto originale»; mettendo in guardia dall'assegnazione di «premi di virtù o di abilità fondati sul grado di maggiore o minore "somiglianza" fra testo di partenza e testo di arrivo» e dall'assumere come meta della traduzione un sistema di equivalenze fra testo *source* e testo *cible*.[232]

Con il proposito di individuare e analizzare sistematicamente le strategie traduttive adottate e le soluzioni scelte da Calvino prende avvio in questo paragrafo lo studio linguistico e stilistico.[233]

L'analisi sarà condotta senza eccessive sollecitazioni, o forzature interpretative, per non voler essere come il cercatore dell'apologo galileiano – meglio noto con il nome "La favola dei suoni" – il quale nel tentativo di individuare il meccanismo concedente a una cicala di produrre il suo verso caratteristico, finisce per togliere la vita all'insetto. Quanto seguirà, sarà solo una maniera ve ne sono state e ve ne saranno «cento altre incognite ed inopinabili».[234]

Tra gli studi che hanno approfondito l'analisi di Calvino traduttore, Federico Federici menziona il saggio di Silvia Taddei e il contributo di Joanna Stephens che dedica un capitolo alla comprensione del ruolo di Calvino traduttore dal francese. L'analisi in tale capitolo, tuttavia, è focalizzata sulle prove di traduzione poetica ed esclude il romanzo di

[232] Cfr. FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di M.V. TIRINATO, premessa di L. LENZINI, Quodlibet, Macerata, 2011, p.95.

[233] Ai fini dell'analisi linguistica e stilistica si è fatto riferimento alle seguenti monografie: PIERRE SCAVEE et PIETRO INTRAVAIA, *Traite de stylistique comparee: analyse comparative de l'italien et du français*, Didier Centre international de phonétique appliquée, 1979; JOSIANE PODEUR, *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Liguori, Napoli, 1993 e FRANCESCA CHESSA, *Tradurre il francese*, Il mulino, Bologna, 2024.

[234] GALILEO GALILEI, *Il Saggiatore*, Collana La letteratura Italiana, Storia e testi a cura di Ferdinando Flora, Ricciardi editore 1953, edizione elettronica del 30 dicembre 1997.

Queneau.[235] Diversamente Silvia Taddei in *Calvino traduttore: "I fiori blu"* – contenuto in Calvino & l'Editoria a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetti – privilegiando un approccio linguistico si occupa di come «sul piano dell'ordine sintattico», la traduzione si misura con l'originale.[236] Lo stesso Federici ha contribuito all'arricchimento degli studi su Calvino traduttore – e più nello specifico su Calvino traduttore di Queneau – a partire dall'articolo del 2007 *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit* e a seguire nel 2009 con il volume *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*. In quest'ultimo Federici distingue le strategie di traduzione adottate da Calvino in «two specific translation strategies: non-translation and recognized translation».[237] Quest'ultima per mezzo di modulazioni o equivalenze.

Tirato «per il lembo della giacca» da quel libro che, gli «chiedeva di non abbandonarlo alla sua sorte» lanciandogli nello stesso tempo una sfida, Calvino decise di provare a confrontarsi con il problema «di rendere il meglio possibile le singole trovate, ma farlo con leggerezza, senza che si sentisse lo sforzo, senza creare intoppi».**[238]** Calvino sceglie così la libertà «di un esempio speciale di traduzione» cioè quella «"inventiva" (o per meglio dire "reinventiva")» giudicandolo «l'unico modo d'essere fedeli a un testo di questo tipo».[239] Secondo Silvia Taddei, la definizione di «traduzione reinventiva», proposta dallo stesso Calvino, sintetizza perfettamente il rapporto di fedele autonomia che intercorre tra i due testi: cioè una reinvenzione che, partendo dalla strutturazione del piano sintattico, deve saper rimodulare l'abile intreccio di registri distanti sia diacronicamente (arcaismi vs neologismi) sia sincronicamente (aulicismi vs neologismi), e nel contempo riprodurre i giochi di parole e i richiami intertestuali, i *topoi* della retorica più classica e le figure dell'estrosità più deviante.[240]

---

[235] Cfr. FEDERICO MARCO FEDERICI*, Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*, Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge, the italianist 27, 2007, pp.80-81.
[236] Cfr. SILVIA TADDEI, *Calvino editore*, in *Calvino & l'Editoria*, L. CLERICI E B. FALCETTO (a cura di) op.cit., p.97.
[237] F. M. FEDERICI*, Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, Printed in The Netherlands 2009, p.140.
[238] I. CALVINO, *Nota del traduttore* in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Einaudi, 1967, p.266.
[239] *Ibidem*
[240] Cfr. S. TADDEI, *Calvino editore*, in Calvino & l'Editoria, Luca Clerici e Bruno Falcetto (a cura di) Marcos y Marcos, Milano, 1993, p.97.

In questo senso, la traduzione italiana si configura non come una resa fedele in senso stretto, ma – pur in presenza di passaggi tradotti letteralmente – come una riscrittura d'autore, in equilibrio tra fedeltà all'originale francese e autonomo acclimatamento alla cultura italiana.

A confrontarsi con la lingua di Queneau è proprio quello scrittore dalla «lingua estremamente limpida e cristallina» per cui come spiega il linguista Luca Serianni «la difficoltà dell'interpretazione di Calvino è post-linguistica, non certo legata alla decrittazione del testo». Ragione che chiarisce il motivo per il quale l'opera di Calvino ha avuto un enorme successo internazionale: «le sue opere, scevre da difficoltà linguistiche, hanno saputo rappresentare la letteratura italiana del '900 all'estero meglio di altri autori che richiederebbero oltre a difficoltà specifiche anche un approccio linguistico».[241] Lo stesso Calvino in una lettera a Quadri confida «la mia scrittura è ben lontana dalla complessità di Queneau […]».

Entrambi però condividono un gusto immoderato per la sperimentazione a livello di strutture narrative: ma se Queneau è anche un manipolatore del linguaggio, Calvino al contrario ha una scrittura molto più classica, che lo ha reso precursore del postmodernismo, dopo l'ondata di scrittura libera degli anni Settanta.[242]

Di conseguenza, per Calvino la battaglia continua di Queneau per immettere nel marmoreo francese l'uso vivo della lingua parlata sembra essere una preoccupazione lontana dai suoi progetti letterari.[243] Riservando – osserva Pier Vincenzo Mengaldo, eminente storico della lingua italiana, filologo e critico letteraro contemporaneo – «le vere e proprie e più appariscenti escursioni verso la libertà linguistica e il polistilismo» «a sedi particolari, quasi satelliti alla periferia di un nucleo, laddove il suo linguaggio si offre piú programmaticamente come linguaggio al quadrato» e a quei testi "originali" che praticano vistosamente parodia e *pastiche;*[244] tra questi la versione del *Les Fleurs bleues* dell'amatissimo, ma linguisticamente molto diverso, Queneau.[245] La lingua rappresenterebbe il

---

[241] Cfr. LUCA SERIANNI, *La lingua cristallina di Italo Calvino. La fortuna internazionale di Italo Calvino*. https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Luca-Serianni-la-lingua-cristallina-di-Italo-Calvino-c27fa1c1-1c13-462c-bb92-4ac621895646.html

[242] Cfr. D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes?*, op. cit., p. 77.

[243] Cfr. BRUNELLA ERULI, *La traduzione come furto con scasso*, in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali [saggi],* op.cit., p.116.

[244] PIER VINCENZO MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, in La tradizione del Novecento. Terza serie, pp.230-231.

[245] *Ivi*, p.231.

punto di separazione fra i due scrittori – fratelli d'anima – ma separati dalla lingua e in considerazione di ciò la scelta di cimentarsi nella traduzione di *Les fleurs bleues* è letta da Brunella Eruli come «un gesto di amicizia e considerazione nei confronti di Queneau, ma diventa anche una sorta di dichiarazione di poetica personale».[246] Per Federici ancora al fine di «mantenere fede al suo credo, talvolta forza la traduzione rendendola spesso infedele, seppure corretta nel senso e nelle tematiche». [247] Scegliendo «di spostare sottilmente l'equilibrio del romanzo calvinizzando lo stile di Queneau invece di limitarsi a tradurlo».[248]

La comparazione è stata effettuata sui seguenti testi:

- RAYMOND QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Gallimard, Paris, 1965;
- RAYMOND QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Gallimard (Collection Folio), ristampa imprimée en Enspagne, 2014;
- RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Traduzione di Italo Calvino, Einaudi (Nuovi coralli), 1967 (copia appartenuta a Jolanda Insana).
- RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Traduzione di Italo Calvino, Einaudi (ET Scrittori), 1984 (ristampa 2024);

Dal confronto dalla forma del testo nella prima edizione con quello della seconda edizione nel XX capitolo si registra una aggiunta che riprende la traduzione letterale del testo di partenza, plausibilmente omessa o non inserita per errore di stampa.

> [Gallimard, 1965, p.266]
> – Et nous commencerons par de l'andouille, maître d'hôtel, nous continuerons par de l'andouillette, maître d'hôtel, et nous terminerons par de douillettes friandises, maître d'hôtel. Voilà ce qu'on appelle un repas bien enchaîné. Et foin du caviar et autres moscoviteries! Et champagne!
> Ils se régalèrent donc d'andouille, d'andouillettes et de douillettes friandises, mais Lalix avait hâte de retourner sur la péniche. Après le café, elle se tira discrètement tandis que le duc s'offrait une neuvième bouteille de champagne.
> Les deux chevaux étaient attachés dehors, à un panneau d'interdiction de stationner.

[246] Cfr. BRUNELLA ERULI, *La traduzione come furto con scasso*, in R. ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali [saggi],* op.cit., p.104.
[247] FEDERICO MARCO FEDERICI*, Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*, op.cit. p.96.
[248] Ibidem

[Einaudi, 1967, p. 211]
– Per cominciare, maître, salsiccia! Per secondo, maître, salsicciotto! E per dessert, delicatessen! Ecco quel che si dice un menu ben assortito. Il tutto con barbe di caviale e altre moscovitterie! E champagne!
I due cavalli erano legati fuori, al palo d'un divieto di sosta.

[Einaudi, 1984, p. 254]
– Per cominciare, maître, salsiccia! Per secondo, maître, salsicciotto! E per dessert, delicatessen! Ecco quel che si dice un menu ben assortito. Il tutto con barbe di caviale e altre moscovitterie! E champagne!
Si rimpinzarono di sanguinacci, migliacci e altri capricci, ma Lalice aveva fretta di tornare alla chiatta. Dopo il caffè, se la squagliò con discrezione mentre il Duca si concedeva un'ultima bottiglia di champagne, la nona.
I due cavalli erano legati fuori, al palo d'un divieto di sosta.

Nelle pagine della Nota del traduttore Calvino esplicita un ordine delle difficoltà affrontate: i «giochi», «le citazioni di poesia francese», i «localismi contemporanei», le «allusioni all'attualità, con effetto anacronistico», le «espressioni del parlato popolare», i «valori legati al parlato, all'argot, all'uso corrente» e ai «dialoghi sulla linguistica e sulla storia».[249] Tappe del suo percorso interpretativo e criteri linguistici che ne hanno ispirato la sua riscrittura[250] e che verranno prese in considerazione nell'analisi che segue.
Prima di addentrarsi nella comparazione sistematica dall'originale con la traduzione, si richiamano alcune considerazioni sugli aspetti esteriori (veste grafica) e alcuni più generali su un primo accesso al contenuto del testo, scelte ortografiche, oscillazioni grafiche, onomastica e toponomastica.
Per quanto riguarda la vesta grafica si osserva come l'intestazione del capitolo nell'edizione Gallimard in numeri romani è restituita nella versione einaudiana con la dicitura – capitolo – seguito dal numero ordinario. I nomi propri – fatta eccezione per uno dei protagonisti, Cidrolin – i riferimenti culturali, compresi quelli ai personaggi storici, e i riferimenti topografici sono adattati. Specifico è il caso di Duca d'Auge che viene reso talvolta in italiano talvolta lasciato in francese in alternanza tra Gioacchino, Gioacchino Duca d'Auge, Joachim e Joachim d'Auge. E ancora sceglie liberamente di deformare «saint Augustin» in Sant'Aguzzino inserito nella catena evocante attraverso riferimenti

[249] Cfr. I. CALVINO, *Nota del traduttore* in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Einaudi, 1967, pp. 265-274.
[250] Cfr. S. TADDEI, *Calvino editore*, in *Calvino & l'Editoria*, L. CLERICI E B. FALCETTO (a cura di) op.cit., p.97.

storici e letterari a Cartagine, tra questi Giugurta re di Numidia, Scipione e Annibale protagonisti delle due guerre puniche tra Roma e Cartagine e Salammbô, romanzo storico di Gustave Flaubert, ambientato nella città di Cartagine nel III secolo a.C. durante la Rivolta dei mercenari.[251] Tutti gli effetti fonici (onomatopee e interiezioni) sono ricodificati secondo le abitudini articolatorie italiane. Si osserva una divergenza nell'uso delle maiuscole e minuscole con riferimento agli appellativi: nel testo italiano duca, re, visconte, abate etc. sono scritti in lettera maiuscola.

Altri casi di divergenza rispetto al maiuscolo-minuscolo riguardano i seguenti termini:

guerre > *Guerra*; delle tre accezioni di *albigeois* presenti nel testo in un caso nella versione italiana è maiuscolo (Queneau, p. 87 – Cela ne pourrait effleurer que l'esprit d'un albigeois, et, Dieu merci, il n'en reste plus. > Calvino, p. 81– Un dubbio di tal genere potrebbe sfiorare solo la mente d'un Albigese, e, grazie al cielo, non ne resta neanche uno);

preadamita-preadamiti è sempre scritto maiuscolo, diversamente dall'originale in cui lo è in un solo caso (Queneau, p. 170 – Ah ah, fit Monseigneur Biroton, voilà notre Préadamite mis au pied du mur.);

quai (Queneau, p. 137 Il fait comme ça une dizaine de fois le trajet, puis il monte sur le quai, un pot de peinture à la main. > Calvino, p. 141 Dopo una dozzina di questi su e giú, sale sul Quai, con in mano il barattolo di vernice.) Parola che in Francia ha più significati, sviluppatisi da quello principale di 'argine'; in Italia è nota soprattutto col significato di 'lungofiume'.[252] Nel De Mauro – indicato con la marca d'uso *ES fr.* – il termine fa riferimento alla 'banchina percorribile lungo un porto, un fiume'.[253] In questo caso la maiuscola segnala il prestito non adattato e allo stesso tempo lo trasforma da nome comune a nome proprio: come se richiamasse un luogo specifico denominato Quai.

Si nota come l'impiego del più generico toponimo *boulevard* – anche esso prestito non adattato – oscilla nella versione italiana tra il termine non tradotto e tradotto in *viale*.

---

[251] Si legga Queneau, pp.21-22 Tt, ttt. Ne prends pas parti avant d'avoir écouté le détail de la chose. D'abord, cette fois-ci, nous n'allons pas en Egypte (à quoi na sert ?) mais nous voguons vers Carthage. – Cela ne me dit pas plus. — Carthage ? mais voyons, mon bien aimé Auge, rien que pour les souvenirs historiques… saint Augustin… Jugurtha… Scipion… Hannibal… Salammbô… cela ne te dit rien ? > Calvino, pp.14-15 – Stt, stt. Non ti devi pronunciare prima di aver sentito i particolari. Prima cosa, stavolta non andiamo in Egitto (n'asserènati) ma voghiamo su Cartagine. – M'attira ancor meno. – Cartagine? Ma di', mio beneamato Auge, non fosse che per i ricordi storici... Sant'Aguzzino... Giugurta... Scipione... Annibale... Salammbô... non t'attira?

[252] Quai in https://www.treccani.it/vocabolario/quai/

[253] Quai in https://dizionario.internazionale.it/parola/quai

La traduzione de *I fiori blu* richiede una considerazione sulla gestione della forma linguistica, vale a dire la deformazione dallo standard ortografico. Tra le difficoltà dell'universo di Queneau rientra il modo in cui riscrive il francese secondo una grafia molto personale, il neo-francese. La sua propensione anticonformista per l'ortografia fonetica punteggia tutta l'opera di Queneau e in generale negli anni Sessanta è stata anche parte della disputa tra modernisti e puristi, allertato dai primi preoccupanti segnali della contaminazione del francese dall'inglese. [254] Già in *Zazie dans le métro*, Queneau aveva attaccato frontalmente i puristi con espressioni come doukipudonktan (trascrizione fonetica della frase francese D'où qu'ils puent donc tant?) e aboujpludutou (trascrizione fonetica di elle ne bouge plus du tout); in *Les fleurs bleues*, l'inventiva è ancora più sfrenata e testimonia un'estrema agilità linguistica.[255] Come in alcuni esempi: houatures > màkkine, – Les houatures ? Point ne sais ce que c'est. > – Le ma...? Cos'è? Non ne so guari; coinantes > quackueggianti, sandouiche > sandwich, douas> dita, taxis > tassì, vécés > dobliusí**.** Quest'ultimo è una resa deformata di WC. Calvino risponde componendo un corrispettivo italiano altrettanto giocoso e riconoscibile, costruito sulla trascrizione fonetica ironica della sigla inglese; *Chevaus* che a prima lettura potrebbe sembrare un caso di deviazione dalla regola grammaticale francese per cui il plurale delle parole che terminano in *-au* si forma in *-x* al posto di *-s*, in realtà risponde alla precisa direzione di Queneau di seguire scrupolosamente l'evoluzione storica ed etimologica della parola. Le due forme sono usate a seconda del momento in cui si trova il Duca di Auge, che viaggia nel tempo. [256] In italiano non è possibile riproporre il medesimo meccanismo; tuttavia, Calvino non abbandona la distinzione scegliendo di tradurre con *palafreni* ogniqualvolta nel testo d'origine è presente *chevaus* e con cavalli quando è presente *chevaux*.

Nella versione italiana, la scelta del grafema Š, lettera dell'alfabeto latino, usata principalmente nelle lingue slave (come ceco, slovacco, croato e sloveno) accentua il forestierismo nella resa del lessico gastronomico (Queneau, p.28 – Du bortch qui est de la choupe aux chous echclavons > Calvino, p.20 – Del borš che è šzuppa di cavoli della Šslavonia; Queneau, p.30 À défaut de bortch, [...]> Calvino, p.24 – Se non c'è il borš [...]; Queneau, p.30 Toute la maisonnée s'agenouillait dans la choupe en se brûlant les genous

[254] [254]Cfr. D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, op.cit. p.66.
[255] Cfr. *Ibidem*
[256] Cfr. *Ivi*, p.70

et en faisant moult signes de croix ; on entendait des patenôtres fuser de toutes parts.> Calvino, p.24 Familiari e famigli cadevano in ginocchio nella šzuppa scottandosi i ginocchi e facendo dimolti segni di croce; si sentivano esplodere paternostri da ogni parte).

Si osserva, infine, la scelta dell'unità traduttiva delle date. L'indicazione del secolo è sostituita dal più preciso anno. Queneau, p. 32 mais on ne prend pas la Bastille tous les jours, surtout au treizième siècle.> Calvino, p. 25 ma non capita tutti i giorni di prendere la Bastiglia, soprattutto nel Milleduecento.; Queneau, p. – C'est un type au dix-huitième siècle qui a peint tout ça.> Calvino, p. 206 – È un tale del Settecento che ha dipinto tutto. Diversamente in Queneau, p.169 – Vous croyez bien que le monde a été créé fort exactement l'an quatre mille quatrième avant Jésus-Christ. > Calvino, p. 162 – E voi, che credete che il mondo sia stato creato esattamente l'anno quattromilaquattro avanti Cristo?

3.2.2 Strategie di traduzione

L'avvertimento della difficoltà traduttiva è ravvisabile già «dalle prime pagine coi calembour sui nomi dei popoli dell'antichità e delle invasioni barbariche [...] molti dei quali in italiano non funzionano e possono essere resi solo inventandone di nuovi al loro posto». In questi casi, l'intervento sostitutivo è operato da Calvino seguendo una logica selettiva, pur comportando in alcuni punti uno scarto rispetto all'originale e introducendo elementi ad esso estranei, le soluzioni sembrano rispondere da un lato all'orizzonte culturale del lettore d'arrivo, dall'altro sfruttano in maniera autonoma le risorse associative dell'italiano, secondo una fedeltà funzionale all'effetto d'insieme del testo. Il primo caso si potrebbe leggere nella sostituzione del popolo nomade di origine iranica e sarmatica degli Alani con quello germanico dei Vandali. Storici nemici dei romani e associati nell'immaginario collettivo alle invasioni barbariche, i vandali risultano più facilmente riconoscibili nella memoria del lettore italiano.

> Queneau, p.9 Sur l'horizon se dessinaient les silhouttes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva > Calvino, p. 3 Si designavano all'orizzonte le sagome sfatte di qualche diritto Romano, gran Saraceno, vecchio Franco, ignoto Vandalo. I Normanni bevevan calvadòs.

Senza voler attribuire a questa sostituzione un'intenzione univoca, si può rilevare come essa possa inserirsi in una più ampia tendenza all'acclimatamento culturale in senso ro-

manizzato (o latinizzato). Nella stessa direzione sembra andare l'adattamento della denominazione greca della dea Hera in Giunone, equivalente romano e riconoscibile in alcuni usi lessicalizzati della lingua italiana, come "giunonico" o "una Giunone".[257] Le soluzioni adottate possono quindi essere ricondotte entro un orizzonte più vicino alla tradizione culturale d'arrivo, contraddistinta da una maggiore familiarità con l'eredità romana e latina.

> Queneau, p. 128 Et encore, Xanthe ne parlait que par la voix d'Héra, tandis que moi, je n'ai besoin de personne pour savoir ce que je veux dire. > Calvino, p. 122 E ancora Xanto parlava soltanto con la voce di Giunone, mentre io non ho bisogno di nessuno per sapere cosa voglio dire.

In questo rientra, inoltre, l'espressione classica – tradizionalmente attribuita a Giulio Cesare, che l'avrebbe rivolta a Bruto riconoscendolo tra i suoi uccisori – ben nota al lettore italiano, è ridotta ai soli due elementi iniziali (Queneau, p.99 – Tu quoque fili... > Calvino, p.93 – Tu quoque...).

Altri tipi di adattamenti culturali interessano gli spazi della quotidianità, secondo un meccanismo metonimico, infatti, la catena di supermercati francese Inno è resa con quella italiana Standa. (Queneau, pp.232-233 – Sinon, dit Empoigne en se frottant les yeux, j'irai en chercher à Inno.> Queneau, p.222 – Se no, – disse Empoigne fregandosi gli occhi, – andrò a comprarne un po' allo Standa.); o il termine impiegato nell'ambito delle scommesse ippiche come Tiercé è tradotto con l'equivalente Totip; quest'ultimo è il suo equivalente negli argomento di discussione nei bar italiani;[258] ed ancora «Il certificato dell'Istituto Nazionale Assicurazioni Malattie» per «permis de la Sécurité Sociale». Laddove Queneau fa riferimento all'Istituto «de la Sécurité Sociale», Calvino adotta la sigla Inam /Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro le malattie) un Ente di diritto pubblico

[257] Nel *Tommaseo-Bellini* il lemma Giunone come prima accezione registra: usato in it. per antonom., e in alcune locuz. https://www.tommaseobellini.it/#/items; In *Il Nuovo De Mauro* in corrispondenza del lemma giunone riporta: da Giunone, nome della dea che, nella mitologia latina, è assimilata alla greca Era, sorella e moglie di Giove. Anche qui, è registrato con marca d'uso *CO* l'impiego per anton., anche con iniz. maiusc., donna imponente e formosa| donna gelosa e altera; anche stereotipo. È riportato con marca d'uso *LE* in polirematiche uccello di Giunone per il pavone. https://dizionario.internazionale.it/parola/giunone; ancora in *Il Nuovo De Mauro* al lemma giunonico con marca d'uso *CO* tra gli esempi d'impiego è registrato: 1. relativo a Giunone 2. estens., di donna, formosa, prosperosa e ben proporzionata: bellezza giunonica https://dizionario.internazionale.it/parola/giunonico.

[258] F. M. FEDERICI, *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, op.cit p.159.

istituito nel 1943 e sciolto nel 1974.[259] (Queneau, p.120 Le maitre d'hôtel s'était effacé pour laisser opérer son confrère, mais, lorsque celui-ci fut retourné vers ses caves, il se pencha vers Cidrolin et, fort aimablement, lui demanda son permis. – Mon permis? Quel permis? – Votre perimis de la Sécurité Sociale. – A quel sujet ? – Monsieur plaisante. Monsieur sait bien qu'il n'est pas possible de servir sans un permis de la Sécurité Sociale un repas de plus de trois mille calories, et le vôtre doit en faire six mille, au moins. > Calvino, p.114 Il maître s'era tirato in disparte per lasciare operare il suo collega, ma allorché questi fu ridisceso nella sua cantina, si chinò verso Cidrolin e, molto gentilmente, gli chiese se aveva il certificato. – Il certificato? Che certificato? – Il certificato dell'Istituto Nazionale Assicurazioni Malattie. – E perché? – Il signore vuole scherzare. Il signore sa bene che senza un certificato dell'Istituto Nazionale Assicurazioni Malattie non si possono servire pasti di piú di tremila calorie, e quel che ha ordinato lei sarà sulle seimila; Queneau, p. 125 Je dois vous avouer, monsieur, que ce fameux permis gastronomique délivré par la éssésse est une pure invention. > Calvino, p.119 – Devo confessarle, signore, che quel famoso certificato dell'Inam me lo sono inventato io). Peculiare è il caso della voce ironica *achélème* 'terme désignant un HLM, utilisé pour évoquer de manière humoristique ou péjorative les habitations à loyer modéré'.[260] (Queneau, p. 89 Quand Cidrolin rouvre les yeux, un soleil orange descend vers les achélèmes de la zone suburbe.> Calvino, p. 83 Quando Cidrolin riapre gli occhi, un sole arancione cala verso le ina-case della zona suburbana.). In assenza di un corrispettivo diretto in italiano, Calvino conserva la funzione referenziale-culturale sostituendolo con un termine capace di evocare per il pubblico d'arrivo un immaginario simile a quello francese. Facendo, però, perdere del tutto al sostantivo la componente ironica dell'originale, ma aggiungendone una storica con il riferimento alle politiche edilizie pubbliche e popolari, del «piano INA-casa». Piano attuato in Italia, a seguito della Seconda guerra mondiale – negli anni dal 1949 al 1963 – quando bisognava ricostruire un'intera nazione e la sua economia versava in gravi condizioni: dilagava la disoccupazione e vi era carenza di alloggi; per tale ragione l'attività di edilizia pubblica e popolare assunse così un ruolo fondamentale sul piano

[259]INAM (Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro le Malattie) da Dizionario di Economia e Finanza (2012) in https://www.treccani.it/enciclopedia/inam_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/
[260] Acheleme in https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/acheleme

sociale e politico.[261] Accanto alla tendenza alla strategia di adattamento per acclimatamento se ne possono riconoscere anche altre: esplicitazione, condensazione o espansione. In alcuni casi, Calvino tende a rendere esplicito o a chiarificare ciò che in Queneau è implicito o sfumato. Ad esempio, *liqueur ecphractique* > *liquore effratico…* che si ricava dalla fermentazione dell'essenza di finocchio; – américain…> – american bar... La traduzione italiana mantiene i termini specifici con aggiunta di note esplicative («uro detto anche bos primigenius») in Queneau p.99 – J'avais pensé à un aurochs ou à un urus, mais pas à cette bestiole. Je croyais qu'il n'y en avait plus sur mes terres. Artilleurs ! heup ! à votre pièce ! Objectif : le mammouth ! En joue… > Calvino, p.93 – Avevo pensato a un aurochs o a un uro detto anche bos primigenius, non a questa bestiola. Artiglieri! Olà, ai vostri pezzi! Bersaglio: il mammuth! Puntate...

In una stessa porzione di testo sono impiegate a livello sintattico strategie di condensazione o espansione. La costruzione francese *aller à travers* + *nome* è resa dal solo verbo attraversare. Il triplice *contro* rafforza l'imprecazione.

> Queneau, p.199 Ils allèrent à travers champs, à travers prés, à travers bois, à travers varennes, à travers brandes. L'abbé grommelait, peu disposé à goûter le spectacle de la nature, pestant contre Jean-Jacques Rousseau, les orties et les ronces, se tordant les pieds sur les caillous dont le nombre s'accroissait à chaque toise. Il fallut enfin gravir une pente assez roide et l'abbé Riphinte, essoufflé, rejoignit le duc devant une fente dans un rocher.> Calvino, p. 189 Attraversarono campi, prati, boschi, gerbidi, brughiere. L'Abate bofonchiava, poco propenso a gustare lo spettacolo della natura, imprecando contro Giangiacomo Rousseau, contro le ortiche, contro i rovi, rattrappendo i piedi sui sassi il cui numero cresceva ad ogni tesa. Alla fine bisognava scalare un'erta molto ripida: l'Abate, sfiatato, raggiunse il Duca davanti a una fessura nella roccia.

Una riformulazione creativa avviene per esempio, nel caso del *divertissement* sui Saraceni. «Sarrasins» è tradotto da Calvino con «Saracinischi», generando a catena un effetto ludico derivante dalla seriazione associativa con saracinesche e persiane.

[261] CLARA CORSETTI, *Il piano INA-CASA* in Pandora rivista [online], 29-01-2020, https://www.pandoravista.it/articoli/il-piano-ina-casa/

> Queneau, p.9 Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Roimains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva. > Calvino, p.3 Gli Unni cucinavano bistecche alla tartara, i Gaulois fumavano gitanes, i Romani disegnavano greche, i Franchi suonavano lire, i Saracineschi chiudevano le persiane. I Normanni bevavan calvadòs.

Nella stessa porzione di testo, un procedimento analogo si realizza nel passaggio dai «Francs» che cercano «des sols» ai «Franchi» che «suonavano lire». All'interno dell'indicatore monetario il verbo – suonavano – apre all'accezione di lire, come plurale dello strumento musicale lira. Il gioco linguistico è autonomo nella sua realizzazione italiana, ma non del tutto estraneo alla logica del testo originale. Il termine – sols – attiva già l'opportunità di slittamento semantico, in quanto il termine rinvia alla sfera monetaria, ma può evocare anche il significato più comune di suoli. Un caso di prestito non adattato è gitane. Mantenuto è il riferimento culturale francese Gitanes, uno storico marchio francese di sigarette simbolo della sinistra intellettuale francese, insieme alle Gauloises. Emblematiche, intorno agli anni 50 e 60, le immagini di Paul Sartre, Albert Camus e Simone de Beauvoir seduti al Café de Flore, a Le Dome o Les Deux Margots con una Gitane o Gauloise tra l'indice e il medio della mano sinistra. In Italia le *gitanes* e *le gauloises* sono arrivate grazie ai film noir francesi degli anni 30, e con quelli più impegnati di François Truffaut.[262] La porzione di testo presa in analisi presenta anche un inversione-redistribuzione dei riferimenti tra Franchi e Saraceni, che in Calvino non segue la disposizione dell'originale, i Franchi anticipano i Saraceni e manca ancora una volta il riferimento agli Alani.

Il lavoro sull'accumulazione geografica continua più avanti nel capitolo IV con l'elenco di popoli e luoghi esotici: Amaurotes, Hamaxobiens, Indiens, Sères, mer Océane, Thulé. L'effetto già volutamente smisurato è ampliato da Calvino con l'aggiunta di un ulteriore etnomio, quello dei Nabatei. (Queneau, p.51 Pourquoi pas le pays des Amaurotes ou des Hamaxobiens ? Tant qu'il y est, notre saint roi, pourquoi n'irait-il pas jusque chez les Indiens ou les Sères ? Pourquoi ne s'embarque-t-il pas sur la mer Océane jusqu'au-delà de l'île de Thulé, peut-être bien qu'il trouverait par là une terre inconnue avec des infidèles supplémentaires à ratatiner ? > Calvino, p. 45 E perché non nel paese degli Amau-

[262] Cfr. VITTORIO SABADIN, *Parigi dà l'addio alle sigarette simbolo*, 22-07-2016, https://www.lastampa.it/cultura/2016/07/22/news/parigi-da-l-addio-alle-sigarette-simbolo-1.34838987/

rotici o degli Amaxobiani? Visto che c'è, perché non va fino dagli Indiani, il nostro santo Re, o dai Sericani e Nabatei? Perché non s'imbarca sul mare Oceano fino a oltrepassare l'isola di Tule, che magari ci trova una terra sconosciuta con tanti begl'infedeli supplementari da passare alla grattugia?). Si osserva anche il verbo *ratatiner* tradotto con l'espressione pittoresca «passare alla grattugia». Il verbo è impiegato in più contesti: pop. 'Défoncer, écraser. Le choc a ratatiné le véhicule'; fig. 'Vaincre quelqu'un, lui infliger une sévère défaite, en particulier au cours d'un jeu. L'équipe adverse les a ratatinés'; argot. 'Tuer'.[263] In traduzione non esiste un equivalente fisso ma dipende dal contesto. A proposito di *ratatiner* e più in generale su verbi appartenenti al registro popolare e familiare, Mirella Piacentini nota che Calvino agisce interpretandoli attraverso espressioni idiomatiche; non necessariamente attestate ma come in questo caso dovute alla sua creatività.[264] In altre occorrenze è tradotto come grattare la rogna. [265] (Queneau, p. 49 – Les céhéresses arrivent, dit le duc en se frottant les mains. Nous allons les ratatiner. > Calvino, p. 43 – La celere, arriva la celere, disse il Duca fregandosi le mani. – Le gratteremo un po' la rogna.)

3.2.3 Variazioni di registro, arcaismi, plurilinguismo e neologismi

> I problemi cominciano con i continui cambiamenti di registro e di diversi tipi d'intervento che essi richiedono.
> Italo Calvino, *Nota del traduttore*

Sull'interazione continua tra registri, epoche, livelli stilistici e codici linguistici eterogenei Queneau congegna il proprio effetto comico, costituendo uno dei meccanismi della sua scrittura. Il linguaggio – rispondendo alla struttura circolare piuttosto complessa della trama in un'alternanza tra passato e presente – si evolve nel corso dei capitoli, passando da uno stile parodico "à la Rabelais"(allusioni letterarie più o meno mascherate a Gargantua e Pantagruel sono tra le più frequenti, ma ce ne sono molte altre) a uno stile di scrittura "à la Céline", con una serie di altri registri linguistici tra i due estremi.[266] La traduzione

[263] Ratatiner in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0573
[264] MIRELLA PIACENTINI, *Les expressions verbales figées à l'épreuve de la traduction: Italo Calvino traducteur des Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Phrasis Dicembre 201p, p.77.
[265] *Ibidem*
[266] D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, op.cit.p.64.

italiana risponde a tale laboriosità non concentrandosi sui singoli lessemi o sulle invenzioni isolate, ma costruendo un tessuto linguistico stratificato, restituendo in questo modo la varietà diacronica e diatopica. Si registrano forme arcaiche e colloquiali, stilemi letterari e regionalismi, anacronismi e inserti plurilingui.

Uno dei primi tratti rintracciabile nella traduzione di Calvino è la tendenza a stabilire il registro verso l'alto, tramite il ricorso a forme lessicali e sintattiche di sapore letterario, arcaico, cavalleresco o lessico tecnico-settoriale. In esempi come Quoi donc? reso con Qual mai?, position assise con positura assisa, o ancora Alors nous jetterons le délinquant à la flotte con Allora getteremo al fiume il reo. Nel primo caso l'espressione originaria colloquiale è resa con la formula italiana letteraria e arcaizzante – qual mai – dallo stile aulico e con riferimenti petrarcheschi. [267] Nel secondo caso al posto del più comune posizione è usato il termine più raro positura.[268] Quanto a *reo*, il termine è connotato giuridicamente, ma nel lettore vigile attiva il riferimento letterario; come è possibile confrontare nelle varie accezioni riportate nel GDLI, tra queste in Dante e Boccaccio.[269] Lo stesso accade in altri luoghi del testo come in Et partirons sitôt après tradotto con e partiremo senza frappore indugio; espressione che richiama il linguaggio cavalleresco, evocando la rapidità d'azione dell'avverbio *sitôt.*[270] Di sapore letterario e arcaico è la resa di – Écoutemoi bien, Onésiphore, j'ai moult soucis que je te vais déverser dans les oreilles in Ascoltami bene, Onesiforo, dimolti pensieri il mio animo alberga che ora nelle orecchie vado a mescerti. Insieme al letterario *mescere*, è presente l'aggettivo dimolti, regionalismo toscano.[271] La preferenza accordata alla scelta dei termini letterari è confermata nel sintagma «lagrimosa historia», nel quale l'oscillazione fonetica tra *c* e *g* connota letterariamente la voce *lagrimosa*. Historia è voce latina *histōrĭa, ae* nella più generica accezione di 'storia'. (Queneau, p. 66 – Messire, je ne sais point lire. – Alors, peut-être s'est-il insinué dans le conduit de ton oreille quelque complainte inventée par un trouvère de basse extrace ? > Calvino, p. 60 – Non so guari leggere, signore. – Allora, s'è forse insinuata nel tuo condotto auricolare una qualche lagrimosa historia inventata da un tro-

[267] https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_577.html
[268] Positura in https://www.treccani.it/vocabolario/positura/
[269] Reo in https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI15/GDLI%2015%20ocr_825.pdf&parola=reo
[270] Sitôt in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1797
[271]Cfr. https://dizionario.internazionale.it/parola/mescere; https://dizionario.internazionale.it/parola/dimolto

vatore di bassa estrazione?;); e ancora nell'uso ripetuto dell'avverbio «indi» [272] (Queneau, p. 211 [...] et, l'en ayant ensuite délicatement retiré, constata qu'il avait une fièvre quarte et carabinée > Calvino, p. 201 [...] e avendolo indi delicatamente estratto, constatò che aveva un febbrone da cavallo; Alcune forme risultano marcate in senso arcaico-letterario; considerando per arcaismi forme o parole avvertite come desuete sul piano sincronico della lingua d'uso. [273] Tra queste: *giovine* (Jeune personne> giovine;); [274] la dittongazione mobile di *–o* tonica in *–uo* in parole come famigliuola (Queneau, p. 193 – Ça ne vous épate pas que je connaisse comme ça votre petite famille ? > Calvino, p. 183 – Non trova strano che io conosca cosí bene la sua famigliuola?); o ancora l'impiego della i prostetica «in Ispagna» e «in ispirito» (Queneau, p. 177 Holà, aubergiste, donne-moi un pichet de clairet, pour me remettre les esprits en place. > Calvino, p.169 Olà, locandiere, portami una pinta di chiaretto per rimettermi in ispirito!; Queneau, p. 210 Quant à moi je me rendrai en Espagne où m'accueillera un ami très cher, le comte Altaviva y Altamira. > Calvino, p. 201 Io potrei andarmene in Ispagna, dove ho un carissimo amico che potrà ospitarmi, il Conte Altaviva y Altamira.; Queneau, p. 217 – En attendant que se dissipe cette agitation, à quoi passerez-vous votre temps, Joachim, maintenant que vous voilà en Espagne ? > Calvino, p. 207 In attesa che si dissipi questa agitazione, come contate di passare il tempo, Joachim, ora che siete qui in Ispagna?).

Diversamente l'italiano sostituisce la negazione arcaica *ne…mie* con un'espressione idiomatica moderna, producendo uno scarto diafasico che non ha equivalente nell'originale (Queneau, p.21 Nenni, sire. Cette fois-ci, je ne suis mie dans le coup. > Calvino, p. 15 No, no, sire: stavolta non attacca!). Altre scelte invece restano conformi al livello stilistico di partenza (auparavant > primieramente; plaisanterie> facezia; donzelle> donzella, servidorame per velataille;). L'equivalente *servidorame* [275]– variante di servitorame – conserva la sfumatura peggiorativa di *velataille*.[276] Cerusico per mire antico antenato del chi-

[272] Indi in https://dizionario.internazionale.it/parola/indi

[273] Cfr. RICCARDO TESI, *Arcaismi*, https://www.treccani.it/enciclopedia/arcaismi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/

[274] Giovine in https://dizionario.internazionale.it/parola/giovine

[275] Servidorame in https://dizionario.internazionale.it/parola/servidorame; Servitorame spreg., 'l'insieme dei servi, dei domestici, dei subalterni di una famiglia, di una casa'. https://dizionario.internazionale.it/parola/servitorame

[276] *Veletaille* 'péj. Terme collectif désignant un ensemble de valets, généralement d'une même maison (vieilli)'. Par extension. 'Groupe de personnes caractérisées par leur servilité. La valetaille des courtisans'. https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9V0091

rurgo.[277] In altri casi la resa del termine *ravitaillement* – afferente al lessico tecnico militare – con *approvigionamento*, attiva nel traduttore una selezione di vocaboli semanticamente collegati: vettovaglie > nourritures; le train > il convoglio. [278]
È chiara la volontà di non disperdere le particolarità lessicali del testo di partenza.

Il termine popolare *mornifle* è tradotto con il regionalismo toscano *labbrata.*[279] (Queneau, p.40 Le duc lève la main pour lui donner une mornifle, mais l'abbé, plus rapide, lui décoche un direct au menton qui fait vaciller son interlocuteur. > Calvino, p. 34 Il Duca alza la mano per mollargli una labbrata ma piú svelto di lui l'abate gli scocca);

anche in altri casi sono impiegati dei *regionalismi* di impronta toscaneggiante nella traduzione di termini appartenenti al registro triviale *foutaise* (foutaises!> bischerate) e popolare *gueulement* (Queneau, p. 246 Les gueulements se multiplièrent, auxquels s'adjoignirent insultes, injures et jurements probables.> Calvino, p.235 La cagnara s'amplifica, diramandosi in improperi, invettive, imprecazioni.).[280]

Calamaro variante dialettale toscana di *calamaio* traduce l'arcaico «gallimard», termine che designa 'la custodia piumata', con il quale Queneau coglie l'occasione per alludere alla casa editrice francese (Queneau, p. 105 Tu aurais donc ici un gallimard et du parchemin ? > Calvino, p. 98 avresti qui un calamaro e una pergamena?).[281]

Il diminutif affectueux de *sœur – sœurette* – è reso con sirocchia – contrassegnato da marche d'uso *OB* e *LE* sul De Mauro (Queneau, p. 233 – Dormîtes-vous bien,? sœurette demanda le duc. > Calvino, p. 223 – Avete ben dormito, sirocchia? – domandò il Duca).[282]
L'avverbio colloquiale *asteure* (o astheure) – ad alta frequenza d'uso in Quebec e in alcune regioni francesi – contrazione di *à cette heure* – è reso con il neologismo *a stora-*

[277] Cerusico in https://dizionario.internazionale.it/parola/cerusico
Mire in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2310
[278] Ravitaillement in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0659
Vettovaglia in https://dizionario.internazionale.it/parola/vettovaglia
Convoglio in https://dizionario.internazionale.it/parola/convoglio
[279] Labbrata in https://dizionario.internazionale.it/parola/labbrata
Mornifle in https://www.cnrtl.fr/definition/mornifle
[280] Foutaise in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1460
Guelement in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1687
[281] D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, op.cit.
[282] Sirocchia in https://dizionario.internazionale.it/parola/sirocchia
Sœurette in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1929

qui.[283] La voce *argousin* –indicata come "Anciennement" sul dictionnaire de l'Académie française è reso con sbirro (argousins> sbirri).[284] In assenza di equivalenti diretti, Calvino ricorre a riformulazioni e compensazioni. La lacuna lessicale italiana del verbo *marivauder* [285] è colmata con una perifrasi (Queneau, p. 34 – Ma mie, ne marivaudez point. –Et ce campigne ? Vous allez finir par me dire où il perche ? > Calvino, p. 28 – Parlate per celia o da senno, damigella? – E questo campinghe dove s'è ficcato? Me lo volete dire o no?).

Con maggiore frequenza nei primi due capitoli del testo – nel dialogo tra Cidrolin e i nomadi che chiedono del «campinghe» vi è la presenza di sequenze ibride, deformate e plurilingui. Le quali creano un effetto di accumulo babelico basato sulla contaminazione dei codici linguistici. Si tratta di fenomeni di contatto agenti sul sistema quanto sul discorso con trasferimento di materiale linguistico appartenente al tedesco, all'inglese e all'italiano, a cui Calvino aggiunge lo spagnolo.[286] ()

Le sequenze babeliche richiamano quei tentativi fatti di creare lingue universali artificialmente, tutte destinate a fallire, innanzitutto perché, essendo inventate, non sono lingue madri di determinati gruppi etnici, quindi non possono essere lingue vive, e anche perché, se si trovasse il modo di imporle, finirebbero con l'assumere differenze fonetiche tra i vari popoli e con il suddividersi, rapidamente in dialetti e lingue diverse. Resta, tuttavia, pur sempre possibile, in teoria, che attraverso il livellamento tra le attuali lingue vive, si giunga a una lingua intesa in tutto il mondo.[287]Queneau allude proprio a questo attraverso la «compréhension mutuelle et unescale». (Queneau, p. 27 – Le fait est que je vous comprends parfaitement. – Vous voyez ! Eh bien, brisons là cette conversation et tenons-nous-en à ces prémices de la compréhension mutuelle et unescale entre les peuples et de la paix future. > Calvino, p. 21 – Il fatto è che la capisco perfettamente. – Vede? Sí, chiudiamo la nostra conversazione e teniamoci a queste primizie della pace futura basata su una comprensione tra i popoli reciproca e unescoca).

[283]Cfr. https://journals.openedition.org/linx/8025
[284] Argousin in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2501
Sbirro in https://dizionario.internazionale.it/parola/sbirro
[285] Marivauder https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1134
[286] In particolare si rimanda a CHIARA LUSETTI, *La traduction du métissage linquistique* https://books.openedition.org/apu/19738, pp.421-434.
[287] Cfr. https://rivistatradurre.it/necessita-delle-traduzioni/

Ogni atto linguistico ha una determinazione temporale: nessuna forma semantica è atemporale; l'uso di una parola risveglia gli echi di tutta la sua storia precedente.[288] Per questo si possono rintracciare dei dantismi nelle voci: *pelago* e *ancidere;* e nel meccanismo di formazione della parola *impaludarsi*.[289] E il già citato sirocchia in Dante serocchia. (Hors du flot > fuor dal pelago; qu'occire des bourgeois > l'ancidere borghesi; il y a d'occis >ancise; Da quella parte, però, tende a impaludarsi.). Il sintagma leopardiano de *Il sabato del villaggio* – e intanto riede alla sua parca mensa – è leggibile nella riscrittura del passo era l'ora in cui ogn'auto riede alla sua parca mensa, con il quale Calvino riscrive l'allusione alla frase di Booz endormi di Victore Hugo a cui Queneau faceva riferimento: «C'était l'heure tranquille où les lions vont boire». (Queneau, p. 27 Cidrolin entreprit de traverser le boulevard, ce qu'il fit avec une prudence accrue, car c'était l'heure où les houatures vont boire. > Calvino, p. 20 Cidrolin intraprese la traversata del viale con prudenza ancor maggiore, perché era l'ora in cui ogn'auto riede alla sua parca mensa).[290] Altri termini producono delle inferenze immediate nel lettore italiano, non può risultare neutrale la scelta di usare *bravi* (Manzoni), *panicamente* (D'Annunzio) o *minchioni* (Verga).

> Queneau, p. 89 félicite ses soudards. > Calvino, p. 79 incoraggia i suoi bravi.

> Queneau, p. 228 Monsieur Cidrolin, voyons, où pourrais-je m'ébattre dans la nature à deux pas du centre de la ville ? > Calvino, p. 214 Signor Cidrolin, mi dica, dove potrei ricongiungermi panicamente alla natura nelle adiacenze del centro urbano?

> Queneau, p. 70 – Approche donc, nigaud, dit Sthène, tu vois bien que notre duc est asteure de bonne composition. > Calvino, p. 60 – Orsú, approssimati, minchione, – disse Sten, – non vedi che oracomeora il nostro Duca è bendisposto? C'est un con, votre astrologue > – è un po' un minchione, il vostro astrologo.

Il termine *soudard* deriva dall'antico francese *soldee*, «sold», con valore peggiorativo ha il significato di 'homme de guerre brutal et grossier'.[291]Anziché parlare di mercenari o

[288] GEORGE STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione,* Trad. di Ruggero Bianchi, Claude Béguin, Garzanti, 1994, p.49.
[289] http://www.vocabolariodantesco.it/voce_prn.php?id=2350
http://www.vocabolariodantesco.it/voce_tab.php?id=3460
https://dizionario.internazionale.it/parola/ancidere
[290] D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, op.cit.p.79
[291]Soudard in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S2215

«Soldati d'arme», Calvino introduce un riferimento letterario.[292] Il termine bravi è immediatamente riconoscibile per i lettori italiani in quanto il romanzo di Manzoni *I promessi sposi* è parte del curriculum scolastico nazionale.[293]

Tra i registri presenti si notano anche segni e lessico proprio della tradizione liturgica. In particolare, la formula latina impiegata come congedo dalla celebrazione eucaristica «Ite, missa est». (L'abbé Biroton n'eut pas plutôt itamissaesté que le duc d'Auge l'entraîna sur le baile et lui dit : [...] > Non appena Don Biroton itemissaestò, il Duca d'Auge se lo tirò dietro sugli spalti e gli disse: [...]). La sfera liturgica è richiamata in alcuni casi con un rafforzamento nella versione italiana – proferire verbo – , richiamo della *pace* del refettorio, o una riduzione della specifica nostra madre Eva in mamma Eva. Patée > becchime è una resa equivalente. [294] (Le duc ne disait mot, Sthène ne bronchait pas. Stèphe et Pouscaillou en faisaient autant. > Il Duca non profferiva verbo, Sten filava diritto, Stef e Pouscaillou non erano da meno. – Hector, dit le tavernier, n'as-tu poiNT hoNTe et VErgogne de VEnir ainsi troubler mon réfectoire ? > – Hector, – disse il taverniere, – non proVi Vergogna e disonore a turbare in questo modo la pace del mio refettorio?; Crois-tu que je vais continuer à te donner ta pâtée quotidienne si tu te contentes de pareilles banalités ? J'exige une autre réponse. > Se credi di guadagnarti il tuo becchime quotidiano con banalità di questo genere, ti sbagli. Esigo un'altra risposta.; Bon. Voilà qui me satisfait fort, car jamais n'eus conversation avec un serpent en rêve ; ce n'est point comme notre mère Ève. > - Be', son proprio contento. Conversazioni con un serpente non ne ho mai sognate; tutto il contrario che mamma Eva.; – Il faut attendre un peu. On les aura un jour les trois ancres. > – Un po' di pazienza. Verrà il giorno, per le tre ancore).

[292] F. M. FEDERICI, *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, op.cit., p.204.
[293] *Ivi*, p.205.
[294]Pâtée in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0934
Becchime in https://dizionario.internazionale.it/parola/becchime

3.2.4 Compensazione nei giochi linguistici

> Ci sono giochi di cui si trova subito un equivalente non troppo lontano (se Q. per dire "folclorico" dice aussi faux que lorique, possiamo provare a mettere "tanto folle quanto clorico"); ci sono giochi in cui l'italiano offre occasioni più felici del francese (la battuta "il diavolo fa le pentole ma non i coperchi", in una discussione astronomica del Seicento, da forse qualcosa di più che *Copernic soit qui mal y pense*); ce ne sono altri che non permettono di cavarsela con leggerezza e obbligano ad arrampicarsi sugli specchi (al capitolo terzo compare una ragazza canadese d'origine pellirossa iroquoise, termine che Q. associa con ironie, ire, e scompone in ire au quoi; in questi casi, perché quel tenue spunto non si perda, io non so resistere alla tentazione di dilatare, sovraccaricare e talora esorbitare: «L'irochese ironizzata si fa irosa od irritata» è una frase – addirittura in versi: due ottonari rimati – che ho introdotto io di mio arbitrio, ma che penso renda tutte le intenzioni dell'originale).
> Italo Calvino, Nota del traduttore

Oltre ai casi sopra menzionati – con finalità esemplificativa – già da Calvino si possono riconoscere degli altri esempi:

Tra questi la serie iterativa in *-ance* è ricreata tramite una rima imperfetta con forme in *-ante* e in *-ente.* (Queneau, p. 206 Le duc avANCE en silENCE, la corde se balANCE, l'abbé suit de confiANCE, la petite lumière aussi se balANCE, elle finit par intriguer l'abbé qui revisse la conversation : [...] > Calvino, p. 193 Il Duca va innANTE, va innante silENTE, l'Abate è fidENTE, la corda è ondeggiANTE, il lume egualmENTE, ed è questo lume a incuriosire l'Abate che riavvita la conversazione.).

In un altro caso nella traduzione è introdotto un gioco fonico costruito su «ardito-baldo-araldo». Araldo è il risultato della combinazione dei due segmenti precedenti. (Queneau, p. 53 Les céhéresses cernaient maintenant le châtiau ; le plus héraut d'entre eux s'approcha du pont-levis > Calvino, p.43 Le guardie adesso circondavano il castello; il piú ARdito e bALDO fu mandato come ARALDO. Si fece sotto al ponte levatoio, [...]);

la coppia di omografi àncora-ancòra in questo caso al plurale àncore nella lingua d'arrivo offre una soluzione già pronta al gioco paronomastico (Queneau, p.51 – Pas encore trois ancres.> Calvino, p.41– Tre ancore non ancora.);

l'allitterazione fondata sulla ripetizione, nella versione italiana, di *pr-* e *p-* (Queneau, p. 235– Un vrai PRé Plat, dit Stèphe.> Calvino, p.221 –Un PRetto PRato Piatto, - disse Stef.);

il mantenimento della costruzione poliptotica sulla coniugazione verbale pêcher-pescare (Queneau, p.30 – je pourrais pêcher, si je péchais, mais je n'aime pas pêcher.> Calvino, p.20 – potrei pescare se pescassi ma pescare io non pesco) e la creazione della costruzione poliptotica verbo-aggettivo «crederla credula», che avrebbe potuto funzionare anche in francese «crois-le crédule» ma non è la soluzione scelta dall'autore (Queneau, p. 38 – Vous y croyez encore ?! Comme à la serviabilité et à l'obligeance de mes compatriotes ? Seriez-vous crédule, mademoiselle ? > Calvino, p.28 – E lei ci crede ancora? Così come crede alla servizievolezza e premurosità dei miei compatrioti? Signorina: debbo crederla credula?).

Calvino di tanto in tanto si concede delle aggiunte costruite su giochi fonetici. In un meccanismo sempre vigile a controbilanciare aggiunte e perdite. Sin dall'inizio in cui leggiamo:

> Queneau, p.9 Sur le bords du ru voisin, campaient deux Huns; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courant et fraîche. > Calvino, p.3 Sulle rive del vicino rivo erano accampati un Unno o due; poco distante un Gallo, forse Edueno, immergeva audacemente i piedi nella fresca corrente.

Questo è un esempio tipico della gestione dei bilanciamenti e delle compensazioni traduttive operate da Calvino che decide probabilmente di sostituire il gioco di suoni fonetici persi in 'deux Huns' con un altro gioco fonetico, che gli è permesso dall'italiano, e crea il richiamo interno nella paranomasia rive/rivo; [295] se Queneau combina il suono /eu/ in *deux* del francese e la nasale /un/ in *Huns* creando un gioco di parole con i numeri *deux* e *un* completamente irrecuperabile in italiano e sottolineando la quasi completa allofonia, specie nella pronuncia normanna, di due frasi letteralmente traducibili in italiano come «due Unni» e «degli uni». Per tradurlo, Calvino si rifugia in una costruzione più esplicita, affinché quello che il suono perde nella traduzione, resti invece nel gioco intellettuale del nonsense. Trasforma, perciò, la frase giocando sull'imprecisione e sull'impossibilità di calcolare il numero delle persone in mostra («un Unno o due»).[296] In alcun casi preservando la leggibilità del testo Calvino rinuncia al gioco fonetico: Queneau, p. 45 Lamélie

[295] Cfr. F. M. FEDERICI, *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, op.cit., p.85.
[296] Ibidem

[...] voulut FENdre le FLOt de la FOULe en FILe > Calvino, p.39 Lamelia si voltò contro-corrente per risalire la coda.[297]

3.2.5 L'argot

Un focus va rivolto agli «sprazzi» d'argot disseminati nel testo. Nell'intervista di Francesco Elisei alla domanda su quali accorgimenti siano stati «adottati per superare le difficoltà dell'argot e di un *pastiche* che nelle sue invenzioni, non conosce soste», Calvino riconosce come «nei Fiori blu di gergo, d'argot, ce n'è meno che in altri romanzi di quest'autore». In ragione di ciò

> i problemi non sono così ardui come quelli affrontati dai traduttori di altri libri, soprattutto da Franco Fortini che ha tradotto il capolavoro di Queneau, Zazie. Naturalmente, problemi di parole, parodie letterarie. Ma sono sempre sprazzi, accenni, che vanno risolti con leggerezza, perché Queneau non è mai pedante, si limita a suggerire un gioco ma non ci si sofferma mai. [298]

Anche laddove i termini d'argot non siano numerosi, la loro presenza nondimeno richiede una riflessione sulla loro resa in traduzione, introducendo una specifica modulazione semantica e stilistica. Uno dei primi esempi è barda, presente nel capitolo I nell'espressione «posez là votre barda» e più avanti in «Il remit son barda sur le dos, un barda qui devait bien faire la tonne». Sul Colin – Dictionnaire de l'argot français et de ses origins – alla voce corrispondente è registrato alla prima occorrenza 'Équipement du soldat', par ext., 'bagage lourd et encombrant'.[299] Nello storico Déchelette è registrato come termine dell'argot militare dei soldati francesi della Prima guerra mondiale meglio noti come *poilus*.[300] Barda, m. On dit aussi BARDIN. 'C'est le bagage du soldat'. 'Le barda comprend la cartouchière et la baïonnette qui forment avec les bretelles de suspension un seul harnachement, le bidon, la musette, le sac – Azor de son petit nom – et le fusil'.

---

[297] Cfr. D. MANGANO, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ?*, op.cit.p.78.
[298] FRANCESCO ELISEI, *Il romanzo di Raymond Queneau sarà edito da Einaudi. Debutto di Calvino traduttore con la versione dei Fiori blu*, in «Messaggero Veneto-Udine», 1° giugno,1967.
[299]Barda in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/46/mode/2up?q=barda
[300] Barda in https://archive.org/details/largotdespoilusd00dcuoft/page/6/mode/2up?q=barda

Con l'inizio della guerra di trincea il vocabolario dei soldati si incrementò; l'argot militaire iniziò a godere di un certo prestigio imponendo parole come pinard, jaffe, barda, gaitoune, cagnat, nouba, toubib, klebs, ecc.[301]

La traduzione italiana opta per «zaino», una soluzione neutra che apparentemente sembra non restituire la sfumatura dell'originale, ma l'ormai dizionario storico Tommaseo Bellini alla voce zaino riporta *Zaino militare* (contrassegnato dalla sigla T. – com'è noto – si tratta di postilla, definizione o commento inserito personalmente da Niccolò Tommaseo). Il De Mauro con la marca d'uso CO ne riporta l'uso «in locuzioni di comando, nel linguaggio militare: *zaino in spalla!*, *zaino a terra!*».[302]

> Queneau, p. 19 – Un poco, répondit Cidrolin ; mais posez là votre barda, nobles étrangers, et prenez donc un glass avant de repartir. Radieux, le noble étranger posa donc son barda, puis, dédaignant les meubles destinés à cet usage, il s'accroupit sur le plancher en croisant ses jambes sous lui avec souplesse. La demoiselle qui l'accompagnait fit de même. > Calvino, p.9 Un poco, – rispose Cidrolin, – ma mettete giú lo zaino, nobili stranieri, e prendete un glass con me prima di ripartire. – Ah, ah, comprí: glass. Radioso, il nobile straniero posò lo zaino, poi, disdegnando i mobili destinati alla bisogna, s'accoccolò sull'impiantito, incrociando agilmente le gambe sotto di sé. La signorina che l'accompagnava l'imitò.

Nello stesso passo, si nota glass che in traduzione viene mantenuto senza alcun adattamento. Sul piano denotativo, vale come *verre*, cioè bicchiere, ma il suo impiego produce un effetto ben più articolato. Il termine può essere percepito come un inglesismo, eppure è registrato nel Colin tra i termini argotici: «glass(e) ou (vx) glace, glacis n.m. Verre a boire, consommation». [303] Tra le citazioni d'uso è riportato un passo proprio di Queneau, del suo libro di culto Zazie dans le métro: «En attendant, dit Zazie rondement, descendez donc boire un glasse avec nous Queneau».

---

[301] FRANÇOIS DÉCHELETTE *L'auteur au lecteur* in *L'argot des poilus; dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la grande guerre de 1914; argots spéciaux des aviateurs, aérostiers, automobilistes, etc. Préf. de. G. Lenôtre,* pp.4-6. https://archive.org/details/largotdespoilusd00dcuoft/page/6/mode/2up

[302] Zaino in https://dizionario.internazionale.it/parola/zaino

[303] Glass(e) https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=glasse

Procedendo la lettura nel capitolo II è presente una ricca catena di insulti contenente termini popolari e d'argot.

> Queneau, p.26 — Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope ! > Calvino, p.16 - Uh, uh, schifezza! - gridavano,- oh il villan rigonfiato, il cagone lardellato, la lurida checca, l'atroce spetezzatore, il cattivo patriota, il maledetto porco, la mala rogna, lo spudorato battifiacca, lo scriba fariseo, il fottuto lavativo, il crasso paltoniere, l'orrido codardo, che vuol lasciare la tomba di nostro signor Gesú nelle mani dei pagani e che risponde male al proprio re. Viva Luigi di Poissy! Uh, uh, schifezza!

Tra i termini argotici salope e lope. Quest'ultimo sul Colin registrato: lope ou lopette n.f. 'homosexuel'.[304] Quanto a salope non è l'occorrenza 'Femme peu reccomdable par ses mœrs, ses actes, son comportement (terme d'injure)'[305] a cui si fa riferimento piuttosto come riportato sul *Dictionnaire de l'Académie française,* par extension, 'terme injurieux indiquant un profond mépris (on dit aussi parfois Salaude)'.[306] Nel Colin la voce sostantivata riporta saloperie 'Acte ou parole malhonnête'.[307] La catena di insulti è un misto di espressioni scurrili ereditate da epoche diverse di stampo rabelaisiano.[308] Calvino la traduce con una serie allo stesso modo fitta e inventiva, in cui si conserva l'eccesso caricaturale, il tono di sberleffo e il gusto all'accumulo ingiuriante: schifezza, lurida checca, spetezzatore, fottuto lavativo. Ma la serie di scurrilità risulta ingentilita.[309]

Sempre nel capitolo II – connesso al già menzionato *salope* – si legge *salopard*, nell'esclamazione «Ah! les salopards», più avanti nel capitolo XIX ritorna in «le salopard qui vous poursuivait de sa vindicte injustifiée». Con il significato di 'Individu cruel, dangereux, prèt a trahir (terme d'injure)'. 'ETYM *de* salop (v, salaud et salope et du suff. péjard'. Allo stesso termine corrisponde una scelta traduttiva differente. Nel primo caso

[304] Lope ou lopette in https://archive.org/details/dictionnaire-dela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=lope
[305] Salope in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=salope
[306] Salope in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0280
[307] https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=saloperie
[308] F. M. FEDERICI, *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*, op.cit. *p.92.*
[309] *Ibidem*

nella traduzione italiana è scelto *bastardi*, che restituisce il tono popolare dell'interiezione.

> Queneau, p.27 — Ah! les salopards, grommelait-il, il n'y a plus de liberté si les vilains s'en mêlent > Calvino, p.16 - Ah!, i bastardi, - borbottava,- se si mette di mezzo il popolo minuto, addio libertà.

Nel secondo, invece, è reso con *tristo figuro*, soluzione più attenuata e meno aggressiva, indirizzando l'accento verso la meschinità e il sospetto.

> Queneau, p. 252 Voulant démasquer le salopard qui vous poursuivait de sa vindicte injustifiée, je me fis engager comme concierge dans l'immeuble que l'on a construit de l'autre côté du quai. Je fais le guet chaque nuit, mais n'avais rien découvert. > Calvino, p.238 Volendo smascherare il triste figuro che la perseguitava con la sua ingiustificata vendetta, mi feci assumere come portinaio nell'immobile recentemente costruito sull'altro lato del Quai.

Così facendo la continuità lessicale del termine francese in traduzione italiana è rifiutata a favore della modulazione tonale a seconda dell'uso. La stabilità traduttiva è invece mantenuta nel termine *jules* – termine polisemico tra questi 'amant, mari o homme énergique' ou 'homme en général' [310] – reso con il termine 'ganzo'. Il De Mauro documenta l'uso di ganzo nel senso di 'amante' (spreg.) o 'fidanzato, ragazzo' (colloq., scherz.).[311]

> Queneau, p. 49 Lamélie attendit, les gens montèrent, l'autobus s'emplit et elle était encore bien loin dans le flot des postulants lorsque son jules fit, élégant, d'un geste, basculer la pancarte complet et tira sur sa petite sonnette. > Calvino, p.39 Lamelia aspettò, salí gente, l'autobus si riempí, e lei era ancora lontana nel flusso dei postulanti al posto, quando il suo ganzo con gesto elegante ribaltò il cartello del completo e diede una tirata al campanello.

> Queneau, p.79 Ensuite il crie: — Voilà ton jules ! > Calvino, p. 69 Poi grida: - C'è il tuo ganzo!

Si inscrive nella tendenza alla resa in traduzione con una forma letteraria il caso del termine *bocard* nel capitolo VIII: la péniche è descritta come «une demeure chaste et pure» in confronto alle «stripeutise dans un bocard tropical», e aggiunge Cidrolin Moi, je ne

[310] https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=jules
[311] Ganzo in https://dizionario.internazionale.it/parola/ganzo

fais pas le bocard miteux. Il termine ha come prima accezione quella di 'maison close' qui l'impiego rispecchia meglio la terza accezione 'desordre, pagaille'.[312]

> Queneau, p.101 Pour une fois, trouves-en une, à qui tu feras croire la vérité, à savoir que ma péniche est une demeure chaste et pure qui vaut mieux que le stripeutise dans un bocard tropical et — Minute. Moi, je ne fais pas le bocard miteux. Qui più che al luogo allude alla caratteristica del luogo disortinato-caotico > Calvino, p.91 Per una volta, trovane una a cui contare la verità, cioè che la mia chiatta è una pura e casta dimora che val piú di tutti gli stripetís in una gargotta tropicale scalcagnata. - Momento. La gargotta pidocchiosa non è mica il mio ramo. Io tratto solo locali di classe.

Bocard che avrebbe potuto essere reso dai più comune 'bettola' è reso da *gargotta* afferente al registro letterario, come riportato in GDLI 'Osteria di infimo ordine; taverna, bettola'; gli aggettivi scalcagnata e pidocchiosa rafforzano il tratto degradante del termine restituendo l'idea di un luogo di basso livello. Il GDLI ne registra l'impiego in Carducci, Govoni e Pratolini. [313]

Negli ultimi capitoli si registrano l'uso di pallas, tarin e lansquiner. Nel capitolo XIX, la traduzione italiana propone apologia per pallas 'Discours emphatique destiné à tromper ou à émouvoir'.[314]

> Queneau, p. 252 Il se tut et l'on entendit alors le calme ronflement du duc d'Auge qui, dès le début de ce pallas, s'était endormi.> Calvino, p.238 Tacque, e da quel momento si sentì il calmo russare del Duca d'Auge che s'era addormentato fin dall'inizio dell'apologia.

Nel capitolo XX compare *tarin* nella frase «Lalix se tampone les mirettes et le tarin». In argot, tarin significa «nez», con una connotazione familiare, quasi buffa e caricaturale in quanto è 'le nez généralement volumineux'.[315] Si riferisce quindi a quello che in italiano sarebbe il "nasone" la traduzione italiana sceglie l'alterato diminuitivo *nasino* e in paral-

[312] Bocard in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=bocard
[313] Carducci, II-9-249: Ti ricordi in quella oscura e fredda gargotta! Che freddo umido, e fuori pioveva. Soffici,III-5XX: Il locale, una gargotta del più basso ordine, mi sapeva di losco. Govoni, 9-11: Nelle gargotte della Quinta Strada / destinato a morir d'inedia nera / col tuo procu-ratore di lavoro, / il monello di tutte le borgate. Pratolini, 4-75: Le donne assumevano il contegno di clienti difficili e annoiate, chiedevano cosa di meno cattivo poteva offrire quella « gargotta »https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI06/GDLI_06_ocr_600.pdf&parola=gargòtta
[314] Pallas in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/392/mode/2up?q=pallas
[315] Tarin in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/784/mode/2up?q=tarin

lelo *occhiuzzi* per *mirettes*. La traduzione non rende il tratto popolare dell'argot, costruisce un effetto diminuitivo e vezzeggiativo.

> Queneau, p.265 Lalix se tamponne les mirettes et le tarin d'un mouchoir déjà tout humide tandis que s'élève lentement au-dessus du sol le couvre-chef compendieusement sus-décrit. > Calvino, p. 251 Lalice si tampona occhiuzzi e nasino col fazzoletto già zuppo mentre il copricapo sinteticamente descritto piú sopra s'eleva lentamente sopra il livello del suolo.

Si osserva la resa di *lansquiner*, che compare sempre nel capitolo XX nella espressione «il finit par lansquiner trop fort». Il verbo *lancequiner ou lansquiner* ha il duplice significato di 'pleuvoir' e 'pleurer'.[316] Ma qui ha il significato di 'piovere', senza alcun tipo di ambiguità.

> Queneau, p.266 Lalix va son chemin, un chemin qui n'en est pas un puisqu'il ne mène nulle part, on n'est pas en forêt pourtant, mais Lalix marche au hasard, c'est tout juste si le vent ne l'emporte, car il y a du vent, on est en novembre, il pleut même, et Lalix continue son chemin, sous la pluie, mais il finit par lansquiner trop fort, alors Lalix s'arrête sous un porche et sur son visage dégoulinent des gouttes d'eau de pluie ou des larmes. > Calvino, p.252 Lalice va per la sua strada, una strada che non è poi una strada in quanto non porta in nessun posto, per quanto non è che ci si trovi in una foresta, ma Lalice cammina a caso, ci manca poco che se ne vada via col vento, perché c'è vento, siamo di novembre, piove, pure, e Lalice continua la sua strada sotto la pioggia, però laviengiuchediolamanda e Lalice finisce per fermarsi sotto un portico. Sul suo viso si mescolano gocce di pioggia e lagrime.

In assenza di un' equivalente della stessa categoria grammaticale verbo-verbo la potenza della pioggia è resa da «laviengiuchediolamanda», costruita su un'espressione colloquiale contenente la locuzione avverbiale «come Dio la manda» 'con riferimento a precipitazioni atmosferiche, violentemente, a più non posso: piove, grandina come Dio la manda'.[317]

[316] Lansquiner in https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/784/mode/2up?q=lansquiner+
[317] Cfr. *come Dio la manda*, https://dizionario.internazionale.it/parola/come-dio-la-manda.

3.2.6 Espressioni idiomatiche

Il testo abbonda di locuzioni idiomatiche sotto forma di modi di dire, proverbi e massime, rendendo, con il loro valore figurato, le scene e i dialoghi più incisivi, ironici e coloriti. Di fronte alla traduzione della forma-proverbio il traduttore generalmente si trova a un bivio: cercare il suo opposto equivalente, o tradurlo "letteralmente", "parola per parola". Tradurre un proverbio "parola per parola" non è semplice in quanto richiede che la traduzione ne mantenga il ritmo, le eventuali allitterazioni, la lunghezza o la concisione. Dato che i proverbi di una lingua sono forme che hanno quasi sempre degli equivalenti in un'altra lingua dunque tradurre il proverbio equivale a trovare l'equivalente vale a dire «la formulazione differente della stessa saggezza».[318] Calvino adotta, nel più dei casi, un equivalente fraseologico già esistente nella lingua d'arrivo. Così, per esempio: Queneau, p. 254 Je passe l'éponge > Calvino, p. 240 – darò un colpo di spugna su quel che è avvenuto; Queneau, p.231 On ne sent pas toujours deux fois les mêmes ordures.> Calvino, p.217 Non si annusa mai due volte le stesse immondizie; Queneau, p. 272 – Il nous arrive un pépin[319], s'écria le duc avec entrain. > Calvino, p. 258 – C'è successo un guaio, - esclamò il Duca di slancio; Queneau, p.60 – Tu ne seras jamais fichu de faire un nœud convenable. > Calvino, p.50 – Non sarai mai buono a farti un nodo come si deve; Queneau, p. 201 – J'espère qu'on ne va pas me le coller sur le dos, dit Stèphe. Je n'ai pas envie de faire la conversation avec lui. Il est discutailleur comme pas un: il ne songe jamais qu'à vous mettre dans votre tort. > Calvino, p. 188 – Spero che non l'appiopperanno a me, - disse Stef. - Di conversare con lui non ho nessuna voglia. È uno che rompe il capello in quattro: cerca sempre di metterti dalla parte del torto; Queneau, p.266 – C'est bien ma veine, murmure Lalix. > Calvino, p.252 – Si chiama avere jella, – mormora Lalice; Queneau, p. 82 – Alors, s'écria l'ératépiste, cochon qui s'en dédit, je prends Lamélie, fric ou pas ! > Calvino, p.72 – Allora, – esclama il dipendente trasporti pubblici, – chi si ferma è perduto, grano o non grano, io mi piglio Lamelia; Queneau, p.181 Allons prendre un verre > Calvino, p.169 Andiamo a berci sopra; Queneau, p.158 – Pour vous aider à faire dodo ? > Calvino, p.147 – Vuole la ninna nanna?Queneau, p. 182 – Tu en fais une tête,

[318] ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, Quodlibet, 2003 p.13.
[319] P*épin* fig. et fam. 'Difficulté, ennui imprévu. *Il m'arrive un gros pépin'.* *https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1429*

dit le duc à Pouscaillou. Tu vois pourtant qu'ils se contentent de peu. Comme, un jour ou l'autre, quelqu'un finira bien par le dire : en France, le ridicule tue. Voilà le postillon déconsidéré ; mais je dois reconnaître que Sthène a été bien imprudent, il ne sait pas tenir sa langue. > Calvino, p. 170 – Non ci stare a pensare, - disse il Duca a Pouscaillou. – Vedi che basta poco a rimetter tutto a posto. Qualcuno un giorno o l'altro finirà per dirla, questa verità: in Francia il ridicolo uccide. Il postiglione, ormai, è screditato; ciò non toglie che Sten è stato davvero imprudente: non sa tener la lingua a posto; Queneau, p. 202 Prends donc la vie comme elle vient. Tu auras toujours le temps de rouscailler. > Calvino, p. 189 Prendi un po' la vita come viene. Per mugugnare ci avrai sempre tempo; Queneau, p. 209 Je ne vous l'ai pas fait dire, l'abbé, mais vous avez apporté de l'eau à mon moulin. > Calvino, p.195 Non sono io che ve l'ho fatto dire, reverendo, ma avete portato acqua al mio mulino.

Entro lo stesso schema della fraseologia idiomatica è adattato l'oggetto figurato:

Queneau, p. 46 – Magnétophone mes narines, dit le badaud écœuré qui s'éloigna grommelant. > Calvino, p. 36 – Magnetofono delle mie balle, - borbottò il bighellone allontanandosi scoraggiato. Queneau, p. 155 Je vous paierais même un mois de gages si vous décampiez sur l'heure. > Calvino, p. 144 Le pagherò pure il salario d'un mese se si toglie subito di mezzo. Queneau, p.192 revenir à nos moutons > Calvino, p. 180 torniamo ai nostri polli; Queneau, p. 193 – N'en parlons plus, reprit l'abbé Riphinte avec autorité, et revenons à nos moutons qui sont d'ailleurs des chats. > Calvino, p.180 – Non parliamone piú, - ripeté con autorità l'abate Riphinte, – e torniamo ai nostri polli ovverossia alle nostre gatte.

Farsi del cattivo sangue 'angustiarsi' rende le due espressioni *faire de la peine* e *faire du mouron:* Queneau, p.77 – Ça va me faire de la peine, si je pense que j'y habiterai jamais. > Calvino, p.67 – Mi farò del cattivo sangue, a pensare che non ci posso abitare; Queneau, p. 98 – Tu te fais du mouron pour bien peu de chose. > Calvino, p.88 – Ti fai del cattivo sangue per niente.

Lo stesso termine *guele* è adattato in testa e muso: Queneau, p. 26 Attention de ne pas vous casser la gueule > Calvino, p. 16 Attenta a non spaccarsi il muso. Queneau, p. 253 À ta place, je lui casserais la gueule.> Calvino, p.239 – Fossi in te gli spaccherei la

testa. Queneau, p.231 – Faites attention de ne pas vous flanquer à l'eau. > Calvino, p.217 – Attenti a non spaccarvi il muso. Queneau, p. 185 – Une nuit, vous devriez vous cacher dans un coin, faire le guet et, quand ce type arriverait, lui flanquer une bonne tatouille et, en prime, vous sauriez qui c'est. – Attention à ne pas vous foutre dans la flotte. Là, nous y voilà. > Calvino, p. 173 – Una notte, dovrebbe nascondersi in un angolo, fare la posta, e quando quel tale arriva, scaricargli addosso una grandinata di marroni. Così intanto saprà chi è; Queneau, p.189 – Hélas, dit le duc, il te faut prendre ta mélancolie en patience. Je n'ai pas envie d'aller me jeter dans les pattes de la maréchaussée et je n'ai pas encore terminé mes travaux dans la région. > Calvino, p. 176 – Ahimè, – disse il Duca, – t'è d'uopo far di necessità virtú. Non ho voglia di buttarmi nelle grinfie della gendarmeria e non ho ancora terminato i lavori che ho da fare in questi posti; Queneau, p. 107 – Évidemment, il y a cette jeune personne. Mon ami et compagnon d'armes Gilles de Rais n'aurait pas hésité un seul instant, mais j'ai déjà assez d'histoires sur les bras. > Calvino, p.97 – Certo, c'è questa giovine. Il mio amico e compagno d'armi Gilles de Rais non ci avrebbe pensato su neanche un minuto; io però di grane ne ho già troppe.

In altri casi l'espressione francese è resa con un tono meno marcato, risultando come attenuata. Esemplificativa la formula di disappunto e dispregiativa «Il me prend pour un béda» è tradotto in «Chissà per chi mi ha preso», soluzione che neutralizza l'allusione all'essere presi per uno sciocco o un ingenuo, rinunciando a un equivalente come "mi prende per uno stupido". In altri ancora è aggiunta l'espressione idiomatica dove nel testo originario non è presente. Queneau, p.57 – Jarnicoton, finit par s'écrier le duc, décision ai prise, > p.47 – Giurabbacco, – il Duca finì per esclamare, – il dado è tratto; Queneau, p.107 Elle fait semblant de ne pas réceptionner le madrigal.> Calvino, p.97 A tanta galanteria, ella fa il nesci.[320]

Talvolta il traduttore crea nuove soluzioni in grado di riprodurre il principio ludico attraverso una creazione idiomatica, rilanciando l'inventività del testo di partenza e sfruttando espressioni idiomatiche esistenti. Esempio considerevole è «– Ma réflexion vous a paru sans doute singulière. Je reconnais en effet qu'elle venait comme des chevaus sur la soupe». Tradotto con «– Certo la mia riflessione vi è parsa un po'strana. Effettivamente,

[320] *Fare il nesci* 'Dissimulare di sapere'. Galanteria esplicita il contesto amoroso/cortese di ritrosia.

veniva come i cavalli a merenda». La riscrittura è innestata sull'espressione «Entrarci, starci come il cavolo a merenda, vale a dire essere una cosa inopportuna, fuori luogo». [321] Analogamente si configura la serie pseudo-proverbiale, la cui riscrittura genera un originale *pastiche*.

Queneau, p.34 – Animal qu'a parlé, âme damnée.
– Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop.
– Quand l'huître a causé, l'huis est très cassé.
– À poisson qui cause, petit cochon peu rose.
– Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth. >
Calvino, p. 24 – Bestia articolata, anima dannata.
– Uccello che parla verba volant.
– L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto.
– A ostrica parlante non si guarda in bocca.
– Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebú.

In Calvino, si può riconoscere la struttura deformata di noti proverbi italiani, ricreati – rispettando l'originale – su immagini illogiche costruite sugli animali. In particolare, «verba volant, scripta manent», «chi ha torto vuole avere l'ultima parola», «a caval donato non si guarda in bocca.

3.2.7 Esplicitazione metalinguistica

Come parte dell'umorismo i dialoghi integrano digressioni linguistiche, grammaticali ed etimologiche. Queneau gioca astutamente ad un gioco metaletterario, vuole mettere costantemente in guardia il lettore che la parola e i suoni creano ambiguità e nonsense. [322] Nella conversazione tra Cidrolin e l'Irococanadese si trova una battuta sulla normatività della grammatica paragonata agli stereotipi sulla ritenuta cortesia del popolo francese. La battuta sull'errato accordo del participio in francese è resa in italiano facendo riferimento all'ausiliare del verbo. Errori comuni e ricorrenti tra gli apprendenti stranieri delle grammatiche delle rispettive lingue.

[321] RADICCHI SANDRA, *In Italia: modi di dire ed espressioni idiomatiche*, Bonacci editore, Roma,1985. https://archive.org/details/initaliamodididi0000radi/page/46/mode/2up?q=cavolo
[322] F. M. FEDERICI, *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*, op.cit. p. 85.

Queneau, p.34 – Je vous remercions, dit l'Iroquoise canadienne, et je vous prions de m'excuser d'avoir troublé votre sieste, mais on m'avait dit que les Français étaient si obligeants..., si serviables...
– C'est un on-dit.
– Alors je me suis permise...
1m18
Permis
Pourtant... l'accord du participe?
– Vous y croyez encore? ! Comme à la serviabilité et à l'obligeance de mes compatriotes ? Seriez-vous crédule, mademoiselle ?
– Comment? il ne faudrait plus croire à la grammaire française ?... si douce... si pure... enchan-teresse... ravissante... limpide... >
Calvino, p. 28 – La ringraziamo con tutto il mio cuore, - disse l'Irococanadese, - e la preghiamo di scusarci d'averle turbato la siesta, ma avevo sentito dire che i francesi sono così premurosi, così servizievoli...
– È una voce che corre...
– E allora mi ho permesso...
– Mi sono permessa.
– Mi sono permessa? Però... l'ausiliario del verbo transitivo...
– E lei ci crede ancora? Così come crede alla servizievolezza e premurosità dei miei compatrioti? Signorina: debbo crederla credula?
– Ma come? Non si deve piú credere nemmeno alla grammatica francese?... cosí dolce... cosí pura... incantevole... affascinante... limpida...

Nel capitolo III si passa dal cenno al neologismo alla riflessione etimologica.

Queneau, p.42 – Ne néologise pas toi-même: c'est là privilège de duc. > Calvino, p.32 – Non metterti a neologizzare tu, adesso: è previlegio ducale e in quanto duca io lo pratico.

Queneau, p.42 Aussi de l'espagnol pinaça je tire pinasse puis péniche, du latin sexta hora l'espagnol siesta puis sieste et, à la place de mouchenez que je trouve vulgaire, je dérive du bas-latin mucare un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques. > Calvino, p.32 Per esempio, dal basso-latino platta per influenza dell'italiano meridionale chiatto traggo chiatta, dal latino sexta hora passando attraverso lo spagnolo traggo siesta, e al posto di moccichino che trovo volgare mi ricollego al basso-latino faciuolum, derivato da facies, e ne derivo fazuolo e poi fazzoletto, secondo le regole piú generalmente accettate e diacroniche.

Il gusto etimologico è spiccato in Queneau come si può osservare anche nei casi di nostalgia e logorrea.

Queneau, p. 189 – Tu souffres très exactement de nostalgie, dit Stèphe que la taciturnité de son compagnon poussait au bavardage.
– Nostalgie ? dit Sthène, voilà un mot que je ne connais pas.

– Il est d'invention récente, dit Stèphe d'un ton doctoral. Il vient de nostos et d'algos, algos qui veut dire en grec souffrance et nostos qui dans la même langue veut dire retour. Il s'applique donc parfaitement à ton cas.
– Et toi, dit Sthène, tu es atteint de logorrhée.
– Logorrhée ? dit Stèphe, voilà un mot que je ne connais pas.
– Je pense bien, dit Sthène, je viens de l'inventer. Il vient de logos et de… Je vois, je vois, dit Stèphe. J'ai compris.
– Es-tu sûr d'avoir bien compris ? demanda Sthène.
Et les deux chevaux commencèrent à se chamailler jusqu'à l'entrée de Plazac. >
Calvino, p. 177
– Tu soffri esattamente di nostalgia, – disse Stef, spinto alla loquacità dall'umore taciturno del collega.
– Nostalgia? - disse Sten. – Una parola che non avevo mai sentito.
– È voce di recente formazione, – disse Stef, dottoralmente. - Deriva da nostos e da algos. Algos vuol dire sofferenza, in greco, e nostos, sempre in greco, significa ritorno. S'applica dunque perfettamente al tuo caso.
– E tu sai da cosa sei affetto? – disse Sten. - Da logorrea.
– Logorrea? – disse Stef. – Una parola che non avevo mai sentito.
– Credo bene, – disse Sten, – l'ho inventata io in questo momento. Viene da logos e da... - Già, già, – disse Stef. – Ho capito.
– Sei sicuro d'aver capito bene? – domandò Sten.
E i due cavalli attaccarono a bisticciare e non smisero prima delle porte di Plazac.

Ancora nel capitolo IX il maître e Cidrolin discutono sulla corretta formulazione dell'espressione «Jeter le manche après la cognée». Cidrolin corregge il maître che l'ha formulata con «avant».[323]

Queneau, p.121 – Mais non, Monsieur, mais non ! s'écria le maître d'hôtel pitoyable. Il ne faut pas jeter le manche avant la cognée.
– Après, dit Cidrolin.
– Après ? Après ?
Le maître d'hôtel avait l'air perplexe.
– Jeter le manche après la cognée, dit Cidrolin.
– Vous êtes sûr ?
– Certain.
– Au fond, qu'est-ce que ça veut dire ? d'où vient cette expression ?
– C'est une expression du vieux temps, dit Cidrolin.
— Je ne la comprends pas. On dit ça comme ça, jeter le manche après la cognée, et puis, si l'on essaie de comprendre exactement, on ne comprend plus. Ah Monsieur, c'est terrible quand on se met à réfléchir. >
Calvino, p. 114-115 – Ma no, signore, ma no! – esclamò il maître, compassionevole.
– Non si deve buttar via il manico prima dell'accetta.

[323] AUGUSTO ARTHABER, Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali, italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi e greci antichi, con relativi indici sistematico-alfabetici; supplemento ai dizionari delle principali lingue moderne ed antiche, Hoepli, Milano, 1900.
https://archive.org/details/dizionariocompar00arth/page/292/mode/2up?q=manico

– Dopo, – disse Cidrolin.
– Dopo? Come: dopo?
Il maître sembrava perplesso.
– Buttar via il manico dopo l'accetta, - disse Cidrolin.
– Ne è sicuro?
– Certo.
– Ma cosa vuol dire, poi? Da cosa deriva, quest'espressione?
– È un modo di dire francese del buon tempo antico, - disse Cidrolin.
– Io non lo capisco. Si dice cosí, buttar via il manico dopo l'accetta, e poi, se si cerca di capire esattamente cosa vuol dire, non si capisce piú. Ah, signore, quando si comincia a riflettere è tremendo.

In italiano avrebbe avuto un suo equivalente nell'antico modo di dire contadino – qui attinente al contesto – in «Gettare il manico dietro la scure».[324] Più in generale, ha un suo equivalente in espressioni più comuni come «gettare la spugna». Calvino sceglie una traduzione letterale evidenziata dalla specifica «è un modo di dire francese».

In sospeso al capitolo XVI resta una spiegazione che avrebbe avuto tutta l'aria di un'altra considerazione etimologica: Queneau, p. 222 – Les préhistoriens. – Voilà un mot français que j'ignorais. Que veut-il dire ? > Calvino, p. 228 – Gli storici della preistoria. – Ecco un'espressione francese che ignoravo. Che vuol dire?

In altri punti del testo è richiamata quella capacità di alcune espressioni proverbiali che pur essendo spesso utilizzate mantengono comunque una carica espressiva.

Queneau, p. 195 – Qui vivra verra. Le gardien secoua les cendres de sa pipe sur le parquet. Il ajouta : – Je n'ai pas trouvé tout seul cette expression, mais elle dit bien ce qu'elle veut dire. > Calvino, p. 185 – Chi vivrà vedrà. Il guardiano scosse la cenere della pipa sul pavimento. Aggiunse: – Non che sia un'espressione mia originale, ma esprime.

Il lettore che ha ormai compreso le regole del gioco non faticherà a riconoscere l'allusione all'implicito meccanismo di formazione del neologismo in *chavalchimie*.

Queneau, p. 257 La chavalchimie. Est-ce un bon mot ? Je me le demande. J'avais accoutumé d'en faire de meilleurs naguère… jadis… autrefois… > Calvino, p. 246

[324] Scure in GDLI https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI09/GDLI_09_ocr_681.pdf&parola=

> La cavalchimia. Questa è buona, no? Non ne son sicuro. Me ne venivano di meglio, testè, tempo fa, al tempo che fu.

In un discorso sulla pesca è inserita la fondamentale questione dell'arbitrarietà del legame tra significato e significante; distinzione introdotta da Ferdinand de Saussure e costituente uno dei concetti base della linguistica.

> Queneau, p. 27 Franchement, ne trouvez-vous pas l'hameçon plus sournois et vicieusement barbare que l'espadrille ?
> – L'espadrille ?
> – Ces trucs qu'ils enfoncent dans le cou du fauve.
> – Vous êtes sûr que cela s'appelle comme ça ?
> – Pour le moment, moi j'appelle ça comme ça, donc ça s'appelle comme ça et comme c'est avec moi que vous causez en ce moment et avec nul autre, il vous faut bien prendre mes mots à leur valeur faciale. >
> Calvino, p. 20 Dica la verità, non trova che l'amo è piú subdolo e perversamente barbaro dell'espadrilla?
> – L'espadrilla?
> – Quegli affari che ficcano nel collo della bestia feroce.
> – È sicuro che una cosa cosí si chiama cosí?
> – Per il momento, io chiamo cosí una cosa cosí quindi la cosa viene chiamata cosí, e dato che è con me e non con un altro che lei sta parlando in questo momento, le conviene prendere le mie parole nel loro aspetto significante.

È iniziativa di Calvino l'inserimento di termini connotati linguisticamente non riscontrabile nell'originale. (Queneau, p.42 «des chœurs en langues étrangères» > Calvino, p. 36 «cori alloglotti»; Queneau, p.204 «prononcés avec emphase» > Calvino, p.194 «con dizione enfatica»; Queneau, p.49 «[...] et, par signes tant sonores qu'héraldiques, fit comprendre qu'il voulait transmettre un message au seigneur de ce lieu.» > Calvino, p.43 «[...] e con segnalazioni sia fonetiche sia araldiche fece comprendere che voleva trasmettere un messaggio al signore del luogo»). Viene meno con «gaio blaterío» la specificità del termine *babillage* che ha un suo equivalente in 'lallazione' o 'balbettio', alluso anche nel nome stesso di Lalice.

> Queneau, p.122 Sthène rongeait son frein. Le duc lui avait bien recommandé de se taire, comme il voyageait maintenant accompagné d'une suite nombreuse et qu'il ne voulait pas qu'à ce propos l'on jasât. Il en était d'ailleurs aussi triste que son cheval dont il appréciait le gai babillage. > Calvino, p. 116 Sten mordeva il freno. Era stato il Duca a raccomandargli di star zitto, dato che viaggiava accompagnato da numeroso seguito e non voleva chiacchiere al riguardo, ma il padrone non era meno rincresciuto del cavallo, di cui gradiva il gaio blaterío.

3.2.8 Le citazioni

> Altro problema sono le citazioni di poesia francese nascoste nel testo, o spesso neanche nascoste ma spiattellate li come luoghi comuni. In qualche caso ho sostituito la citazione attingendo al patrimonio della memoria poetica italiana corrente e scegliendo qualche verso magari completamente differente ma che facesse al caso in quel dato punto; altrove ho messo in evidenza la citazione lasciandola in francese (e addirittura aggiungendo l'indicazione della fonte, che solo per il lettore francese può considerarsi sottintesa). In altri casi poi, quando erano proprio quelle parole che contavano, ho tradotto pianamente, trascurando i precedenti e gli echi.
> Italo Calvino, *Nota del traduttore*

L'intertestualità rappresenta in Queneau solo l'aspetto più manifesto del suo scrivere di letteratura tramite rimandi alla sua cultura letteraria. Ne *I Fiori Blu* sono disseminate menzioni a opere letterarie, canoniche e note del panorama letterario francese ed europeo.[325] Dal celebre romanzo di Miguel de Cervantes, *Don Quichotte* definito «Le meilleur livre étranger paru en l'année 1614»[326] e letto nella traduzione di César Oudin,[327] a Shéhérazade narratrice principale dell'anonima raccolta orientale, *Le Mille e una notte* (Queneau p.151 «– Vous me prenez pour Schéhérazade, dit Lalix.» > Calvino, p. 144 «– Mica mi ha preso per Schéhérazade, fa Lalice.»; Queneau, p. 155 «– Alors, Schéhérazade, dit Cidrolin mastiquant le fromage rance tout en prévoyant que les confitures seraient moisies, vous ne me racontez pas d'histoires?» > Calvino, p. 147 «– Allora, Schéhérazade, – dice Cidrolin, masticando il formaggioo rancido e prevedendo che la marmellata sarà ammuffita, – non mi raccontate nessuna storia?»).

Quanto alle citazioni letterarie francesi si va dal principe e poeta Carlo di Valois-Orléans, al commediografo Molière, ai poeti Joachim du Bullay, Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud e a Charles Baudelaire. Uno dei primi rimandi intertestuali calca «con un cambio di consonante» il celebre alessandrino di Baudelaire, da *Les Fleurs du mal.* [328] (Que-

---

[325] Si rinvia all'analisi schematica di F. M. FEDERICI*,* in *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, pp. 168-172.

[326] R. QUENEAU, *Les fleurs bleues*, op.cit, p.117.

[327] La menzione esplicita del nome del traduttore ne riconosce il suo statuto, tanto più significativo se si considera che Queneau è stato egli stesso traduttore dall'inglese, delle seguenti versioni francesi: *Vingt ans de jeunesse* di Maurice O'Sullivan, *Peter Ibbetson*, di George Du Maurier e *L'ivrogne dans la brousse* di Amos Tutuola.

[328] I. CALVINO, *Nota del traduttore* in R. QUENEAU, *I fiori blu*, op.cit., p.270.

neau p. 11 «– Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos fleurs». > Calvino, p. 4 «–Lontano! Qui il fango è fatto dei nostri fiori»). Di seguito sono riportati esemplificativamente alcuni casi del trattamento delle citazioni nella versione italiana. Calvino lascia il testo in francese inserendone il preciso riferimento alla fonte nel caso della commedia *Le Misanthrope* di Molière.

> Queneau, p. 72 – C'est à vous que ce discours s'adresse, dit le passant à Cidrolin.
> – Bonjour, mademoiselle, dit Cidrolin.
> – C'est à vous, monsieur, que ce discours s'adresse, dit la demoiselle au passant. > Calvino, p. 66 – C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse, – dice il passante a Cidrolin, citando Molière, *Le Misanthrope*, atto I, scena II.
> – Buongiorno, signorina, - dice Cidrolin.
> – C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse, – dice la signorina al passante, citando lo stesso autore, allo stesso atto e stessa scena.

Analogamente avviene nella citazione dal *Sonetto XXI* dalla raccolta poetica di Joachim Du Bellay, in bocca al cavallo parlante Sthène, che Calvino traduce in una enunciazione mistilingue.

> Queneau. p.185 – Pour tout vous avouer, dit Sthène, je m'ennuie un peu loin du château et souvent je me demande quand je reverrai mon écurie natale qui m'est une province et beaucoup davantage. > Calvino, p. 176 – Per dirvela francamente, – fece Sten, – lontano dal castello m'annoio non poco. Spesso mi chiedo quando rivedrò la mia scuderia natale, qui m'est une province et beaucoup davantage, Du Bellay, *Regrets*, XXI.

Per la citazione tratta dalla poesia di Carlo di Valois-Orléans, il cui autore è già esplicitato, non è necessario specificare la fonte considerando la prassi diffusa nella letteratura romanza medievale, dalla lirica provenzale a quella delle origini, secondo la quale si considera il primo verso come titolo. È però riportata da Calvino in corsivo, diversamente dalla citazione da Molière e da come si vedrà per Apollinaire.

> Queneau, p. 68 Sthène se mit alors à dégoiser son répertoire à tue-tête. Il en était à un rondeau que Charles d'Orléans s'apprêtait à écrire : Hyver, vous n'êtes qu'un vilain, lorsqu'ils arrivèrent en vue de la porte d'une ville fortifiée que gardaient des borgeois en armes. Prudemment, Stènnstu et c'est en silence que s'acheva l'étape. > Calvino, p. 62 Era arrivato a un rondò che Carlo d'Orléans doveva ancora scrivere: *Hyver, vous n'êtes qu'un vilain*, quando giunsero in vista della porta d'una città fortificata, con borghesi in armi che facevano la guardia. Prudentemente, Sten s'azzittì e la tappa si concluse in silenzio.
>
> Queneau, pp. 83- 84 L'abbé Biroton s'abstint de commenter ce propos, et, dans le silence qui suivit, se firent entendre les voix de Pigranelle et Bélusine qui chantaient un Fondeau que Charles d'Orléans s'apprêtait à écrire : Hyver, vous n'êtes qu'un

> vilain. Dans les écuries, Sthène et Stéphe les accompagnaient en fredon. > Calvino, p. 77 Don Biroton s'astenne dal commentare questo proponimento, e nel silenzio che seguí s'udirono le voci di Pigranella e Belusina cantare un rondò che Carlo d'Orléans stava proprio allora per scrivere: *Hyver, vous n'êtes qu'un vilain*. Nelle scuderie, Sten e Stef le accompagnavano coi loro gorgheggi.

Cidrolin recita il v. 5 di Apollinaire della lirica *Signe*, «Mon Autumne éternelle, ô ma sai son mentale».[329]

> Queneau, p. 161 – Il commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. Mon automne éternel, ô ma saison mentale. > Calvino, p. 153 – È l'autunno. Cominciano a migrare, – dice Cidrolin guardandoli allontanarsi. – Mon automne éternel, ô ma saison mentale.

Apollinaire non è dichiarato esplicitamente al lettore italiano, si potrebbe ipotizzare che – nonostante l'intento di rendere note al lettore italiano quelle citazioni familiari al lettore francese – in questo caso non avrebbe poi avuto senso il gioco-interrogativo con il passante sul riconoscere «les douze pieds».

> Queneau, p. 161– Je faisais une citation, dit Cidrolin. – De qui ? – D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds ? > Calvino, p.154 – Citavo, - disse Cidrolin. – Chi? – Un poeta, naturalmente. Non riconosce il metro?

Nella personaggio del passante si potrebbe cogliere il *flâneur*, colui che passeggiando per le vie cittadine si mescola alla folla in modo da poterne osservarne e studiarne i tipi. Non solo citazioni letterarie, si ritrovano anche quelle cinematografiche a cui Calvino risponde con una citazione letteraria prima di proseguire con la seriazione cinematografica degli eroi popolari: Judex, Zorro e Robin Hood. Judex – il celebre giustiziere mascherato del cinema francese, il quale ha conosciuto diverse evoluzioni dalla sua creazione nel 1916 – è reso con Minosse, personaggio della mitologia classica, figlio di Giove ed Europa, leggendario re e legislatore di Creta – associato dal lettore italiano, appassionato di Dante e della sua Commedia, al giudice dei dannati, situato all'ingresso del II cerchio**.**

> Queneau, p.250 – Non, répondit Lalix. Tout ce que vous avez raconté prouve par a plus b que c'est vous le justicier à la con, le judex à la manque, le monte-cristo de papa, le zorro de grand-mère, le robin des bois pourri, le rancunier gribouilleur, l'insulteur des murailles, le maniaque du barbouillage, enfin quoi l'emmerdeur patenté anticidrolinique. > Calvino, p. 239 – No, no, – rispose Lalice. – Tutto quel che lei ha raccontato prova come due e due fan quattro che è lei il giustiziere del cavolo, il minosse dei miei stivali, il montecristo di mamma sua, lo zorro di nostra nonna, il

[329] Si rimanda a PAOLA VOLPE, Chi traduce è un 'aguzzino'? Italo Calvino e I fiori blu di Raymond Queneau p.55.

> robinud dei fattacci vostri, il catone della morale murale, l'implacabile scarabocchiomane, insomma il rompiballe anticidrolinico patentato.

La stabilità traduttiva di Judex è mantenuta anche più avanti.

> Queneau, p.268 «– Et qu'est-ce qu'est devenu Judex ?» > Calvino, p. 257 « –E che ne è di Minosse?»

La precedente porzione testuale rappresenta uno di quei passi nel quale è evidente l'entusiasmo creativo con cui si è lasciato travolgere Calvino. Aggiungendo del suo, riordinando, giocando con la grafia («robinud»). Introducendo Catone, altra figura della Commedia, custode del Purgatorio. Si nota anche la resa più familiare al lettore italiano del sintagma «de papa» con «di mamma sua».
Calvino inserisce dei rimandi intertestuali allotri allo scrittore francese, attingendo alla memoria letteraria collettiva italiana.

> Queneau p. 62 Des céhéresses, il ne restait plus que des Tombes en ruine que rongeait la mousse ; on les avait bien oubliés, les céhéresses morts au combat du temps du roi Louis neuvième du nom. > Calvino, p.56 Da un pezzo ormai la real guardia celere se ne stava all'ombra dei cipressi e dentro l'urne che non erano nemmeno poi confortate di pianto perché chi se ne ricordava piú, dei celerini caduti in combattimento al tempo di Re Luigi, nono del nome.

Il rimando dal Foscolo *Dei Sepolcri*: «All'ombra de' cipressi e dentro l'urne confortate di pianto è forse il sonno della morte men duro?» è ben evidente e già osservato tra gli studi. Si può tentare di provare a riflettere secondo quale logica l'autore è selezionato. Si potrebbe trattare di un omaggio al Foscolo per la sua puntigliosa attività traduttoria: dal carme in latino – *La chioma di Berenice* – del poeta alessandrino Callimaco, all'*Esperimento di traduzione dell'Iliade* di Omero fino al Viaggio sentimentale (A sentimental Journey) di Laurence Sterne. È noto come il Foscolo abbia lavorato molti anni intorno alla versione del Viaggio sentimentale e, prima di darla alle stampe (1813), l'abbia ripresa più e più volte, amorosamente.[330]

[330] B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, op.cit., p.80.

Capitolo IV

Tradurre *Exercices de style*

Sommario

4.1 Esercizi di stile: struttura, edizioni e traduzione italiana. 4.2 Tra le carte del traduttore. 4.2.1 Descrizione testimone: primo manoscritto della traduzione degli Esercizi di stile. 4.2.2 Dal manoscritto alla stampa. 4.2.3 Per un'edizione genetica di una selezione di esercizi: Testimoni e criteri. 4.3 Dall'originale alla traduzione: Gli Esercizi di stile di Eco. 4.3.1 Ricreazione o rifacimento radicale. 4.3.2. Adattamento.

4.1 Esercizi di stile: struttura, edizioni e traduzione italiana

Su un autobus affollato della linea S, un giovane dall'aspetto un po' ridicolo con il collo troppo lungo e indosso un cappello con cordicella, litiga con il vicino accusandolo di averlo spinto e di pestargli i piedi. Liberatosi un posto si siede. Qualche ora dopo, lo stesso giovane viene rivisto alla Cour de Rome vicino alla Gare Saint-Lazare mentre un amico gli consiglia l'aggiunta di un bottone sul cappotto. Questi gli ingredienti per novantanove variazioni di uno stesso episodio, riscritto mettendo alla prova figure retoriche e generi diversi, sperimentando sostituzioni lessicali, sintassi spezzate, fino alla manipolazione alfabetica.

Secondo quanto scrive lo stesso Queneau, nella prefazione alla riedizione Carelman-Massin (1963) – l'unica contenente una nota introduttiva dell'autore – l'idea alla base della scrittura degli *Esercizi di stile* potrebbe essere nata dopo l'ascolto dell'*Arte della Fuga* di Bach, insieme a Michel Leiris. In quel momento, i due avrebbero pensato che sarebbe stato piuttosto interessante «faire quelque chose de ce genre sur le plan littéraire».[331] Ritenendo «l'œvre de Bach, non pas sous l'angle contrpoint et fuge, mais édification d'une œvre au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez

[331] Cfr. RAYMOND QUENEAU, *Prefazione dell'edizione Carelman-Massin in Esercizi di stile, introduzione e traduzione di Umberto Eco*, nuova edizione a cura di STEFANO. BARTEZZAGHI, Einaudi, 2008,p.228.

mince».[332] L'episodio resta, tuttavia, da considerarsi una possibile suggestione iniziale, più che un momento che ne abbia guidato la scrittura all'origine dell'opera. Spingendolo a chiedersi:

> C'est effectivement et très consciemment en me souvenant de Bach que j'ai écrit Exercices de style et très précisément de cette séance à la Salle Pleyel; mais était-ce bien avant la guerre?[333]

Invece, con certezza Queneau riconduce la prima stesura al maggio del 1942, quando intitolati il «Dodécaèdre» compose i primi dodici esercizi. Il rifiuto del direttore di una rivista molto rispettabile – che usciva allora nella zona detta «libera» della Francia –non gli impedì di continuare con l'aggiunta di altri esercizi in momenti discontinui tra l'agosto del 1942, il novembre dello stesso anno e il giugno del 1944.[334] Prima della pubblicazione in volume, gli *Esercizi di stile* sono apparsi tra il 1943 e il 1945 su riviste clandestine, legate alla Resistenza francese.[335] Secondo quanto ricostruito da Stefano Bartezzaghi, i primi quindici esercizi uscirono alla fine del novembre del 1943, con il titolo *Exercices de style* su *Messages* (Genève), inseriti in un fascicolo dal titolo *Domaine Français*, contente testi di altri cinquantotto scrittori, fra cui Aragon, Camus, Claudel, Duhamel, Eluard, Gide, Rolland e Valery. Una seconda serie di nove esercizi inediti, redatta nell'agosto del 1942 è stata poi pubblicata nel febbraio del 1945 nel numero unico «La Terre n'est pas une vallée de larmes» (Editions «La Boétie», Bruxelles). Gli stessi nove esercizi della seconda serie, insieme ad altri quattro e preceduti dalla ripubblicazione di *Notations* comparvero nell'aprile del 1945 nella seconda raccolta di *Messages*, intitolata *Risques, Travaux et Modes*. Infine, un'ultima serie di diciotto esercizi redatti nel corso del 1945 è stata pubblicata sul mensile di poesia e letteratura «Fontaine».[336] Nell'insieme, dalle quattro riviste sono stati pubblicati quarantasei esercizi. Questi conservano la collocazione ai primi quarantasette posti dell'edizione in volume, più la significativa inserzione del posteriore *Récit* alla sedicesima posizione. La serie verrà completata da cinquantatré esercizi

[332] *Ibidem*
[333] Cfr. R. QUENEAU, Prefazione dell'edizione Carelman-Massin in *Esercizi di stile*, op.cit.p.228.
[334] Cfr. *Ivi*, p. 229.
[335] Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Come si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli esercizi di stile*, in *Esercizi di stile*, op.cit.p.266.
[336] Cfr. *Ivi*, pp.266-267.

composti nell'estate del 1946, sottoponendo a revisione quelli già editi.[337] La prima edizione in volume degli *Exercices de style* è stata pubblicata da Gallimard nel 1947, seguita da una «nouvelle édition» nel 1973. Entrambe le edizioni contano novantanove esercizi: *Notations* piú novantotto variazioni.[338] Il numero complessivo di novantanove, né tanto né poco, sarà elogiato da Queneau come corrispondente all'ideale classico o più precisamente «greco» oltre che determinato da private numerologie dell'autore.[339] Nel corso della riedizione, gli *Esercizi* hanno subito alcuni mutamenti, con conseguenti perdite e aggiunte al fine di rispettare il numero di novantanove. La *nouvelle édition* prevede la sostituzione di sei esercizi con altri completamenti nuovi e la sostituzione di otto titoli, insieme ad alcuni ritocchi nel testo.[340]

Come riportato da Umberto Eco – nell'introduzione alla sua versione italiana degli Esercizi di stile – nella nuova edizione fanno il loro ingresso *Ensembliste*, *Définitionnel*, *Tanka*, *Translation* e *Lipogramme*; al posto di *Permutations de 2 à 5 lettres*, *Permutations de 9 à 12 lettres*, *Réactionnaire*, *Hai Kai* e *Féminin.* Mutano la titolazione, lasciando invariato il contenuto i seguenti esercizi: *Homéoptotes > Homéotéleutes; Prétérit > Passé simple; Noble > Ampoulé; Permutations par groupes de 5 à 8 lettres > Permutations par groupes croissants de mots; Permutations par groupes de 1 à 4 mots > Permutations par groupes croissants de mots; Contre-vérités > Antonymique; Latin de cuisine > Macaronique; A peu près > Homophonique.* Muta nel titolo e parzialmente nel contenuto *Mathématique > Géométrique.*[341]

È negli «Struzzi» a uscire la prima edizione della traduzione italiana di Umberto Eco (Einaudi, 1983). Oltre all'edizione nei tascabili, è stata ripubblicata nel volume Raymond Queneau, Romanzi, a cura di Giacomo Magrini, Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade, 1992, corredata da un'importante *Nota al testo* del curatore.[342]

---

[337] Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Come si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli esercizi di stile*, op.cit., p.267.
[338] UMBERTO ECO, Introduzione in *Esercizi di stile*, op.cit., p. V.
[339] Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Come si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli esercizi di stile*, op.cit., p.267.
[340] *Ivi*, p.268.
[341] Cfr. UMBERTO ECO, Introduzione in *Esercizi di stile*, op.cit., pp. V-VI.
[342] Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Bibliografia ragionata e fortuna editoriale e multimediale degli Eds*, in *Esercizi di stile*, op.cit., p. 302.

4.2 Tra le carte del traduttore.

4.2.1 Descrizione testimone: primo manoscritto della traduzione degli *Esercizi di stile*.

Il primo manoscritto della traduzione degli *Esercizi di stile* è conservato nel fondo Umberto Eco del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, grazie al lascito dello stesso Eco accompagnato da una lettera – alla amica, filologa e critica letteraria, Maria Corti –datata Milano, 14 giugno 1999.

> Cara Maria,
> siccome per un disguido del possibile tu hai creduto che io provassi nei tuoi confronti qualcosa di diverso del più tenero affetto, a prova del medesimo ti regalo il mio primo Ms (trovato ieri per caso) della traduzione degli Esercizi di Stile di Queneau.
>
> Il tuo risentitissimo
> Umberto

Per le sue carte Umberto Eco era stato corteggiato anche da alcune fondazioni americane, ma ha preferito Pavia, e non solo per l'amicizia con Maria Corti. A riprova che il Fondo Manoscritti è da considerarsi uno dei più prestigiosi centri di conservazione e studio del materiale letterario contemporaneo.[343] Insieme al quaderno di traduzioni, Eco ha donato alla Corti anche il dattiloscritto di *Lector in fabula* e la stesura originale del *Nome della rosa*, romanzo che gli diede la popolarità come scrittore.[344]

Il primo manoscritto è contenuto all'interno di un quadernone autografo, steso secondo due orientamenti di scrittura: il primo segue il verso della copertina anteriore; il secondo quello della copertina posteriore. Si tratta di un quaderno a righe maxi Pigna, con l'aggiunta di tre fogli sciolti scritti su block notes a quadretti, come si può dedurre dai fori presenti sul margine superiore della rilegatura. I fogli accolgono la traduzione dei seguenti

[343] *A Pavia i manoscritti di Eco*, in «laRepubblica», 21/12/1999.
[344] *Ibidem*

Esercizi: GEOMETRICO, PREZIOSO e INATTESO. Le pagine numerate del quadernone sono complessivamente ottanta, di cui quarantuno contengono la prima stesura degli *Esercizi di stile*; nel retro della copertina posteriore è presente un'ottantunesima pagina, non numerata, contenente nel margine superiore l'annotazione: Parties du discours → tradurre; e gli *Esercizi* DAVANTI E DI DIETRO e NOMI PROPRI [si veda Figura 1]. La numerazione adottata in sede archivistica segue un unico orientamento, corrispondente al verso della copertina anteriore. Data la numerazione apposta seguente le singole facciate del quaderno, l'unità di descrizione della consistenza del quadernone è indicata in pagine e non in carte. La numerazione archivistica prosegue dalla quattordicesima pagina la numerazione originaria apposta dalla mano dello stesso Eco. Il quale numera le pagine dispari fino alla tredicesima, inserendo rinvii interni alle pagine del quaderno, espressi con formule quali «vediamo a pag 7» e «v. pag 13», rispettivamente nelle pagine quattro e otto. Tra le altre annotazioni del traduttore-autore si indicano suoi margini superiori delle pagine contenenti gli esercizi DISTINGUO e CON PREGIUDIZI rispettivamente, NON SI PUÒ FARE IN ITALIANO e (non è bello). In GEOMETRICO, sulla destra allineato al rigo corrispondente – Dimostrare che questo punto di contatto è un punto di increspatura – è segnato (rebroussement ?); postilla che mostra verosimilmente un'indecisione sulla equivalenza dell'espressione italiana con quella francese «point de rebroussement», nell'edizione a stampa la frase resta invariata.

Sono impiegati diversi strumenti scrittori con diverse punte e colori, i quali permettono di poter formulare delle ipotesi sullo strato delle varianti. Considerando il quadernone nella sua totalità, sia le pagine relative agli *Esercizi*, sia quelle in cui sono presenti appunti di varia natura, si possono differenziare quattro inchiostri diversi, annotazioni a matita (lapis) e pennarello rosso. Tra le pagine si trovano scarabocchi, disegni e figure stilizzate. Nello specifico, la traduzione contenente gli *Esercizi di stile* è stata scritta nel quadernone con orientamento ruotato vale a dire opposto rispetto al verso della copertina anteriore. È riportato sottolineato il titolo Esercizi di stile. Le prime otto pagine, da pagina ottanta a settantaquattro, sono scritte a inchiostro nero (penna A), con la presenza di modifiche, sostituzioni e cassazioni a inchiostro blu (penna B). Gli *Esercizi*, fatta eccezione per alcuni casi, seguono l'ordine di apparizione nell'edizione francese segnale che ragionevolmente Eco sta traducendo a prima lettura. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe il quadernone non inizia con la traduzione di NOTATIONS – presunto grado zero della narra-

zione [345] – ma in *incipit* a piena facciata si trova PARTITA DOPPIA [si veda Figura 2]. Seguono nel retro LITOTI, METAFORICAMENTE (solo titolo), RETROGRADO (solo titolo), SORPRESE e ANGLICISMI. Quest'ultimo – considerando la sua posizione oltre la metà nell'indice – verosimilmente è una stesura tardiva rispetto agli esercizi presenti nella stessa pagina, in quanto viene cassato il titolo [*SOGNO*] e aggiunto ANGLICISMI (interamente a *penna B*). Si può dedurre sia stato aggiunto in un secondo momento come se alla ricerca di uno spazio libero Eco lo avesse rintracciato in quella porzione di pagina originariamente destinata a SOGNO di cui non si conserva la prima stesura manoscritta [si veda Figura 3]. Gli altri *Esercizi* tradotti con *penna A* sono PRONOSTICI, SINCHISI (MIXTURA VERBORUM), nel quale compare un solo segno di *penna B*, seguono ARCOBALENO, LOGO-RALLYE, ESITAZIONI e PRECISAZIONI. Peculiare è il caso di ASPETTO SOGGETTIVO e ALTRA SOGGETTIVITÀ redatti nella parte iniziale con inchiostro nero e continuato a inchiostro blu. Dall'esercizio titolato NEGATIVITÀ la penna impiegata è a inchiostro blu. Fatta eccezione per pagina trentatré ospitante su due colonne gli esercizi FRANCESISMI (penna A) e ODE (penna B). Rispetto alla edizione francese nel quadernone non sono tradotti tutti gli esercizi, si riportano di seguito quelli presenti: DISTINGUO, HOMOTELEUTI (HOMOTELEUTO 1 E HOMOTELEUTO 2), COMUNICATO STAMPA, ONOMATOPEE, ANALISI LOGICA, PASSATO PROSSIMO, PRESENTE, PASSATO REMOTO, IMPERFETTO, SONETTO, POLIPTOTI, APOCOPI, AFERESI, SINCOPI, DUNQUE, (VERO), AMPOLLOSO, VOLGARE, INTERROGATORIO, COMMEDIA, A PARTE, PARECHESI, FILOSOFICO, MALDESTRO, DISINVOLTO, CON PREGIUDIZI, SONNET, ANTONIMIE, JAVANESE, OLFATTIVO, GUSTATIVO, TATTILE, VISIVO, AUDITIVO, TELEGRAFICO, ODE, FRANCESISMI, ELLENISMI, INSIEMISTA, DEFINIZIONI, VERSI, BOTANICO, MEDICO, INGIURIOSO, GASTRONOMICO, ZOOLOGICO, IMPOTENTE E MODERN STILE.

Si segnala, inoltre, come la numerazione archivistica, dato l'orientamento della copertina anteriore, non riflette la successione redazionale del testo. Lo scarto tra numerazione e ordine di lettura è evidente nei casi in cui pagine contigue riportano riscritture e rielaborazioni dello stesso esercizio. Come avviene per i seguenti esercizi HOMOTELEUTI [si vedano Figure 4,5,6] e ONOMATOPEE [si vedano Figure 7,8]. Per il gruppo AFERESI, APOCOPI, SINCOPI [si vedano Figure 9,10] e ancora per PARECHESI [si vedano Figure 11,12].

Ritornando alla lettura del quadernone dal verso della copertina si trovano delle annotazioni con il titolo NOTAS SOBRE EL CODIGO, contenente l'indicazione «Questa tabella va

[345] Si rimanda a S. BARTEZZAGHI, *Notazioni: la finzione del neutro*, in *Esercizi di stile*, op.cit. pp.274-276.

riformulata sulla base di quella di Hackete». Tra gli appunti presenti si segnalano i seguenti: a p.3 note «sulle regole del discorso, in quanto elementi di ipercodifica». Eco postilla il margine superiore della pagina scrivendo TUTTO DA RIVEDERE!!!; a p.5 TABELLA DELLE ECCEZIONI DI CODICE; a p.7 è appuntato il caso della figura retorica come caso tipico di ipercodifica. Si legge anche «Ma la figura retorica come matrice? Essa è regola di calcolo (metti x al posto di y nel caso z) non di codice!»; a p.9 appunto su «Il codice Semantico di Levistrauss»; a p.10 gli strumenti scrittori utilizzati sono tre: due penne di tonalità di blu differente e una matita. Le annotazioni riguardano il CODICE ICONICO. A matita si legge «La danza delle api» e un elenco puntato «1. Un sistema con sue regole 2. Una regola di trasformazione»; a p.11 con pennarello rosso vi sono delle note sul segno della funzione «≡ "se e solo se" Infatti /oculist/ ≡ «dottore degli occhi» è sbagliato perché si dà anche /eye doctor/ ≡ «dottore degli occhi» Il segno è = e cioè "è identico a"» e nel margine inferiore segna «Infatti Pasquinelli 1957 pag 74 dice che > come segno di implicazione stretta è INTENSIONALE e MODALE»; a p.13 le annotazioni sono precedute nel margine superiore dall'interrogativo SONO TUTTI GIUDIZI SEMIOTICI?; infine le pp.17-19 concernono l'ARTICOLO SUL CODICE.

Caratteristico è il caso della pagina 20, contenente PROBABILISTA e RITRATTO, nella quale sono annotate, nella parte superiore rispetto all'orientamento di scrittura del verso di copertina, due frasi poi cassate a tratto: «Una cifra può esprimere ogni cosa. Un codice solo il repertorio di gruppi codificati». Nel testo dell'*Esercizio* RITRATTO è invece cassato: «Il Morse». Nel retro della pagina 27 contenente gli *Esercizi* AMBARABA e VERSI al contrario rispetto al verso di scrittura degli *Esercizi* ma nel regolare orientamento rispetto al fronte della copertina è presente ancora del materiale estraneo agli *Esercizi*. La pagina è titolata «Pretty girls school» seguito da prove numerate da uno a diciassette di titoli. In particolare, l'intervallo da uno a dieci è già annotato (i numeri fino a dieci sono puntati, diversamente dai numeri seguenti). Nel margine inferiore a sinistra – compilato a matita – è presente un triplice elenco che fa capo al titolo Progetto di romanzo in cui, seguito da brevi annotazioni sui capitoli fino al terzo. Dopo questo progetto di romanzo nel verso di scrittura degli *Esercizi* si trovano BOTANICO e MEDICO.

4.2.2 Dal manoscritto alla stampa

L'intenso *labor limae* traduttivo e compositivo è testimoniato in alcune pagine da un ricco strato di varianti immediate o tardive, soppressioni e aggiunte nell'interlinea superiore. Caratteristico è il caso dei due metaplasmi aferesi e apocopi. Diversamente da Queneau, Eco – come specifica nell'introduzione – per tutti i metaplasmi (anagrammi, apocopi, aferesi, sincopi, paragoge, metatesi, prostesi ed epentesi), nonché per la duplice operazione metatattica delle permutazioni per gruppi di lettere e di parole» ha lavorato «su di un unico testo base»,[346] trascrivendolo:

> Un giorno verso mezzogiorno sopra la piattaforma posteriore di un autobus della linea S vidi un giovane dal collo troppo lungo che portava un cappello circondato d'una cordicella intrecciata. Egli tosto apostrofò il suo vicino pretendendo che costui faceva apposta a pestargli i piedi ad ogni fermata. Poi rapidamente egli abbandonò la discussione per gettarsi su di un posto libero. Lo rividi qualche ora piú tardi davanti alla Gare Saint-Lazare in gran conversazione con un compagno che gli suggeriva di far risalire un poco il bottone del suo soprabito. [347]

In questo modo ha potuto «anagrammare in modo piú complesso, non solo parola per parola, ma per sintagmi e clausole, ottenendo un testo che in qualche modo (stranito) fa senso, anche se il testo di partenza sarebbe irriconoscibile se non lo si avesse sott'occhio a latere».[348] In riferimento al testo base, distintivo è il caso del gruppo Aferesi-Apocopi-Sincopi, la cui forma nel manoscritto è del tutto divergente dal testo base scelto nella versione definitiva. Nel primo abbozzo degli Esercizi AFERESI e APOCOPI – poi barrato con una riga trasversale – il testo si può ricostruire come segue.

> AFERESI: Salii bus pieno passeggeri notai tipo ventisei anni cappello floscio cordicella intrecciata apostrofava un tipo gli montava i piedi. Quando sedersi sedile libero. Tardi, Lazare vidi un amico diceva mettere altro bottone soprabito.
>
> APOCOPI: Sull'autobus pieno passeggeri. Notai tipo vent'anni cappello floscio cordicella intrecciata apostrofa tipo montava piedi.

[346] UMBERTO ECO, Introduzione in *Esercizi di stile*, op.cit., p.XII.
[347] *Ibidem*
[348] *Ibidem*

La seconda stesura è condotta su un testo base differente dal primo abbozzo, ma in comune per i due esercizi. (Tra parentesi uncinate si indicano le aggiunte non presenti nell'originale al fine di agevolare la lettura completando la frase da un punto di vista formale).

> Sulla S <in>un'ora di traffico <in un> autobus pieno di passeggeri. Un tipo di circa vent'anni <con> cappello floscio <e> cordicella <dal> collo lungo. Si arrabbia con il vicino dice che spinge. Quando vede posto libero corre <a> sedersi.
> Due ore dopo <lo> vedo Gar Saint-Lazare con un amico che dice dovrebbe aggiungere un bottone <alla> sciancratura <del> cappotto.

Analogo al testo base di *Apocopi* e *Aferesi* è *Sincopi* – presente in una sola stesura – che differisce nel solo dettaglio relativo alla mancanza della cordicella. Sulla S >in< un'ora di traffico >in un< autobus pieno di passeggeri. Un tipo di circa vent'anni >con< cappello floscio >e< collo lungo [...].

Accanto a passaggi profondamente rielaborati ve ne sono altri che giungono alla redazione definitiva a stampa con scarti minimi. La natura delle varianti distinguibili è varia. Ve ne sono di tipo formale, specificatamente grafiche-fonetiche come l'oscillazione delle affricate -c- e -g- nell'aggettivo lacrimoso rispetto a lagrimoso, variante più tradizionale e letteraria. In *Partita doppia* (p.80 del Quadernone) si osserva il passaggio dalla variante più ricercata alla forma più comune: «con voce e tono lagrimoso e piagnucoloso» > «con voce e tono lacrimoso e piagnucoloso». Viceversa in *Sinchisi* (p. 78 del quadernone) «Arrogante e lacrimoso» > «Arrogante e lagrimoso». Fonetico è l'accorgimento della -d- eufonica nella stampa, attribuibile anche a una velocità scrittoria nel manoscritto (in *Davanti e di dietro* «a assalire» > «ad assalire»). La forma elisa -d'un- è sciolta in -di un- (in *Arcobaleno* e in *Davanti e di dietro*: «d'un autobus»> «di un autobus». Di varianti grafiche si tratta in *Anglicismi* «takkato» > «takato» («ho takkato il bus» > «ho takato il bus» dal verbo inglese to take=prendere); «bicoma» > «becoma» («questo yungo men bicoma» > «questo yungo manno becoma» si osserva anche la variante sostanziale «men» > «manno» già in «uno yungo men» > «un yungo manno»); e ancora in *Francesismi* (p. 33 del quadernone) elungato > elongato e «rincontrare» e «rencontrare». Nel caso di quest'ultimo l'oscillazione in italiano sarebbe tra *reincontrare* e *rincontrare* ma *rencontrare* in linea con il vincolo del francesismo è un adattamento del francese *rencontrer*.

Rincontrare avrebbe potuto creare un'ambiguità nella scena, poiché *rincontrare* significa 'incontrare di nuovo', *rencontrer* invece è l'equivalente di *incontrare* nel senso di 'vedere qualcuno per la prima volta' (mi è arrivato di *rincontrare* su la bagnola > mi è arrivato di *rencontrare* su la bagnola); In *Volgare* (p. 53)da «chi si rrivede» si passa a «chi s'arrivede?» espressione colloquiale nei dialetti centro-meridionali in particolare nel romanesco, tale sostituzione è un accorgimento in linea con l'intero sapore romanesco che presenta il testo nella versione italiana. Dalla congiunzione temporale d'uso comune «volta» si passa al più letterario «qualvolta» [349] in *Passato prossimo* (p.64) «Ogni volta che qualcuno è salito, c'è stata confusione» > «Ogni qualvolta qualcuno vi è stata alquanta confusione».

Di maggior peso – a differenza delle varianze formali riguardanti la forma linguistica – sono quelle sostanziali che agendo sul contenuto modificano il significato del testo. In *Francesismi* il termine «monsignore» – che attiva il significato più specifico del titolo spettante in passato a re, imperatori, poi attribuito ai prelati – è sostituito dal più comune appellativo «signore» («un monsignore molto marante» > «un signor molto marante»); [350] muta l'avverbio «vraimente» (calco di *vraiment*) in una locuzione avverbiale usata come rafforzativo di negazione con il significato di per niente «capello vraimente extraordinari» > «cappello tutt'affatto extraordinario»; dalla forma indeterminativa «di un» a quella determinativa «del» («in luogo di un rubano» > in luogo del rubano»); e ancora nell'edizione a stampa la locuzione avverbiale «Tutto a colpo» restituisce una scelta improvvisa di sedersi, a differenza di «Appresso» che ha valenza di in seguito, nella stessa proposizione nel manoscritto si osserva la forma «va a si seder» con anteposto il pronome riflessivo («Appresso questo mecco va a si seder su una piazza libera» > Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera»). In *Precisazioni* (p. 76-75) che presenta la scena e i personaggi mediante unità di misura ci si aspetterebbe una resa letterale; invece emergono variazioni sia rispetto al testo francese sia nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Insieme a queste vi sono anche ritocchi al testo. Si riportano di seguito.

- *Fr.* «large de 2,I» *Ms.* «largo 2» > *Eds* «largo 3»

[349] Qualvolta in https://dizionario.internazionale.it/parola/qualvolta
[350] Signore in https://dizionario.internazionale.it/parola/signore; Monsignore in https://dizionario.internazionale.it/parola/monsignore

- *Fr*. un individu du sexe masculin. *Ms*. un individuo di sesso maschile, > *Eds* un individuo umano di sesso maschile
- *Fr*. taille I m 72 et pesant 65 kg *Ms*. alto 1,62 e pesante 65 Kg > *Eds*. alto 1,62 e pesante 65 chilogrammi
- *Ms*. dalla calotta> *Eds*. la calotta
- *Ms*. e che facenti allusione a suoi spostamenti involontari > *Eds*. facenti allusione a spostamenti involontari
- *Fr*. Il va ensuite s'asseoir à qualque 2 m 10 de la. Ms si reca a sedere m. 2,10 più in là > *Eds* si reca a sedere metri 2,10 più in là
- *Fr.* 118 minutes Ms 118 minuti > Eds Centodiciotto minuti
- *Fr.* 71 kg Ms 17 kg > Eds 57 chilogrammi
- *Fr.* 3 centimètres de diamètre *Ms* 3 cm di diametro > *Eds* 3,5 centimetri di diametro

Nel passaggio dal manoscritto alla stampa si rivelano varianti di sostanza di tipo lessicale, tra queste è realizzata per sinonimia, in *Sonetto* (p.69) «Ora si siede» > «Ora s'è assiso»; altre non sinonimiche, quali in *Vero?* «marciava» > «pestava», in *Gastronomico* (p.24) il più generico «vestito» è sostituito da un più espressivo «copritrippa», continuando in *Sonetto* «giovanotto» > «giovinetto», portano due diverse sfumature di significato: il giovanotto è un giovane uomo non necessariamente d'età, ma anche d'aspetto; invece, il giovinetto oltre ad essere connotato letterariamente è un ragazzo molto giovane adolescente.[351] Ancora in *Negatività* (p.73) «No, non era uno battello» > «No, non era uno scivolo»; «un po' malvagio» > «un po' mogio» e «non asseriva» > «non svelava». Nel caso del passaggio da «malvagio» a «mogio» il primo connota un animo cattivo, il secondo uno stato d'animo abbattuto, avvilito. In questo esercizio (*Negatività*) si registra inoltre una variante realizzata per trasposizione con minimi ritocchi:

Ms [p.73]	Eds. [p. 37]
Non era di mattino né di sera, bensì a mezzogiorno. No, non era infante né ottuagenario, piuttosto un giovanotto.	Non era sera, non era mattina, era – diciamo – mezzogiorno. Lui, non era infante o un ottuagenario, ma un giovanotto.

L'esercizio *Volgare* permette di mettere in evidenza una tendenza nella forma manoscritta alla traduzione letterale per poi una riscrittura autonoma: Fr. «avec un cou qu'on aurait dit un télescope», It. Ms. «con un collo che pareva er telescoppio» > Eds «con un collo cche pareva un cacciavite». Ciò avviene anche in altri Esercizi, in *Arcobaleno* p.77 (Fr.

[351] Giovinetto in https://dizionario.internazionale.it/parola/giovinetto; Giovanotto in https://dizionario.internazionale.it/parola/giovanotto

Un jour, Je me trouvai sur la plate-forme d'un autobus violet. It. Ms «Un giorno mi trovavo sulla piattaforma d'un autobus violetto». > Eds. «Mi trovavo sulla piattaforma di un autobus violetto»), in *Logo-Rallye* p.77 (Fr. Un jour, je me trouvai sur la plate-forme d'un autobus qui devait sans doute faire partie de la dot de la fille de M. Mariage [...] It. Ms. Un giorno mi trovavo sulla piattaforma di un autobus che faceva parte senza dubbio della dote della figlia di Monsieur Mariage > Ed. Un giorno mi trovavo sulla piattaforma di un autobus che faceva parte della dote comunale) e in *Nomi propri Fr.* en grand Cicéron Ms. tutto Cicerone > *Eds* con un Oronzo. In altri casi la riscrittura è una variante già interna al manoscritto, poi conservata nella edizione a stampa, come in *Omoteleuti* (Fr. Un jour de canicule sur un véhicule It. Ms [*Un giorno di canicola su di una veicola*] [*Un dì di solicello*] Non c'era venticello >), in *Nomi propri* p.81 (Fr. Sur la Joséphin > It. Ms [*Sulla Giuseppina*] Sulla Veronica > Eds. Sulla Veronica) e in *Esitazioni* p.76 (in *incipit* e in *explicit* Fr. «Je ne sais pas très bien où ça se passait... dans une église, une poubelle, un charnier?» Ms [*Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in un bidone della spazzatura, in una carniere?*] Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in una bara in una cripta? > Eds. Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in una bara in una cripta?

Alcuni esercizi non presentano varianti sul testo manoscritto ma presentano delle modifiche nel testo a stampa. Ciò accade in *Passato Prossimo*.

- Ms Non c'era nulla d'interessante. > Eds Non c'è stato nulla che ho dovuto rilevare.
- Ms un gallone intrecciato < Eds una treccia
- Ms ha peraltro interpellato il suo vicino. > Eds Ha interpellato
- Ms Allora il giovanetto > Eds Quindi il giovanotto
- Ms Tornando dalla porta Champerret sono passato davanti alla Gare St. Lazare. Ho visto il mio tipo che discuteva con un amico. Costui ha indicato un bottone proprio sopra alla sciancratura del soprabito. Poi l'autobus mi ha trascinato via e non l'ho più visto. Ero seduto e non ho pensato più a nulla. > Eds Sono poi tornato dalla porta Champerret e sono passato dalla Gare Saint-Lazare e quivi ho visto il mio tipo che ha discusso con un amico. Costui gli ha indicato un bottone proprio sopra la sciancratura del soprabito. Poi l'autobus mi ha trascinato via e non l'ho piú visto. Non ho pensato piú a nulla.

In *Imperfetto*

- *Ms* portava sulla testa un cappello > Eds portava in testa un feltro
- *Ms* e non da un nastro > Eds e non era nastro
- *Ms* E si lamentava col vicino, degli spintoni che quegli gli infliggeva > *Eds* E si lamentava col vicino, per le spinte che quello gli infliggeva.
- *Ms* Lo ritrovavo poco dopo, davanti alla Gare Saint Lazare. S'abbigliava di un soprabito, e un amico gli diceva: si doveva, si doveva

mettere un bottone in piú. > *Eds* Lo ritrovavo poco dopo, davanti alla stazione che era detta Saint-Lazare, ove s'abbigliava di un soprabito, e un amico gli diceva che si doveva, si doveva mettere un bottone piú in alto di dove prima stava.

In *Poliptoti*

- *Ms* contribuente che > *Eds* di contribuenti che
- *Ms* Vidi su quell'autobus un contribuente dal lungo collo di contribuente, la mia testa di contribuente sopportava un cappello floscio di contribuente cinto di una treccia come mai contribuente portò. > *Eds* Vidi colà un contribuente dal lungo collo che contribuiva alla sua testa di contribuente, sopportante un cappello da contribuente cinto da una trecciolina quale nessun contribuente mai portò.
- *Ms* Repentinamente il suddetto contribuente interpellò un contribuente a lui vicino rimproverandogli con amarezza di camminare – a bella posta – sui suoi piedi di contribuente. Qualche ora da contribuente dopo, lo vidi alla stazione per contribuenti Sainte Lazare, in compagnia di un contribuente che gli stava dando consigli da contribuens elagantiarum. > *Eds* Repentinamente il contribuente interpellò un contribuente vicino contribuendo a rimproverargli di camminare a bella posta sui suoi piedi di contribuente ogni qual volta gli altri contribuenti contribuivano alla confusione salendo o scendendo da quell'autobus per contribuenti. Poi il contribuente irritato andò a sedersi al posto per contribuenti lasciato libero da altro contribuente. Qualche ora da contribuente dopo, lo vidi a una stazione per contribuenti in compagnia di un contribuente che gli stava dando consigli da contribuens elegantiarum.

In *Telegrafico*

- Ms STAZIONE LAZARE > Eds STAZIONE SAINTLAZARE
- Ms SEGUE LETTERA STOP FIRMATO ... > Eds SEGUE LETTERA STOP.

Continuando, al fine di evidenziare il movimento del testo dal primo manoscritto alla stampa, di seguito si riportano una serie di *Esercizi* a confronto. (In presenza di varianti nella forma manoscritta, si è scelto di accogliere a testo l'ultima lezione, senza registrare quelle anteriori, poiché quest'ultime quando significative saranno oggetto della proposta di edizione critica).

Ms [p.56]
(VERO)
L'autobus, – vero**?, –** è arrivato**. E** ci **sono vero salito, vero?** Poi ho visto **– vero? - un tipo che mi ha colpito, vero? Un collo lungo, vero? e una treccia -vero?- intorno al cappello.**
Lui si è messo. **Vero? –** a discutere, **col suo vicino** che gli **marciava – vero? – sui piedi, vero? Poi è andato – vero! – a sedersi.**
Piú tardi **– vero? – l'ho rivisto a Cour de Rome – vero? – ed era – vero? – con un amico. Questi gli diceva – vero? – che avrebbe dovuto aggiungere – vero ? – un bottone – vero? –** al **suo** soprabito**. Vero?**

Eds. [p. 86]
Vero?
L'autobus, vero**,** è arrivato**, vero, e** ci **son salito, vero?** Poi ho visto**, vero, un tipo, vero, che mi ha molto colpito, vero, per il suo collo, vero, assai lungo, vero, e una treccia sul cappello, vero?**
Lui si è messo, **vero,** a discutere, vero, **con un vicino che** gli **pestava**, **vero, i piedi, vero? Poi è andato a sedersi, vero?**
Piú tardi, **vero, l'ho rivisto, vero, alla Cour de Rome, vero, con un amico, vero? E questi, vero, gli diceva che avrebbe dovuto, vero, aggiungere, vero, un bottone, vero,** al soprabito**.**

Ms [p.57]
DUNQUE
Dunque, cioè, l'autobus è arrivato. **Dunque** ci sono montato. **Cioè dunque**, ho visto un **tizio** che mi ha colpito. **Dunque – cioè –** ho visto quel collo lungo e la treccia intorno al suo cappello. Cioè, dunque, lui si è messo a **far casino** col vicino che cioè gli marciava sui ditoni. Cioè, dunque, lui **poi** è andato a sedersi.
Dunque **– cioè –** più tardi l'ho rivisto alla **cours de Rome, cioè,** alla Gare Saint-Lazare**. Dunque**, era con un **amico**. **Cioè, quello** gli diceva – **dunque – cioé, l'amico**: dovresti far mettere un altro bottone, dunque, al soprabito. Cioè.

Eds. [p.85]
Dunque, cioè
Dunque, cioè, l'autobus è arrivato. **Cioè** ci sono montato; **dunque, cioè,** ho visto un **tipo** che mi ha colpito. **Cioè,** ho visto**, dunque,** quel collo lungo e la treccia intorno, **dunque**, al suo cappello. Cioè, dunque, lui si è messo a **baccagliare** col vicino che cioè gli marciava sui ditoni. Cioè, dunque, lui è andato a sedersi.
Dunque, piú tardi**, cioè** alla Gare Saint-Lazare**,** l'ho rivisto**, dunque. Cioè,** era con un **tale che, dunque,** gli diceva, **cioè quel tale**: **«dunque**, dovresti far mettere un altro bottone, dunque, al soprabito. Cioè».

Ms [p.53]
VOLGARE
Aho! Annavo a magnà e te monto su quer bidone de la Esse – e 'an vedi? – **non** me vado a incoccia con 'no stronzo con un collo che pareva **er telescoppio de Monte Palomar** e' na trippa sur cappello? E quello un se mette a baccaglià con st'artro burino perché – dice – je acciacca er ditone? Te possino! **Li mortacci (tuoi e suoi), ma cche voi, ma cchi spinge? e certo che spinge! chi, io? Ma** va a magnà er sapone!
'Nzomma, meno male che poi se va a sede.
E bastasse! Sarà du' ore dopo, chi si **rrivede**? Lo stronzo, ar Colosseo, che sta a complottà con st'artro qua che se crede d'esse er Christian Dior, er Missoni, che so, er Mister Facis, **te possino**! E metti un bottone de qua, e sposta de là, e acchittate cosí alla vitina, e ancora un po' ce faceva lo spacchetto, che era tutta 'na froceria che' **un** te dico. Ma vaffanculo!

Eds. [p.91]
Volgare
Aho! Annavo a magnà e te monto su quer bidone de la Esse – e 'an vedi? – **nun** me vado a incoccia con 'no stronzo con un collo **cche** pareva **un cacciavite**, e 'na trippa sur cappello? E quello un se mette a baccaglià con st'artro burino perché – dice – jé acciacca er ditone? Te possino! **Ma cche voi, ma cchi spinge? e certo che spinge! chi, io? ma** va a magnà er sapone!
'Nzomma, meno male che poi se va a sede.
E bastasse! Sarà du' ore dopo, chi **s'arrivede**? Lo stronzo, ar Colosseo, che sta a complottà con st'artro quà che se crede d'esse er Christian Dior, er Missoni, che so, er Mister Facis, **li mortacci sui**! E metti un bottone de quà, e sposta **un bottone** de là, e acchittate così alla vitina, e ancora un po' ce faceva lo spacchetto, che era tutta 'na froceria che **nun** te dico. Ma vaffanculo!

Ms [p.81]
Nomi Propri
Sulla **Giuseppina** posteriore di un Teobaldo affollatissimo **vidi un giorno Carlo** con un **Agilulfo** troppo lungo e un Indro avvolto da una **Carolina** invece che da un Nasturzio. Di colpo Carlo interpellò Teodozio che gli schiacciava **Cricr e Croce** ogni qual volta degli Amintori salivano o scendevano. Poi Carlo **abbandonò** di colpo **Arduino per** Sedulio.
Due Orazi piú tardi rividi Carlomagno davanti a **San** Lazzaro **tutto Cicerone con un Petronio che gli diceva** di far risalire **l'Oronzo di due centimetri.**

Eds [p.]
Nomi propri
Sulla **Veronica** posteriore di un Teobaldo affollatissimo **un giorno vidi Carlomagno** con un **Prospero** troppo lungo e un Indro avvolto da una **Berenice** invece che da un Nasturzio. Di colpo Carlomagno interpel1ò **Tizio** che gli schiacciava **Stanlio e Ollio** ogni qual volta degli Amintori salivano o scendevano. Poi **Carlomagno** andò a Sedulio.
Due Orazi piú tardi lo rividi davanti a Lazzaro **con un Oronzo che gli suggeriva** di far risalire **Ottone un po' piú Sulpicio**.

Ms [p23]
MODERN STILE
Okey baby, se vuoi proprio saperlo. Mezzogiorno, **sull'autobus**, in mezzo a unabanda di rammolliti. Il piú rammollito **era** una specie di suonato con un collo da strangolare **con un laccio da scarpe**, **o meglio con la cordicella che aveva intorno al melone.**Un floscio incapace anche di fare il palo, che nel pigia pigia, invece didar di go mito e di tacco come un duro piagnucola sul muso a un altro tipo che dava di acceleratore sui suoi scarpini – tipi da colpire subito **col tacco alla tibia**, **poi diritto sotto la cintura e via nel bidone della spazzatura**. Baby, ti hoabituata male, **ma ci sono anche uomini così tra il frocio e 'l seminarista. Il nostro fiuta l'uppercut e si butta come una gelatina** su un posto per mutilati, perché un altro rammollito se l'era filata come se arrivasse la Madama.
Finis. Lo rivedo due ore dopo, **mentre mantenevo la posizione sulla cassetta con un mare di cicche proprio sotto il "proibito fumare". E che fa il paraplegico?** Si fa metter le mani addosso **da un fricchettone della sua misura**, che gli fiata **sulla facciata** una storia di bottoni che sembrava Novella
Duemila.

Eds. [p.]
Modern style
Okey baby, se vuoi proprio saperlo. Mezzogiorno, **autobus**, in mezzo a una banda di rammolliti. Il piú rammollito, una specie di suonato con un collo da **strangolare con la cordicella che aveva intorno alla berretta.** Un floscio incapace anche di fare il palo, che nel pigia-pigia, invece di dar di gomito e di tacco come un duro, piagnucola sul muso a un altro duro che dava di acceleratore sui suoi scarpini - **tipi da colpire subito sotto la cintura e poi via, nel bidone della spazzatura**. Baby, ti ho abituata male, **ma ci sono anche ometti di questo tipo, beata te che non lo sai.**
Okey, il nostro fiuta l'uppercut e si butta a sbavare su un posto per mutilati, perché un altro rammollito se l'era filata come se arrivasse la Madama.
Finis. Lo rivedo due ore dopo, **mentre io tenevo duro sulla bagnarola, e che ti fa il paraplegico?** Si fa metter le mani addosso **da un floscio della sua razza**, che gli fiata **sulla balconata** una storia di bottoni **su e giú** che sembrava Novella Duemila.

Ms. [pp.44-43]
MALDESTRO

Perché cazzo, scusate compagni, io non sono abituato a intervenire in situazioni politiche di un certo tipo. Cioè, cazzo, a me non mi hanno fatto studiare. **Io vorrei scrivere una tragedia, o un sonetto o una di quelle cose lì che fanno i ricchi ma ci sono i codici – non si dice così ? – e io qui** mi si intrecciano le dita – voglio dire, la lingua – no la lingua non può **intrecciarsi, ecco lo sapevo che fai siamo noi a fare la figura dello stronzo. Io ho miei soldi per andare al Piccolo Teatro. Mi sono già confuso Dov'ero ? Insomma Comunque,** volevo **dirvi una** cosa anche se non la so scrivere**, i padroni sanno mille parole e io cento, per questo sono i padroni, cazzo.**

Io non so fare quelle cose con quelle parole come palingenesi e **metempsicacchi e poi ci mettono un po' di senso e nella misura in cui e gli editori ci fanno un milione di copie per i borghesi e le loro amanti con la pelliccia ma le cose da dire le ho anch'io solo che poi mi rimandano il** manoscritto **che i programmi sono** completi **al** 1986**,** cosa cazzo ci mettono di qui **all'86**, **lo sa il cazzo è che ci sono dei raccomandati e se non sei nel giro sei fottuto.**

Merda, cioè, cazzo, **ecco che** mi sono perduto **perché io non sono andato in quelle scuole dei preti dove insegnano come si fa a dire le cose**. Ma avete capito**, credo**. O no? Allora, partiamo a monte, **cioè no**, mi sono fregato perché poi sui vostri giornali scrivete che diciamo solo frasi di un certo tipo**. E poi** non era a monte ma in pianura **su** un autobus. Buona questa, **vedi** che anch'io **se voglio** so essere spiritoso anche se non scrivo **sull'Espresso.** Va bene, prendiamo il toro per le corna, **no –** ah ah **– prendeva** quel **tipo** per il cappello, dico quel **tizio** col collo lungo – qual tipo? quello sull'autobus, l'ho detto prima, non fate finta che non capite per mettermi in inferiorità. Va bene, **sarò fumato, ma non mangio da due giorni e non dormo da tre.** E poi bisogna cominciare **–** o no? **E** allora lasciatemi cominciare, **prego** cazzo compagni non fate casino se no mi confondo di nuovo. **Scemi, scemi.** Allora, dunque, il tipo sulla piattaforma si è messo a gridare un casino perché l'altro gli **pestava un casino** – dico**:** piedi **–** cazzo compagni non fate casino **– e** dov'ero? lui si va a sedere per i cazzi suoi, sta zitto tu cretino, lascia finire, si va sedere dove, sull'autobus, no? Certo che c'era già, ma va dentro. Dentro, scemo, va dalla piattaforma che è fuori che piattaforma del cazzo è, **se no, dico** se non è fuori, fuori rispetto...nella misura in cui... no, nella misura in cui ... no, nella misura cioè che non è **il di** dentro. Dell'autobus**.**

Va bene, va bene, certo che se fissate gli interventi di cinque minuti, uno che non ha studiato... Ma c'era ancora una parte, anzi il meglio della storia... Okey, okey.

Eds [pp.]
Maldestro

Perché cazzo, scusate compagni, io non sono abituato a intervenire in situazioni politiche di un certo tipo. Cioè, cazzo, a me non mi hanno fatto studiare **perché cazzo la scuola, cioè, è solo dei ricchi. Io vorrei dare una testimonianza di classe di quel che ho visto ieri sull'autobus (non sulle mercedes dei signori) ma** mi si intrecciano le dita - voglio dire, la lingua... no la lingua non **si può intrecciare ma anche l'anatomia la possono studiare solo quelli che poi diventano dottori e fanno lo scandalo dei posti letto nelle cliniche**. **Ecco, cosí poi sono io a fare la figura dello stronzo. Mi sono già confuso. Dov'ero? Cioè. Dunque** volevo **testimoniare quella** cosa, anche se non la so scrivere, **io non so dire** quelle parole come palingenesi e **metempsicazzo come si chiama, io scrivo poesie ma dicono che è letteratura selvaggia - certo, siamo degli emarginati solo perché ci buchiamo un po', mentre le amanti dei signori che sniffano la coca quello va bene e non ci danno il foglio di via - insomma io mando sempre il** manoscritto **a quelli della casa editrice e loro rispondono che sono dolenti e hanno i programmi** completi **a tutto** il 1986, cosa cazzo ci mettono di qui **al 1986, ma è chiaro che se non sei raccomandato sei fottuto.** Merda, cioè, cazzo **compagni**, mi sono perduto **di nuovo**, **ma sono due giorni che non mangio e tre notti che non dormo e poi sono un po' fumato**. Ma avete capito. O no? Allora, partiamo a monte **- ecco**, mi sono **già** fregato perché poi sui vostri giornali scrivete che diciamo solo frasi di un certo tipo**, ma praticamente** non era a monte ma in pianura **perché era** un autobus. Buona questa, **vedete** che anch'io so essere spiritoso anche se non scrivo **sul Corriere.** Va bene, prendiamo il toro per le corna, **o meglio** quel **tizio** per il cappello **(**ah ah**!), dico** quel **tipo** col collo lungo – quale tipo? **ma** quello sull'autobus, l'ho detto prima, non fate finta che non capite per mettermi in inferiorità. Va bene, **sono un po' suonato ma cosa deve fare un proletario che dorme solo in sacco a pelo e la police gli ha rotto la chitarra?** E poi bisogna cominciare **(**o no?**) e** allora lasciatemi cominciare, cazzo, non fate casino se no mi confondo di nuovo. **E non ridere tu, scemo**. Allora, dunque, il tipo sulla piattaforma si è messo a gridare un casino perché l'altro gli **faceva casino** - dico i piedi, cazzo compagni non fate casino, **ho diritto anch'io, no?** Dov'ero? **Ecco**, lui si va a sedere per i cazzi suoi, sta zitto tu cretino, lascia finire, si va a sedere sull'autobus, no? Certo che c'era già, **sull'autobus voglio dire,** ma va dentro... Dentro, scemo, va dalla piattaforma che è fuori**...** che piattaforma del cazzo è se non è fuori **– dell'autobus**, fuori rispetto... nella misura in cui... no,

nella misura che non è dentro, Dell'autobus**:** Va bene, va bene, certo che se fissate gli interventi di cinque minuti, uno che non ha studiato... Ma c'era ancora una parte, anzi il meglio della storia... **Socialmente**... Okey, okey. Vado.

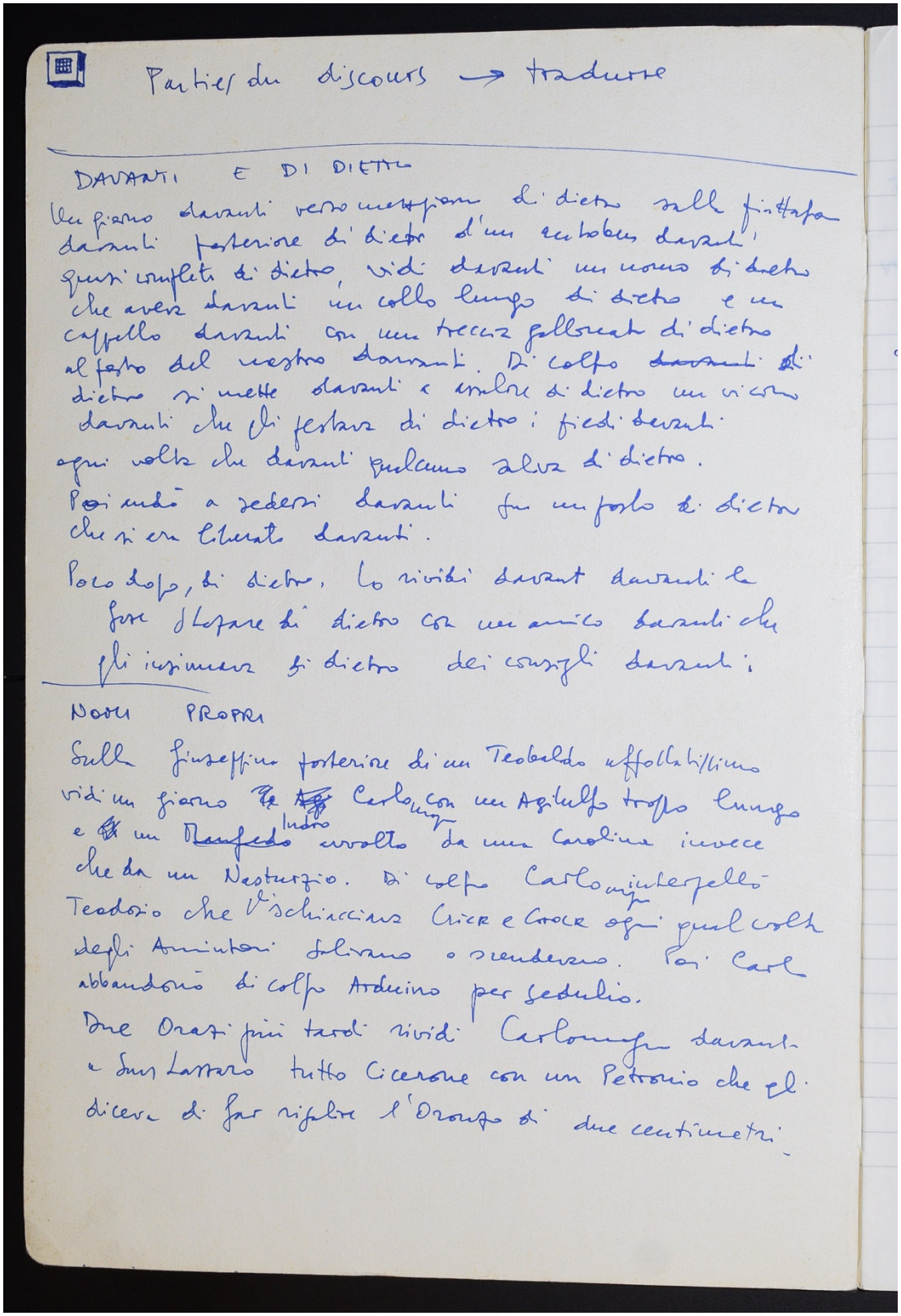
Ms. [p.45]
FILOSOFICO
Solo le grandi città possono esibire alla epoché fenomenologica l'essenzialità delle coincidenze temporali **e improbabiliste.** Il filosofo che talora ascende alla inessenzialità nomade e derisoria di un **autobus S** può appercepirvi **con lucidità pinealmente trascendibile** le apparenze illusorie di **una coscienza** che trasparente a sé **– esperisce l'essere per la morte di una collità individuale e dall'apicalità texturalizzata di un utilizzabile intramondano a treccia**.
Questa materia priva di entelecheia si lancia talora nell'imperativo categorico del proprio slancio vitale contro l'irrealtà neoidealistica **di un parallelismo psicofisico** privo di intelletto agente.
Questa opzione etica compatta talora **uno** dei due corpi senz'organi verso una **spazialità inerte** dove si decompone in omeomerie prive di clinamen
La ricerca si **compie moralmente con l'occasionalità fortuita e aleatoria** ma anagogica dell'essere in sé e fuori di sé che si consuma nella **chiacchiera di un** sistema della moda, dove viene noumenalmente illuso di trasportare dal piano categoriale **al deseiu fenomenico** il concetto puro **di un bottone di soprabito sociologicamente situato a livello non iperuranio.**

Eds [p.107]
Filosofico
Solo le grandi città possono esibire alla epoché fenomenologica l'essenzialità delle coincidenze temporali a basso tasso di entropia. Il filosofo, che talora ascende alla inessenzialità nomade e derisoria di un autobus **della linea S** può appercepirvi con **pineale trascendentalità** le apparenze illusorie di un **Io** che trasparente a sé, **esperisce il proprio Dasein attraverso** una collità individuale **sovradeterminata dialetticamente** dall'apicalità texturalizzata di un utilizzabile intramondano a treccia.
Questa materia priva di entelécheia si lancia talora nell'imperativo categorico del proprio slancio vitale contro l'irrealtà neoidealistica **e pressoché empiriocriticista di un parallelismo** psicofisico privo di intelletto agente.
Questa opzione etica compatta talora l'uno dei due corpi senz'organi verso una spazialità pratico-inerte dove si decompone in omeomerie prive di clinamen.
La ricerca si **conclude apoditticamente con l'alea indeterminata** ma anagogica dell'essere in sé e fuori di sé che si consuma nella **esistenzialità del** sistema della moda, dove viene noumenalmente illuso di trasportare dal piano categoriale **alla deiezione fenomenica** il concetto puro **della bottonità.**

Se quello di Eco, come è naturale attendersi, è un laboratorio *in fieri* in cui ciò che si legge differisce dalla redazione giunta al lettore in alcuni casi non mancano porzioni in cui la forma testuale è coincidente. Come nell'Esercizio titolato nel manoscritto VERSI, la cui unica differenza con l'edizione a stampa è nel titolo riportato alla traduzione alla lettera: Vers libres > Versi liberi. [352] In *Analisi Logica* le varianti presenti nel manoscritto sono quelle realizzate a stampa: Ms [*Complemento di*] Il luogo > Eds Il luogo; Ms. [*Complemento di*] Il tempo > Eds Il tempo; [*Complemento di*] L'argomento > Eds L'argomento.[353] Si evidenzia verosimilmente un errore meccanico nella forma manoscritta in *Logo-Rallye* «non perché non portasse» conseguenza della lettura dal francese all'italiano in quanto la doppia negazione nella lingua italiana ha valore affermativo. (*Fr.* Il y avait là un jeune homme assez ridicule, non parce qu'il ne portait pas de baïonette, mais parce qu'il avait l'air d'en porter une tout en n'en portant pas. *Ms* C'era colà un giovanotto piuttosto ridicolo, non perché non portasse una baionetta, ma perché aveva l'aria di averne una pur non avendola. *Eds.* C'era un giovanetto ridicolo, non perché portasse una baionetta ma perché aveva l'aria di averla pur non avendola).

In ultima analisi – a testimonianza di quella tentazione a scrivere nuovi esercizi di stile possibili, che è stata contenuta rispettando «i limiti (sia pure elastici) del suo ruolo» di traduttore[354] – si segnala un *Esercizio* non ideato da Queneau e non pubblicato da Eco nell'edizione a stampa dal titolo AMBARABA (*penna B)*. [si veda Figura 13]

[352] Cfr. RAYMOND QUENEAU, *Esercizi di stile*, pp. 158-159.
[353] Il corsivo tra parentesi quadre segna le forme cancellate nel manoscritto.
[354]Cfr. UMBERTO ECO, Introduzione in *Esercizi di stile*, op.cit., p. X.


Parties du discours → traduire

DAVANTI E DI DIETRO

Un giorno davanti verso mezzogiorno di dietro sulla finestra davanti posteriore di dietro d'un autobus davanti quasi completo di dietro, vidi davanti un uomo di dietro che aveva davanti un collo lungo di dietro e un cappello davanti con una treccia fallocrate di dietro al posto del nostro davanti. Di colpo davanti di dietro si mette davanti a salire di dietro un vicino davanti che gli fastava di dietro i piedi davanti ogni volta che davanti qualcuno saliva di dietro. Poi andò a sedersi davanti fu un posto di dietro che si era liberato davanti.

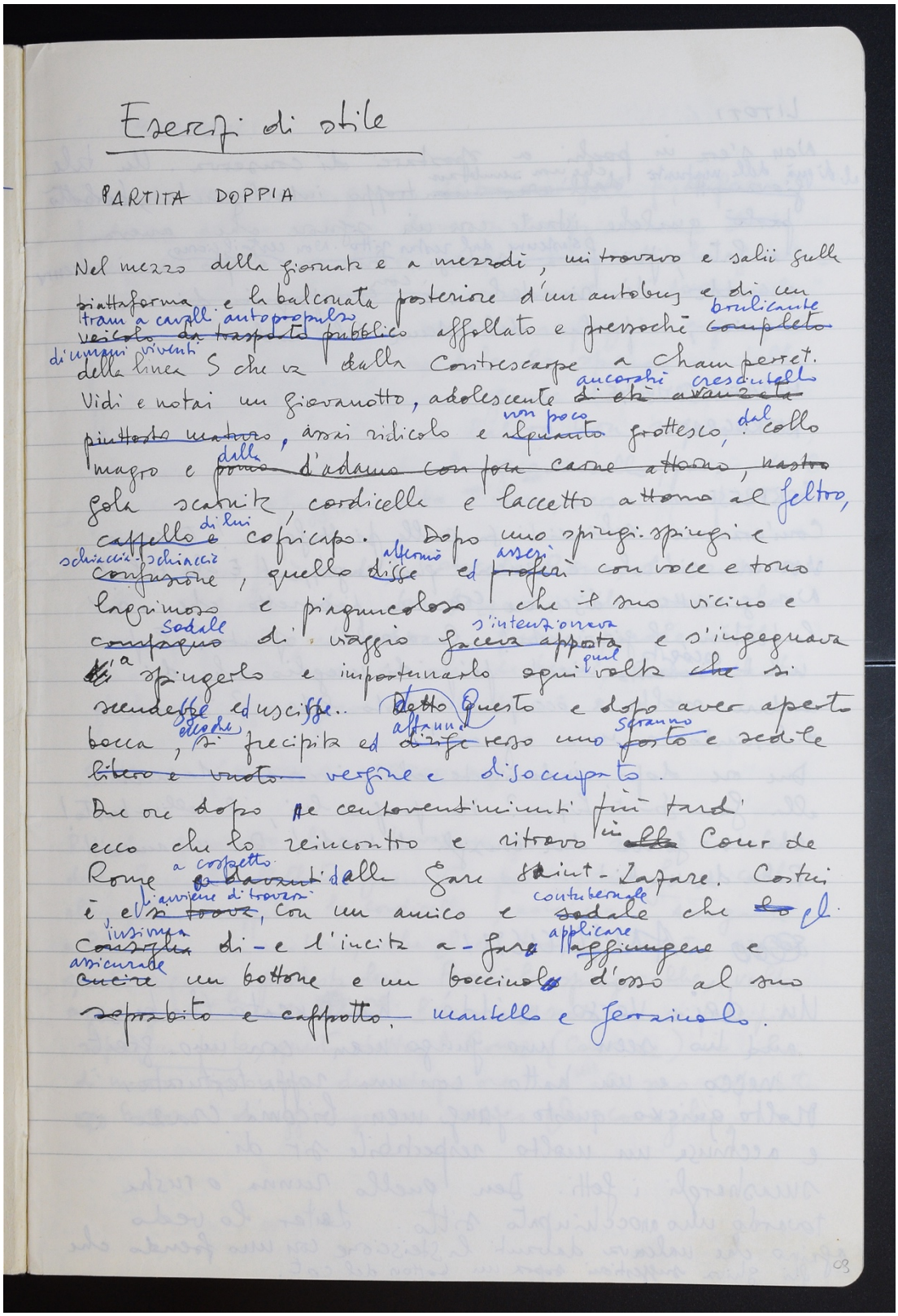
Poco dopo, di dietro, lo rividi davant davanti la fase d'uscire di dietro con un amico davanti che gli insinuava di dietro dei consigli davanti.

NOMI PROPRI

Sulla finestrina posteriore di un Teobaldo affollatissimo vidi un giorno Re Carlomagno con un Agilulfo troppo lungo e un Rambaldo (ludro) avvolto da una Carolina invece che da un Nastrino. Di colpo Carlomagno interpellò Teodorico che gli schiacciava Cicca e Crocca ogni qual volta degli Amintori salivano o scendevano. Poi Carlo abbandonò di colpo Adelchino per sedulio.

Due Orazi più tardi rividi Carlomagno davanti a Sua Lazzaro tutto Cicerone con un Petronio che gli diceva di far rigare l'Orazio di due centimetri.

Figura 1: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.81.



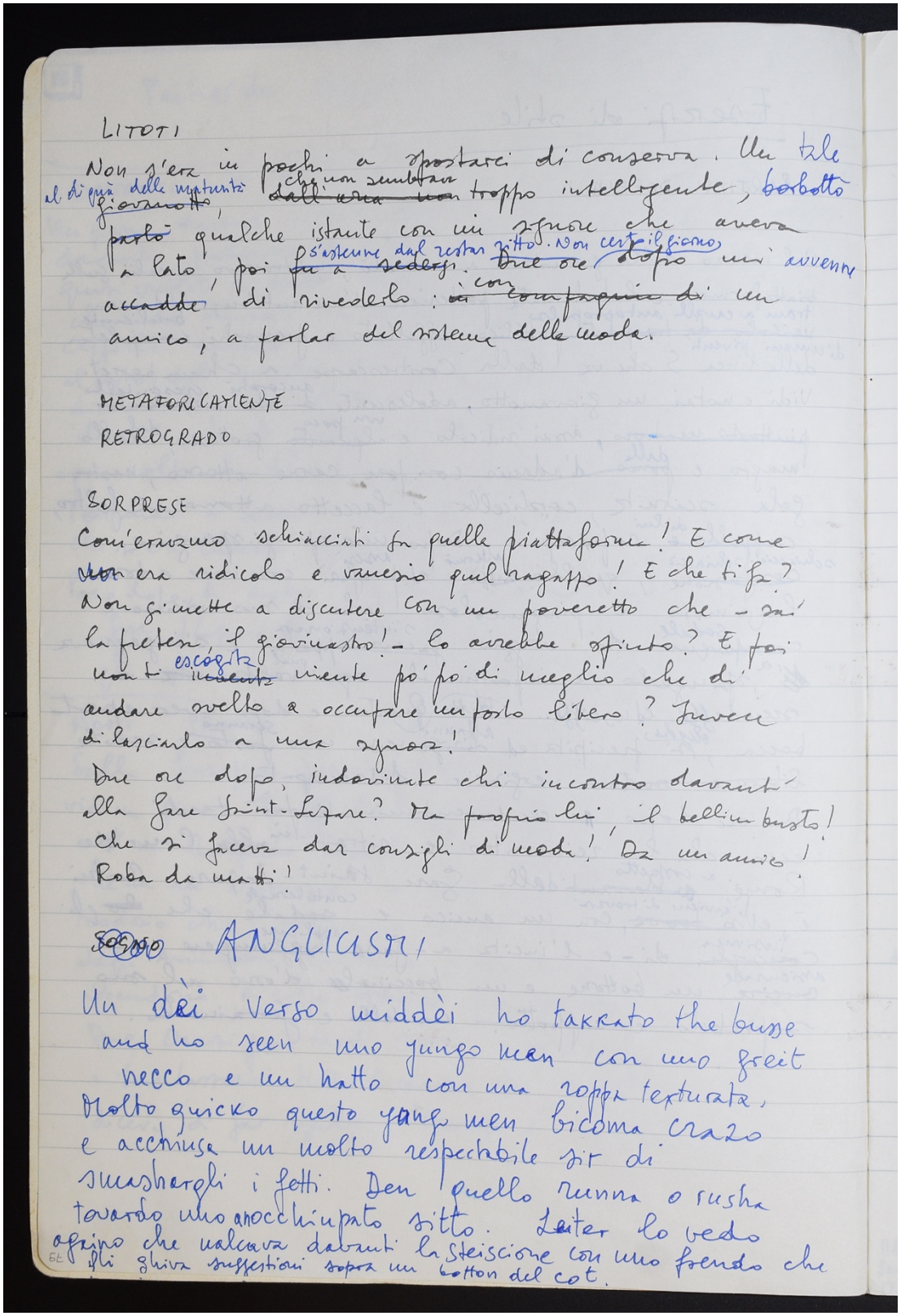
Esercizi di stile

PARTITA DOPPIA

Nel mezzo della giornata e a mezzodì, mi trovavo e salii sulla piattaforma e la balconata posteriore d'un autobus e di un tram a cavalli autopropulso veicolo di trasporto pubblico affollato e pressochè completo bruicante di uomini viventi della linea S che va dalla Contrescarpe a Champerret. Vidi e notai un giovanotto, adolescente ancorchi crescente di età avanzata piuttosto malvagio, assai ridicolo e non poco grottesco, dal collo magro e dalla d'adamo con fora carne attorno, nastro gola scamita, cordicella e laccetto attorno al feltro, cappello di lui e cofricapo. Dopo uno spingi spingi e schiacci schiacci confusione, quello disse alterno ed asserì con voce e tono lagrimoso e piagnucoloso che il suo vicino e sodale compagno di viaggio s'intenzionava a fargli sgarbo e s'ingegnava spingerlo e importunarlo ogni volta che si quel scendesse ed uscisse. Detto questo e dopo aver aperto bocca, si precipita ed affanna verso uno sgarro e sedette libero e vuoto vergine e disoccupato.

Due ore dopo ne centoventicinquesimi più tardi ecco che lo reincontro e ritrovo in alla Cour de Rome a cospetto dalla Gare Saint-Lazare. Costui è, avviene di trovarsi, con un amico e sodale che lo el. contubernale instruisce Consiglia di - e l'incita a - fare applicare aggiungere e assicurare cucire un bottone e un bocciolo d'osso al suo soprabito e cappotto mantello e ferzinolo.

Figura 2: : Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.80.



LITOTI

Non c'era in pochi a spostarci di conserva. Un tale il di più delle mutande giovanotto, che non sembrava troppo intelligente, borbottò parlò qualche istante con un signore che aveva a lato, poi si astenne dal restar zitto. Non cerco il giorno, due ore dopo mi avvenne accadde di rivederlo: con compagnia di un amico, a farlar del sistema della moda.

METAFORICAMENTE

RETROGRADO

SORPRESE

Com'eravamo schiacciati su quelle piattaforme! E come non era ridicolo e vanesio quel ragazzo! E che tipo? Non gi mette a discutere con un poveretto che - sai la fretta, il giovinastro! - lo avrebbe spinto? E poi non ti incoraggia escogita niente po' po' di meglio che di andare svelto a occupare un posto libero? Invece di lasciarlo a una signora!

Due ore dopo, indovina chi incontro davanti alla Fare Saint-Lazare? Ma proprio lui, il bellimbusto! che si faceva dar consigli di moda! Da un amico! Roba da matti!

SOGNO ANGLICISMI

Un dèi verso middèi ho takkato the busse and ho seen uno yungo man con uno freit necco e un hatto con una roppa texturata, Molto quicko questo yango men bicoma crazo e acchiusa un molto respectabile sir di smasshargli i fotti. Den quello runna o rusha tovardo uno anocchiupato sitto. Later lo vedo ogaino che walcava dabanti la Steiscione con uno frendo che gli ghiva suggestiani sopra un botton del cot.

Figura 3: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.79.

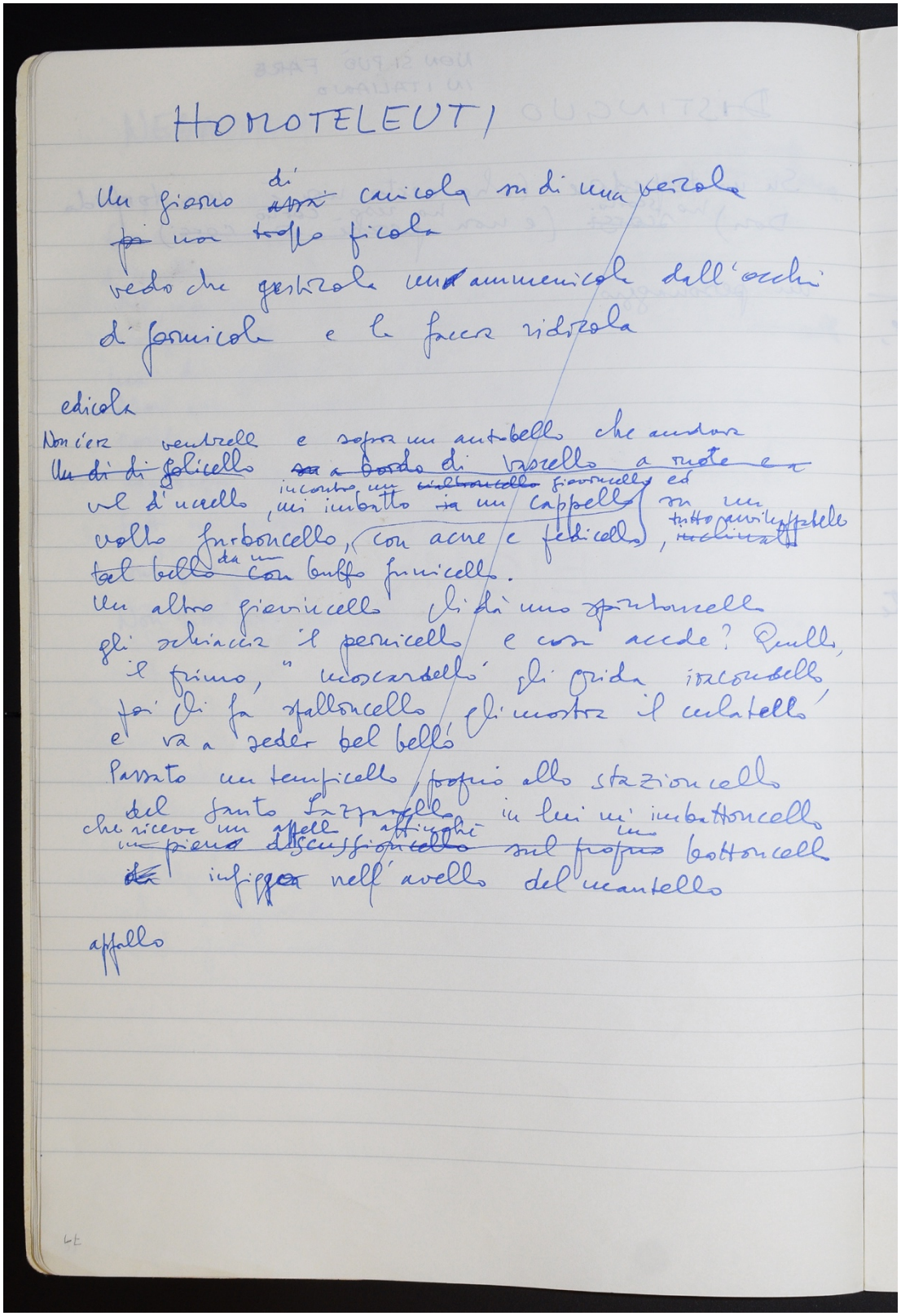
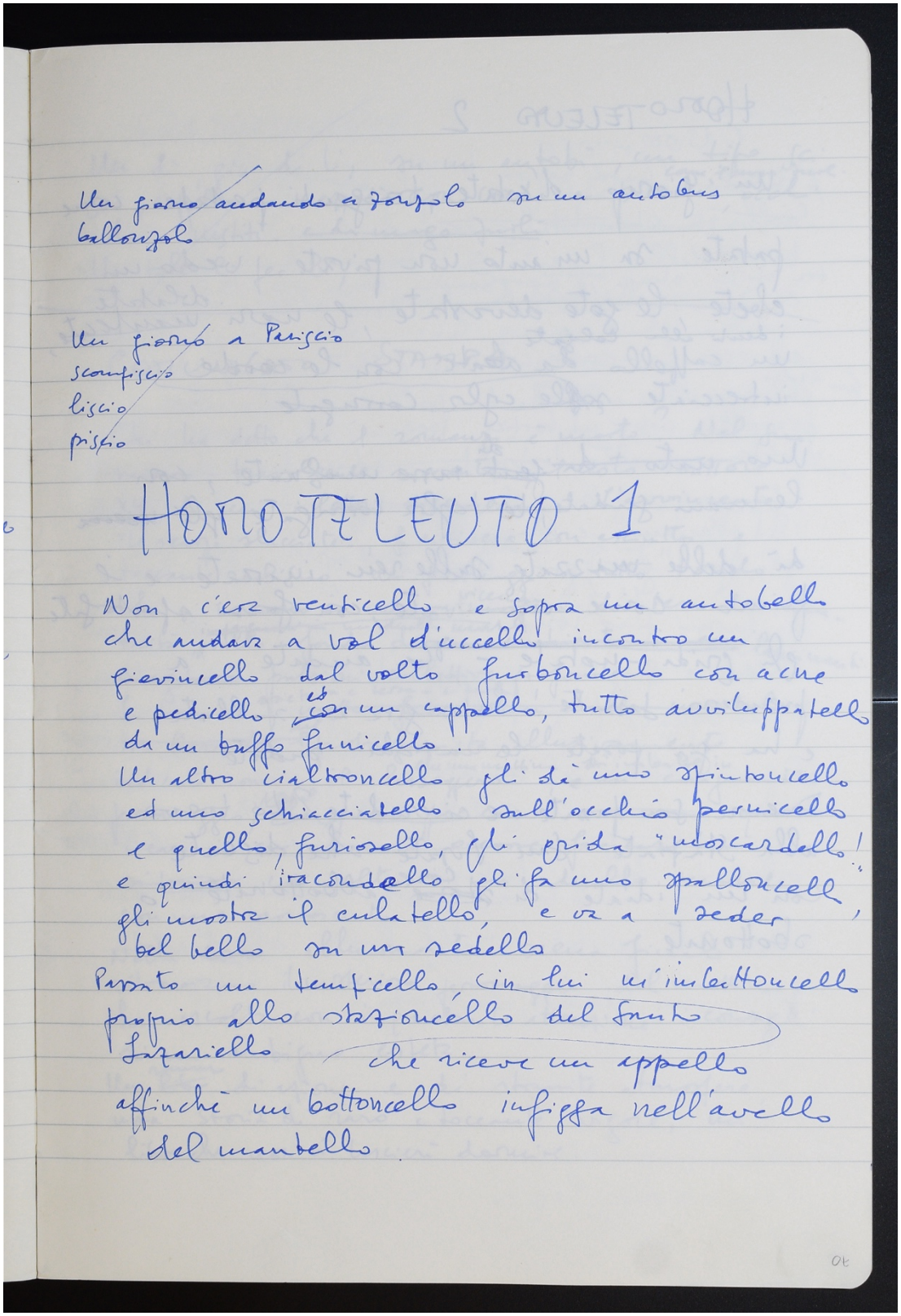


Figura 4: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.77.



Un giorno andando a zonzo su un autobus
ballonzolo

Un giorno a Parigio
scompisciò
liscio
pisio

HOMOTELEUTO 1

Non c'era venticello e sopra un autobello
che andava a vol d'uccello incontro un
fievinello dal volto furboncello con acne
e pedicello ed con un cappello, tutto avviluppatello
di un buffo funicello.
Un altro cialtroncello gli dà uno spintoncello
ed uno schiacciatello sull'occhio pernicello
e quello, furioselle, gli grida "mascardello!
e quindi iracondello gli fa uno spallonello
gli mostra il culatello, e va a sedere,
bel bello su un sedello
Passato un tempicello, in cui un imbattoncello
proprio allo stazioncello del fruto
Lazzariello che riceve un appello
affinché un bottoncello infigga nell'avello
del mantello.

Figura 5: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.70.

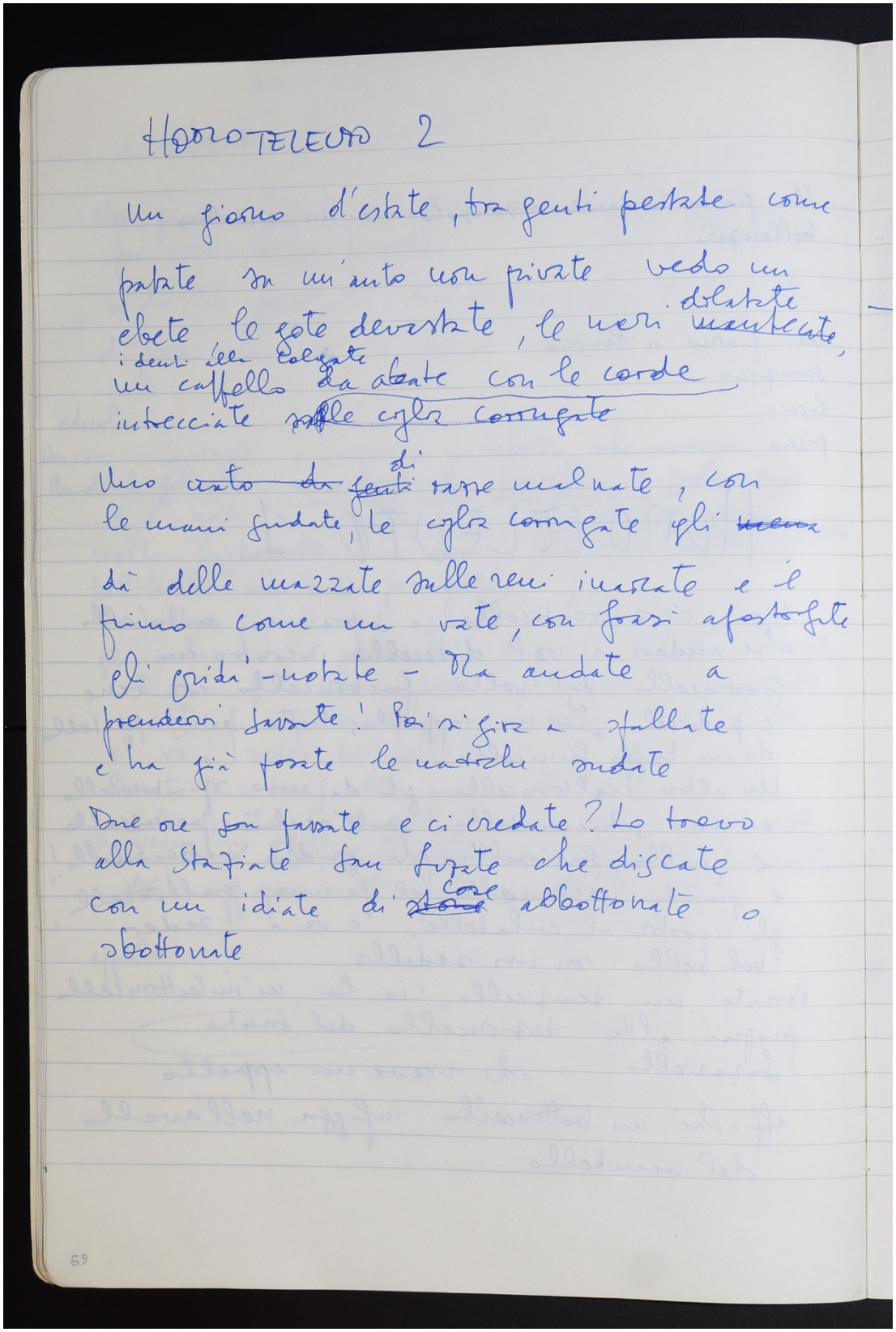
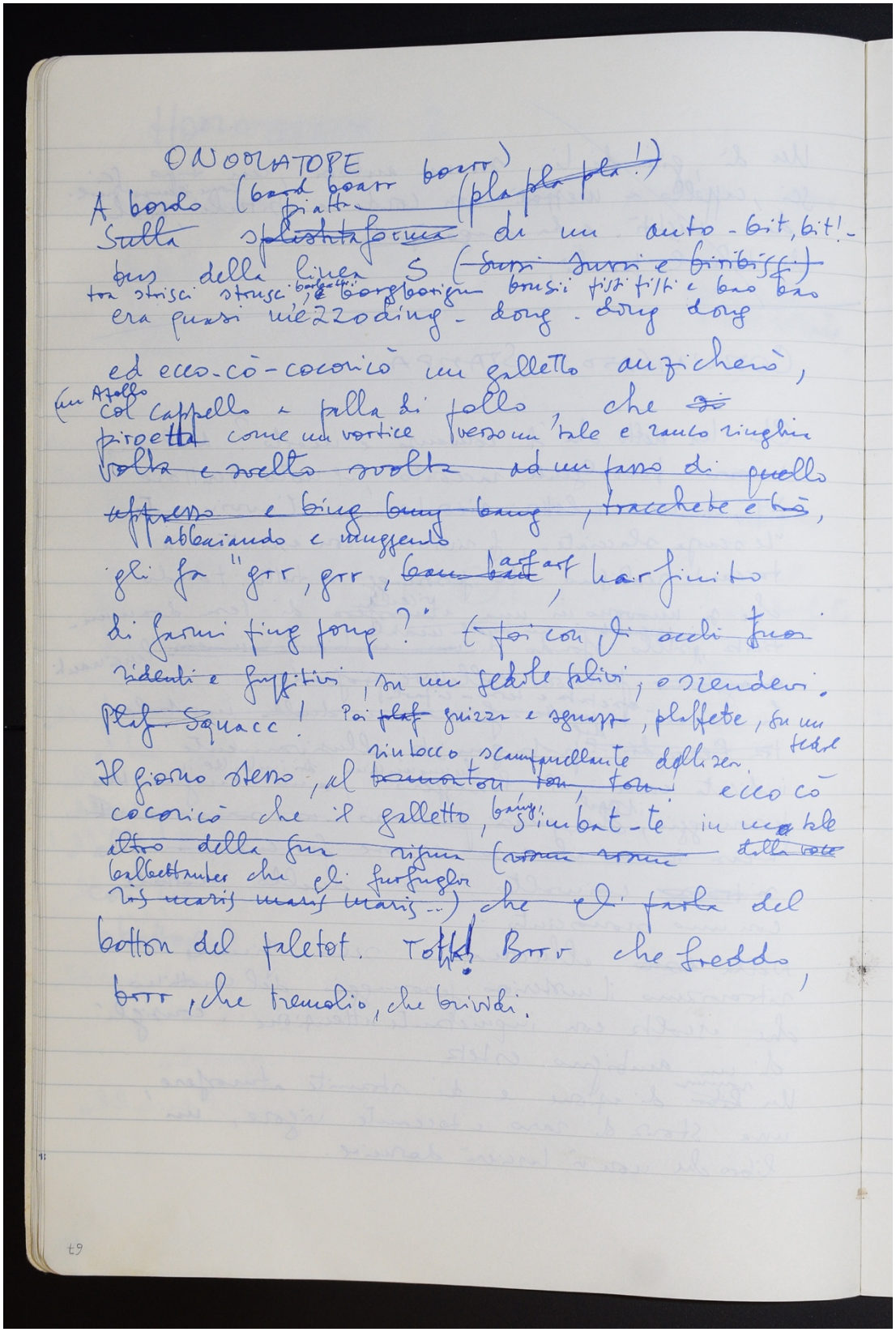


Figura 6: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.69.


ONOMATOPE

A bordo (boarr boarr boarr) (pla pla pla!)

Sulla piatta di un auto - bit, bit! -

bus della linea S (frrr frrr e birbirbirbir)

tra stridi e borborigmi brusii fistifilti e bao bao

era passi nie220ding - dong - dong dong

ed ecco-cò-cocorico un galletto arzichenò,

(un Apollo col cappello a falda di follo, che

girgetta come un vortice verso un tale e tutto ringhia

volta e svolta svolta ad un passo di quello

altresso e biug bung bung, trachete e bò,

abbaiando e mugghiando

gli fa "grr, grr, barfarf, ha finito

di farmi fing fong?" ti fai con gli occhi fuori

ridenti e furtivi, su un foglio foliva, e prendevi.

Plif-Squacc! Poi flaf guizzo e sguazzo, plaffete, su un tetto

Il giorno stesso, al rimbocco scampanellante dell'ora

cocorico che il galletto, brigi imbat-te in un tale

altro della sua razza (razza razza razza della cotta

balletturber che ci furfuglia

tra i suoi mari mari mari...) che ci porta del

botton del paletot. Toh! Brrr che freddo,

brrr, che tremolio, che brividi.

Figura 7: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.67.

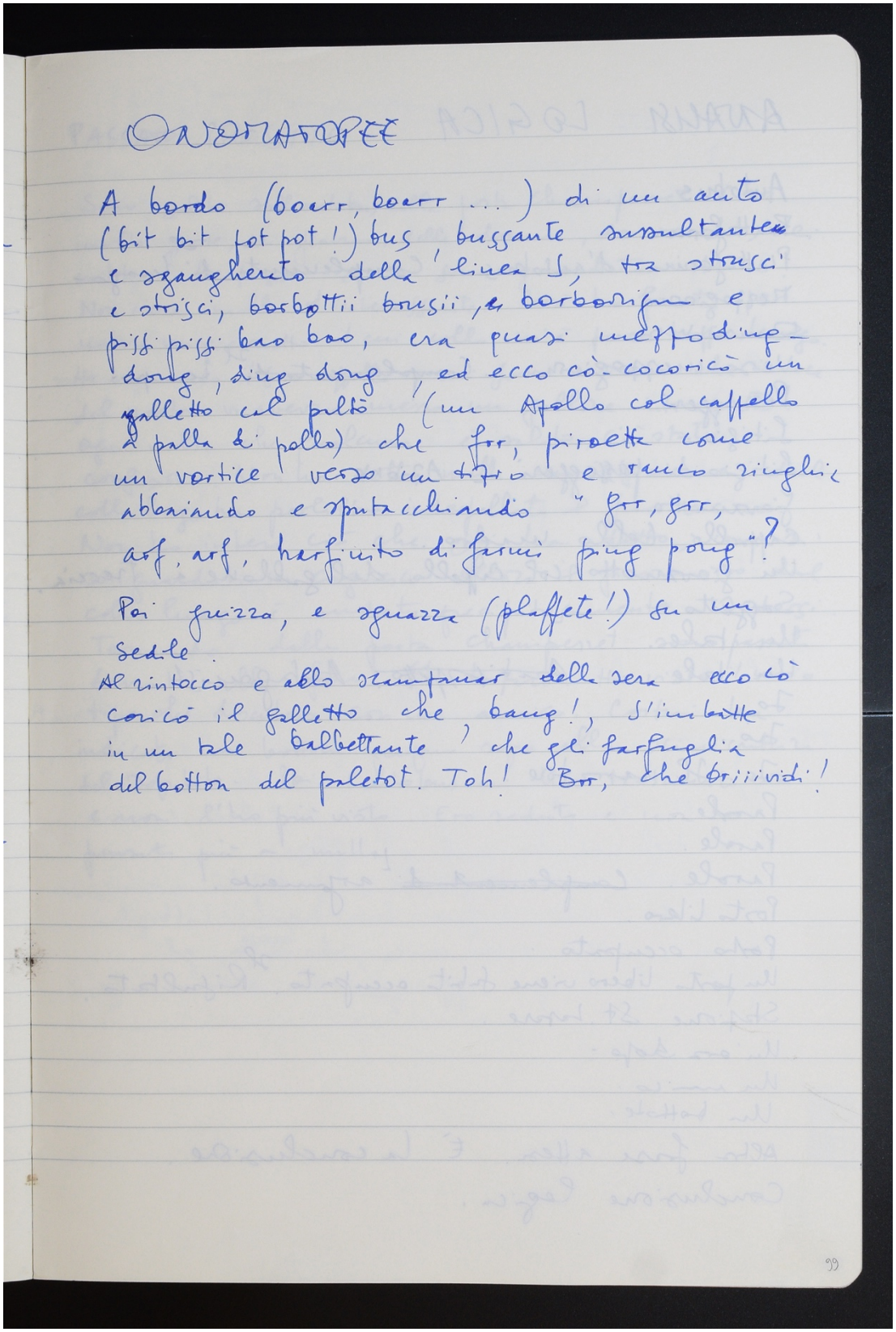


Figura 8: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.66.

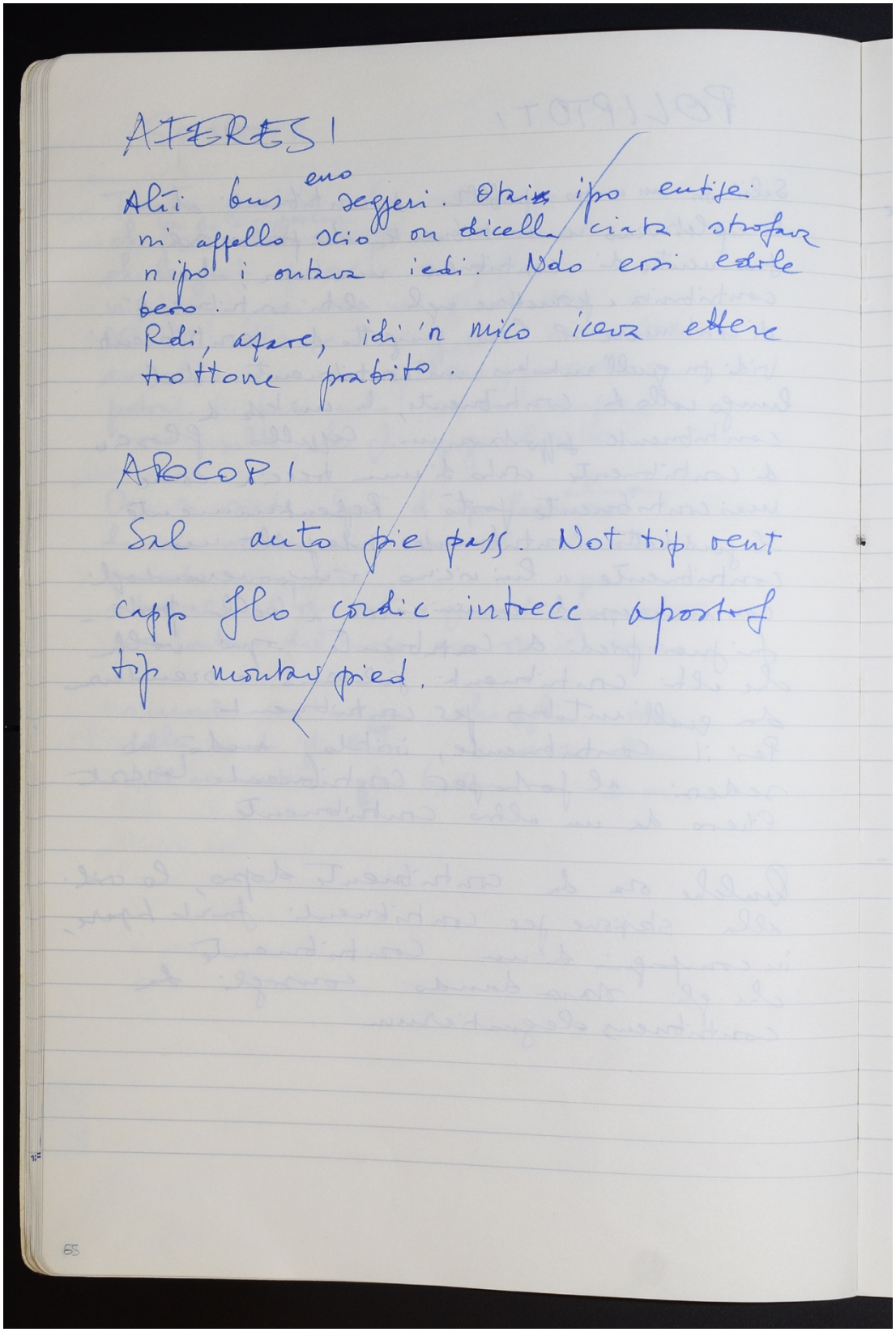


Figura 9: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.59.

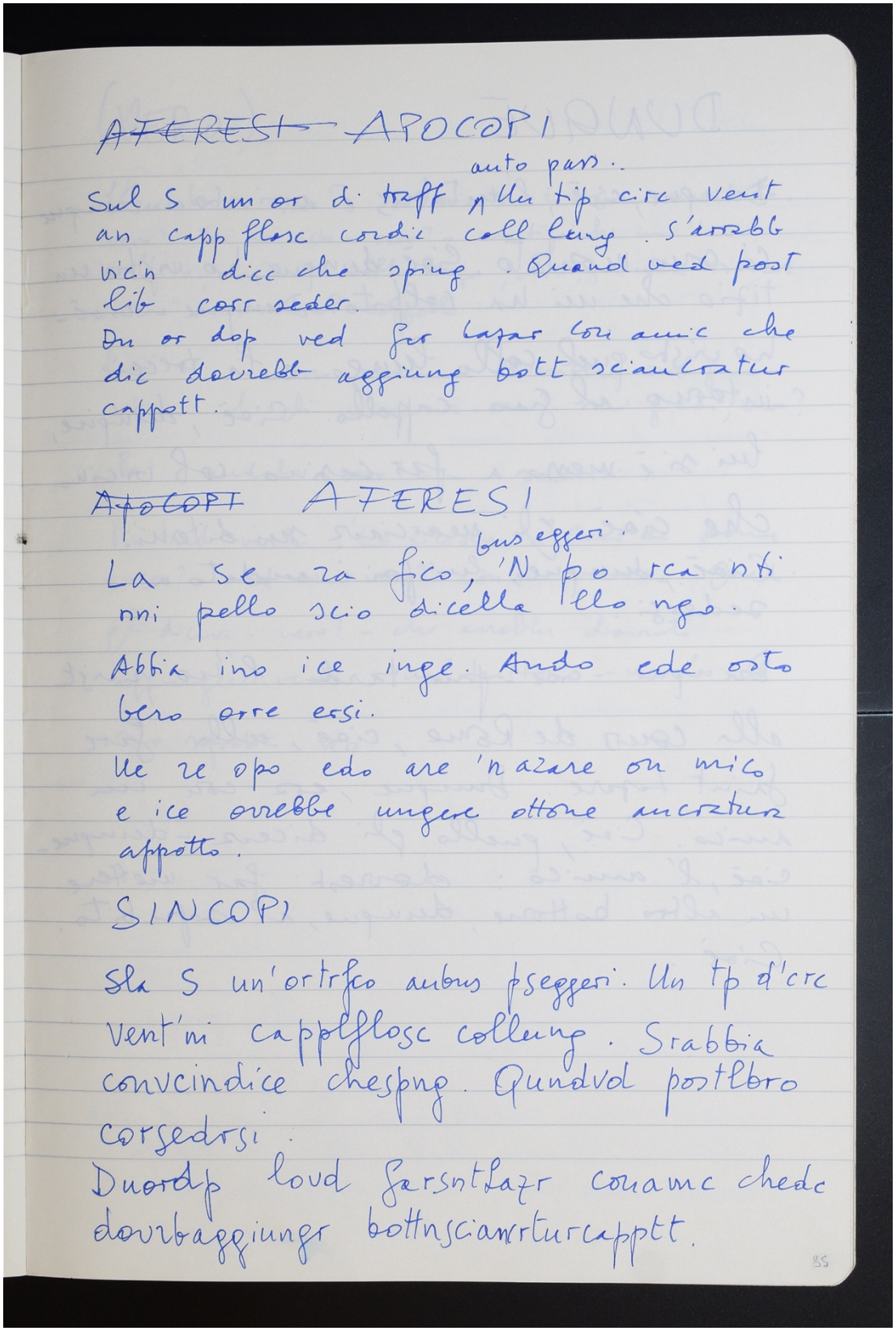


Figura 10: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.58.

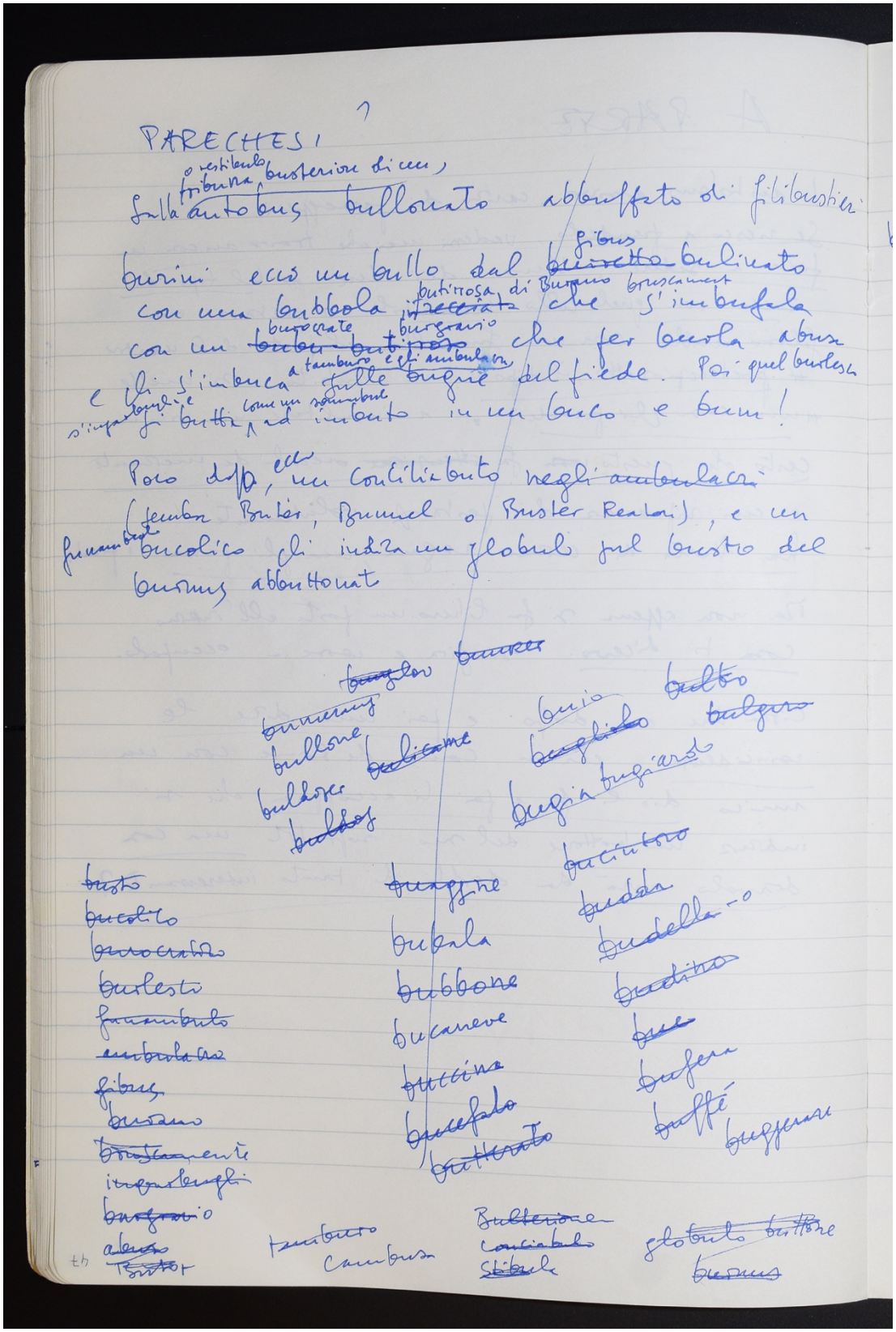
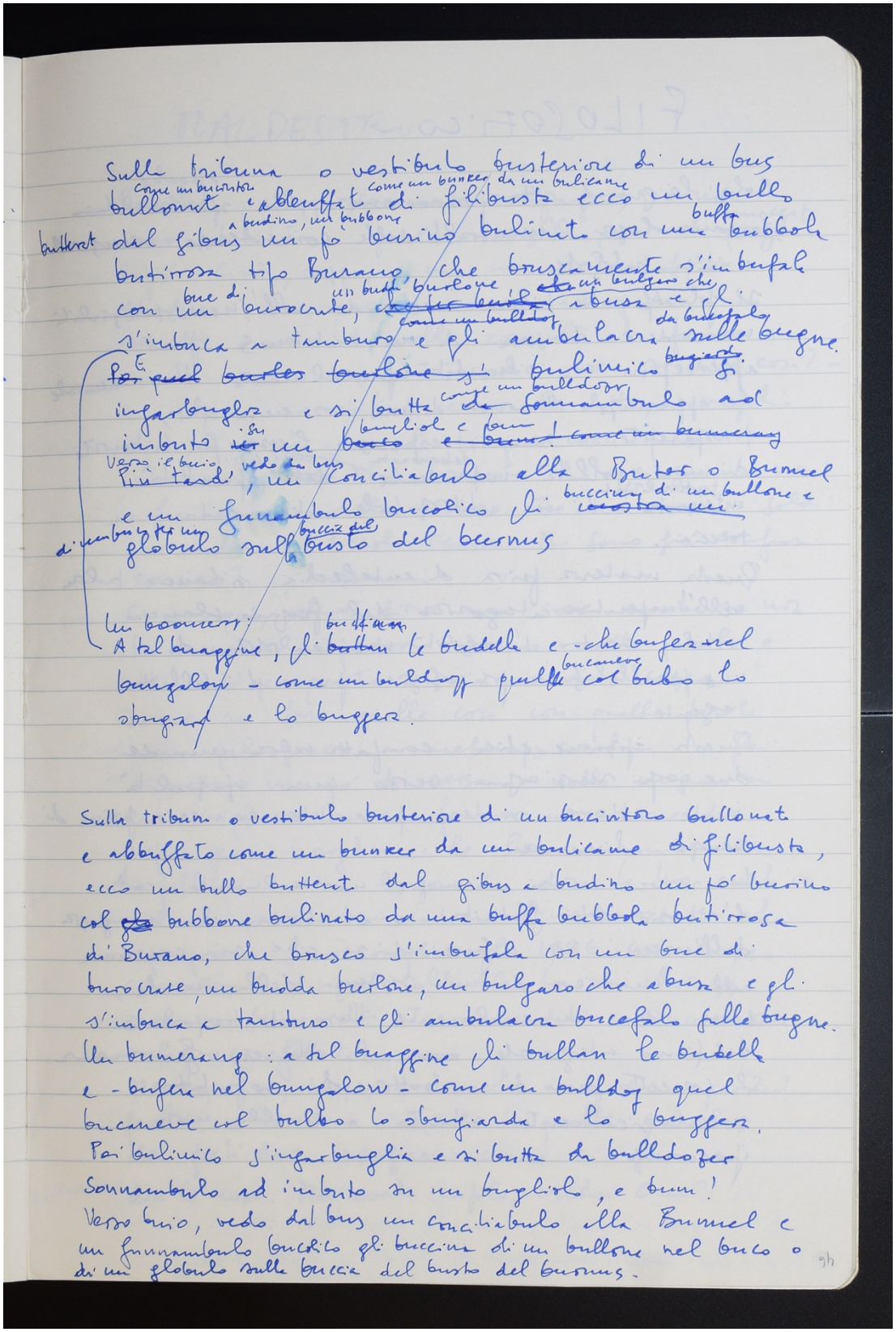


Figura 11: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.47.

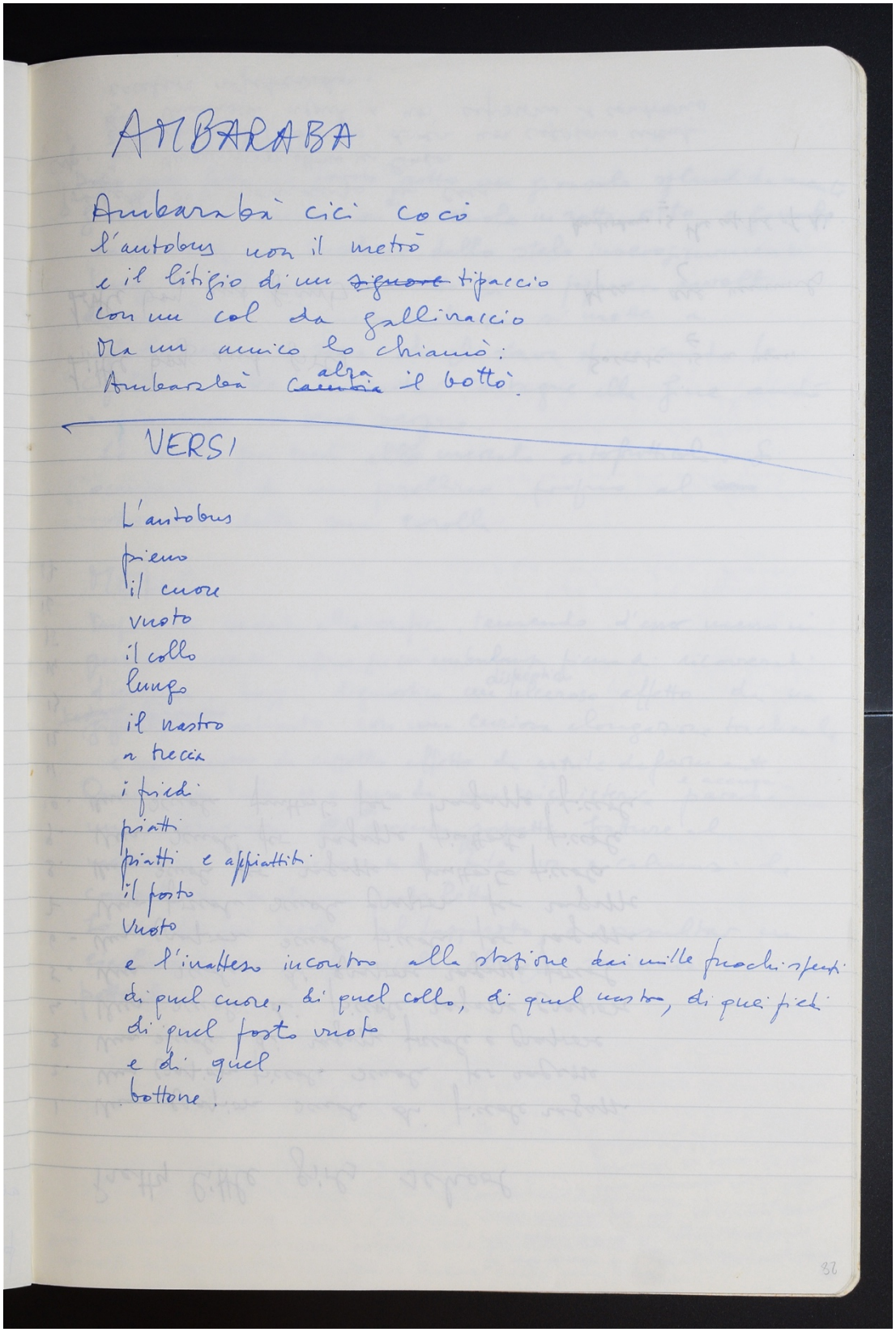


Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bus
bullonato e abbuffato di filibusta ecco un bullo
buttero dal gibus un fo burino bulinato con una bubbola
butirrosa tipo Burano, che bruscamente s'imbufala
con un buc di burocrate, un budda burlone, un bulgaro che abusa e gli
s'imbuca a tamburo e gli ambulacra sulle bugne.
Poi bulimico s'ingarbuglia e si butta da bulldozer
sonnambulo ad imbuto su un bugliolo, e bum!
Verso buio, vedo dal bus un conciliabulo alla Brunel e
un fumambulo bucolico gli buccina di un bullone nel buco o
di un globulo sulla buccia del busto del burnus.

Un boomerang:
A tal bruggine, gli bullan le budella e -che bufera nel
bungalow - come un bulldog quel bucaniere col bulbo lo
sbirci e lo buggera.

Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bucintoro bullonato
e abbuffato come un bunker da un bulicame di filibusta,
ecco un bullo buttero dal gibus a budino un fo' burino
col bubbone bulinato da una buffa bubbola butirrosa
di Burano, che brusco s'imbufala con un buc di
burocrate, un budda burlone, un bulgaro che abusa e gli
s'imbuca a tamburo e gli ambulacra bucefalo sulle bugne.
Un bumerang: a tal bruggine gli bullan le budella
e -bufera nel bungalow - come un bulldog quel
bucaniere col bulbo lo sbirci e lo buggera.
Poi bulimico s'ingarbuglia e si butta da bulldozer
Sonnambulo ad imbuto su un bugliolo, e bum!
Verso buio, vedo dal bus un conciliabulo alla Brunel e
un fumambulo bucolico gli buccina di un bullone nel buco o
di un globulo sulla buccia del busto del burnus.

Figura 12: : Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.46.



AMBARABA

Ambarabà cicì cocò
l'autobus non il metrò
e il litigio di un ~~signore~~ tipaccio
con un col da gallinaccio
Ma un amico lo chiamò:
Ambarabà ~~cacciotta~~ alza il botto.

VERSI

L'autobus
pieno
il cuore
vuoto
il collo
lungo
il nastro
a treccia
i fichi
piatti
piatti e appiattiti
il posto
vuoto
e l'inatteso incontro alla stazione dei mille prossimi
di quel cuore, di quel collo, di quel nastro, di quei fichi
di quel posto vuoto
e di quel
bottone.

Figura 13: Fondo Eco, Centro Manoscritti – Università di Pavia, Quadernone autografo, p.28.

4.2.2 Per un'edizione genetica di una selezione di esercizi: Testimoni e criteri.

Nel caso del testo tradotto, l'indagine genetica permette di esaminare il processo di riscrittura attraverso il quale il traduttore interpreta, elabora e riformula il testo di partenza nella lingua di arrivo. Per l'allestimento dell'edizione critica sono stati comparati due testimoni: il primo manoscritto e l'edizione a stampa *Esercizi di stile*, introduzione e traduzione di Umberto Eco, nuova edizione a cura di S. Bartezzaghi, Einaudi, 2008. In assenza di ufficiale segnatura e sigla del Quadernone, al fine di indicarlo in apparato come testimone si sceglie di identificarlo con la seguente sigla 1Ms (Q). L'edizione a stampa verrà indicata con la sigla E. Accogliendo a testo l'ultima lezione dell'*Esercizio* nel testo a stampa, l'apparato proposto sarà di tipo genetico, allestito diacronicamente. La ricostruzione delle alternative scartate o accolte consente di osservare l'evoluzione di una scelta traduttiva. Il modello impiegato sarà quello di testo-apparato: nel corpo della pagina è trascritto l'*Esercizio* scelto, in basso in corpo minore la fascia dell'apparato riporta le corrispondenti varianti nel Quadernone. Le varianti – per lo più intraredazionali – sono distinte e numerate con esponente progressivo relativo alle fasi correttorie. In quei casi, in cui il testo presenta una riscrittura in pulito – leggibile come nuova redazione che producono varianti redazionali– è indicata mediante Q con apice progressivo. L'esponente delle fasi correttorie accoglie l'indicatore letterale, informante sulla penna utilizzata da Eco. La lettera A si riferisce all'inchiostro nero, quello blu è indicato dalla lettera B. Le varianti e gli interventi correttori sono segnalati in apparato mediante segni diacritici e didascalie in corsivo secondo quanto segue:

agg. interl. sup. = lezione aggiunta nell'interlinea superiore
agg. interl. inf. = lezione aggiunta nell'interlinea inferiore
spscr. = soprascritto
• il punto nero alto sul rigo identifica la porzione di un più esteso segmento cui si riferisce la didascalia tra parantesi tonde
| cambio di linea
\\ in margine

È stato impiegato il neretto per evidenziare le parole del testo coinvolte in varianti scritte a penna B.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.5

Partita Doppia

Nel mezzo della giornata e a mezzodí, mi trovavo e salii sulla piattaforma e balconata posteriore di un autobus e di un tram a cavalli autopropulso affollato e pressocché brulicante di umani viventi della linea S che va dalla Contrescarpe a Champerret. Vidi e rimarcai un giovinotto non anziano, assai ridicolo e non poco grottesco, dal collo magro e dalla gola scarnita, cordicella e laccetto intorno al feltro e cappello. Dopo uno spingi-spingi e un schiaccia-schiaccia, quello affermò e asserí con voce e tono lacrimoso e piagnucoloso che il suo vicino e sodale di viaggio s'intenzionava e s'ingegnava volontariamente e a bella posta di spingerlo e importunarlo ogni qual volta si scendesse uscendo si salisse entrando. Questo detto e dopo aver aperto bocca, ecco che si precipita ed affanna verso uno scranno e sedile vergine e disoccupato.

Due ore dopo e centoventi minuti piú tardi, lo reincontro e lo ritrovo alla Cour de Rome a cospetto della Gare Saint-Lazare, mentre è e si trova con un amico e contubernale che gli insinua di, e lo incita a, far applicare e assicurare un bottone e bocciolo d'osso al suo **mantello e ferraiuolo**.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

2-3 e balconata posteriore di un autobus e di un tram a cavalli autopropulso affollato] [1A] e la balconata posteriore d'un autobus e di un veicolo da trasporto pubblico-affollato [2B] e la balconata posteriore d'un autobus e di un veicolo ~~da trasporto pubblico~~ **•tram a cavalli autopropulso** (*agg. interl. sup.*) **3-4** e pressocché brulicante di umani viventi] [1A] e pressocché completo [2B] e pressocché ~~completo~~ **brulicante di umani viventi** (*agg. interl. sup.*) **5** Vidi e rimarcai un giovinotto non anziano, assai ridicolo] [1A] Vidi e notai un giovinotto adolescente ~~di età avanzata~~ piuttosto maturo assai ridicolo [2B] Vidi e notai un giovanotto**,** adolescente **•ancorchè cresciutello** (*agg. interl. sup. a* di età evanzata) ~~piuttosto maturo~~**,** assai ridicolo **5-6** e non poco grottesco, dal collo magro] [1A] e alquanto grottesco: collo ma-

gro [2B] e ~~alquanto~~ •**un poco** (*agg. interl. sup.*) grottesco**, dal** (*agg. in spazio*) collo magro **6-7** e dalla gola scarnita, cordicella e laccetto intorno al feltro e cappello.] [1A] ~~e pomo d'adamo con poca carne attorno, nastro~~ gola scarnita, cordicella e laccetto attorno al cappello e copricapo [2B] **dalla** (*agg. interl. sup*.) gola scarnita, cordicella e laccetto attorno al **feltro,** ~~cappello e~~ •di lui (*agg. interl. sup.*) copricapo. **7-8** Dopo uno spingi-spingi e un schiaccia-schiaccia, quello affermò e asserí] [1A] Dopo uno spingi-spingi e confusione, quello disse e proferì [2B] Dopo uno spingi-spingi e ~~confusione~~, •**schiaccia-schiaccia** (*agg. interl. sup.*), quello ~~disse~~ •**affermò** (*agg. interl. sup.*) e**d** ~~proferì~~ •**asserì** (*agg. interl. sup.*) **9** lacrimoso e piagnucoloso] [1A] lagrimoso e piagnucoloso **9-11** e sodale di viaggio s'intenzionava e s'ingegnava volontariamente e a bella posta di spingerlo] [1A] e compagno di viaggio faceva apposta e s'ingegnava ~~di~~ a spingerlo [2B] e ~~compagno~~ •**sodale** (*agg. interl. sup.*) di viaggio ~~faceva apposta~~ •**s'intenzionava** (agg. interl. sup.) 11-12 e importunarlo ogni qual volta si scendesse uscendo si salisse entrando.] [1A] e importunarlo ogni volta che si scendeva e usciva [2B] e importunarlo ogni **qual** volta ~~che~~ si scende•**sse**. (*spscr. a* -va) e**d** usci•**sse** (*spscr. a* -va) **12-14** Questo detto e dopo aver aperto bocca, ecco che si precipita ed affanna verso uno scranno e sedile vergine e disoccupato.] [1A] Detto questo e dopo aver aperto bocca, si precipita e dirige verso un posto e sedile libero e vuoto. [2B] **Q**uesto **d**etto e dopo aver aperto bocca, **ecco che** si precipita e**d** •**affanno** (*agg. interl. sup.*) verso un**o** ~~posto~~ •**scranno** (*agg. interl. sup.*) e sedile ~~libero e vuoto~~ **vergine e disoccupato. 16-17** e lo ritrovo alla Cour de Rome a cospetto della Gare Saint-Lazare,] [1A] e ritrovo ~~alla~~ •in (agg. interl. sup.) Cour de Rome e davanti alla Gare Saint-Lazare. [2B] e ritrovo in Cour de Rome ~~e davanti~~ •**a cospetto** (*agg. interl. sup.*) •**de**lla (*spscr. a* -a) Gare Saint-Lazare. **17** mentre è e si trova con un amico] [1A] Costui è si trova con un amico [2B] Costui è**,** e ~~si trova~~ •**gli avviene di trovarsi,** *(agg. interl. sup.*) con un amico **17-18** e contubernale che gli insinua di, e lo incita a, far applicare] [1A] e sodale che lo consiglia di e l'incita a fare aggiungere [2B] e ~~sodale~~ •**contubernale** (*agg. interl. sup*.) che ~~lo~~ **gli** ~~consiglia~~ **insinua** di – e l'incita a – far~~e~~ ~~aggiungere~~ •**applicare** (*agg. interl. sup.*) **18-19** e assicurare un bottone e bocciolo d'osso al suo mantello e ferraiuolo.] [1A] e cucire un bottone e un bocciolo d'osso al suo soprabito e cappotto. [2B] e ~~cucire~~ •**assicurare** un bottone e un bocciol~~o~~ d'osso al suo ~~soprabito e cappotto.~~ **mantello e ferraiuolo**.

Note filologiche
(5) *piuttosto maturo* è una variante immediata considerata la posizione nel rigo consecutiva alla lezione cassata ~~di età avanzata~~ (con penna A).
(12-14) [2B] *Questo detto* è ricavato da [1A] *Detto questo* (con penna A): mediante segno di inversione e trasformazione delle iniziali da minuscole in maiuscole (con penna B).

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.7

Litoti

1. Non s'era in pochi a spostarci. Un tale, al di qua della ma-
2. turità, e che non sembrava un mostro d'intelligenza, borbottò
3. per un poco con un signore che a lato si sarebbe comportato
4. in modo improprio. Poi si astenne e rinunciò a restar in piedi.
5. Non fu certo il giorno dopo che mi avvenne di rivederlo: non
6. era solo e si occupava di moda.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

1 Non s'era in pochi a spostarci.] [1A] Non s'era in pochi a spostarci di conserva. **1-2** Un tale, al di qua della maturità, e che non sembrava un mostro d'intelligenza,] [1A] Un giovanotto, dall'aria non troppo intelligente, [2A] Un giovanotto, ~~dall'aria non~~ •che non sembrava (*agg. interl. sup.*) troppo intelligente, [3B] Un **tale** ~~giovanotto~~ **•al di più della maturità** (*agg. interl. sup.*), che non sembrava troppo intelligente, **2-4** borbottò per un poco con un signore che a lato si sarebbe comportato in modo improprio.] [1A] parlò qualche istante con un signore che aveva a lato, [2B] **borbottò** ~~parlò~~ qualche istante con un signore che aveva a lato, **4** Poi si astenne e rinunciò a restar in piedi.] [1A] poi fu a sedersi. [2B] poi ~~fu a sedersi.~~ **•s'astenne dal restar ritto** (*agg. interl. sup.*) **5-6** Non fu certo il giorno dopo che mi avvenne di rivederlo: non era solo e si occupava di moda.] [1A] Due ore dopo mi accadde, di rivederlo: in compagnia di un amico, a parlar del sistema della moda. [2A] Due ore dopo mi accadde, di rivederlo: ~~in compagnia di~~ •con (*agg. interl. sup.*) un amico, a parlar del sistema della moda. [3B] ~~Due ore~~ **•Non certo il giorno** (*agg. interl. sup.*) dopo mi **avvenne** ~~accadde~~ di rivederlo: con un amico, a parlar del sistema della moda.

Esercizi di stile, Einaudi (), p.25

Esitazioni

1. Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in una bara, in
2. una cripta? Forse... su di un autobus. E c'era... Cosa diavolo
3. c'era? Spade, omenòni, inchiostro simpatico? Forse... scheletri?
4. Sí scheletri, ma ancora con la carne intorno, vivi e vegeti. Al-
5. meno, temo. Gente su di un autobus. Ma ce n'era uno (o erano due?)
6. che si faceva notare, non vorrei dire per che cosa. Per la
7. sua astuzia sorniona? Per la sua adipe sospetta? Per la sua me-
8. lanconia? No, meglio – o piú precisamente – a causa della sua
9. imprecisa immaturità, ornata di un lungo... naso... mento... al-
10. luce? No: collo. E un cappello strano, strano, strano. Si mise a
11. litigare (sí, è cosí) senza dubbio con un altro passeggero (uomo
12. o donna? bambino o vegliardo?). Poi finí – perché finí pure, in
13. qualche modo o maniera – probabilmente perché uno dei due
14. era scomparso...
15. Credo sia proprio lo stesso individuo quello che ho rivisto...
16. ma dove? Davanti a una chiesa, a una cripta, a una bara? Con
17. un amico che doveva certo parlargli di qualcosa, ma di che, di
18. che, di che?

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

1-2 Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in una bara, in una cripta?] [1A] Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in un bidone della spazzatura, in una carniere? [2B] Non so bene dove accadesse... in una chiesa, in ~~un bidone della spazzatura,~~ **•una bara** (*agg. interl. sup.*) in un**a** ~~carniere~~ **•cripta**? **2-3** Forse... su di un autobus. E c'era... Cosa diavolo c'era? Spade, omenòni, inchiostro simpatico? Forse... scheletri?] [1A] Un autobus? C'era... cosa diavolo c'era? Uova, tappeti, cavolfiori? Forse... scheletri? [2B] Un autobus? C'era... cosa ~~diavolo~~ c'era? ~~Uova, tappeti, cavolfiori?~~ **•Spade, alabarde, inchiostro simpatico?** (*agg. interl. sup.*) Forse... scheletri? **4** Sí scheletri,] [1A] Scheletri, sì, **5** Almeno, temo] [1A] Almeno, credo [2B] Almeno, ~~credo~~ **•temo** (*agg. interl. sup.*) **5-6** Gente su di un autobus. Ma ce n'era uno (o erano due?) che si faceva notare, non vorrei

dire per che cosa.] [1A] Gente su di autobus. Ma ce n'era uno (o erano due?) che si faceva notare, non so più bene per che cosa. [2B] Gente su di autobus. Ma ce n'era uno (o erano due?) che si faceva notare, ~~non so più bene~~ **•non vorrei dire** (*agg. interl. sup.*)per che cosa. **6-8** Per la sua astuzia sorniona? Per la sua adipe sospetta? Per la sua melanconia?] [1A] Per la sua megalomania? La sua adipe? La sua melanconia? [2B] Per la sua ~~megalomania~~ **•astuzia sorniona**? (*agg. interl. sup.*) La sua adipe **•sospetta** (*agg. interl. sup.*)? La sua melanconia? **8-10** No, meglio – o piú precisamente – a causa della sua imprecisa immaturità, ornata di un lungo... naso... mento... alluce?] No, meglio... o piú precisamente... a causa della sua gioventù, ornata da un lungo... naso? mento? alluce? [2B] No, meglio... o piú precisamente... a causa della sua ~~gioventù~~, **•immaturità d'efebo ambiguo** (*agg. interl. sup.*) ornata da un lungo... naso? mento? alluce? **10-12** Si mise a litigare (sí, è cosí) senza dubbio con un altro passeggero (uomo o donna? bambino o vegliardo?).] [1A] Si mise a litigare – si, è così – senza dubbio con un altro visitatore (uomo o donna? bambino o vegliardo?). **12-14** Poi finí – perché finí pure, in qualche modo o maniera – probabilmente perché uno dei due era scomparso...] [1A] Quando finì – perché finì pure, in qualche modo o maniera – probabilmente perché uno dei due se ne è andato. [2A] ~~Quando~~ **•**Poi (*agg. interl. sup.*) finì – perché finì pure, in qualche modo o maniera – probabilmente perché uno dei due se ne è**ra** andato. [3B] Poi finì – perché finì pure, in qualche modo o maniera – probabilmente perché uno dei due ~~se ne èra andato.~~ **era scomparso. 15-16** Credo sia proprio lo stesso individuo quello che ho rivisto... ma dove? Davanti a una chiesa, a una cripta, a una bara?] [1A] Credo che sia proprio lo stesso tizio quello che ho rivisto ma dove? Davanti a una chiesa, un carniere, un bidone della spazzatura? [2B] Credo che sia proprio lo stesso ~~tizio~~ **•individuo** (*agg. interl. sup.*) quello che ho rivisto ma dove? Davanti a una chiesa, **a** un**a** ~~carniere~~, **•cripta** (*agg. interl. sup.*) un**a** ~~bidone~~ **•bara** della spazzatura?

Note filologiche

(12-14) era scomparso aggiunto a penna blu sullo stesso rigo.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.45
Omoteleuti

Non c'era venticello e sopra un autobello che andava a vol
d'uccello incontro un giovincello dal volto furboncello con ac-
ne e pedicello ed un cappello, tutto avviluppatello da un buffo
funicello. Un altro cialtroncello gli dà uno spintoncello ed uno
schiacciatello sull'occhio pernicello e quello - furiosello - gli
grida «moscardello!»; quindi iracondello gli fa uno spalloncel-
lo, gli mostra il culatello, e va a seder bel bello su un sedello.
Passato un tempicello, proprio allo stazioncello del santo
Lazariello, in lui m'imbattoncello che riceve un appello affin-
ché un bottoncello infigga nell'avello del mantello.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **Q[1], Q[2], Q[3]**

APPARATO

tit. Omoteleuti] 1(Q) Homoteleuti → 2(Q) Homoteleuto 1

1-4 Non c'era venticello e sopra un autobello che andava a vol d'uccello incontro un giovincello dal volto furboncello con acne e pedicello ed un cappello, tutto avviluppatello da un buffo funicello.] [1B] *Q[1]* Un giorno •di (agg. interl. superiore) canicola su di una veicola ~~pi~~ non troppo picola vedo che gesticola un~~a~~ ammenicola dall'occhio di formicola e la faccia ridicola [2B] *Q[2]* Un dì di solicello su a bordo di vascello a ruote e a vol d'uccello mi imbatto in un cappello su un volto furboncello, con acne e pedicello, xxxxxxx bel bello con buffo funicello. [3B] *Q[2]* ~~Un dì di solicello su a bordo di vascello a ruote e a~~ •Non c'era venticello e sopra un autobello che andava (agg. interl. superiore), mi imbatto ~~in~~ • incontro un ~~cialtroncello~~ giovincello ed (agg. interl. superiore) su un volto furboncello con acne e pedicello, ~~xxxxxxx~~ •tutto avviluppatello (aggiunto interlinea superiore) ~~bel bello con~~ •da (agg. interlinea superiore) un buffo funicello. [4B] *Q[3]* Non c'era venticello e sopra un autobello che andava a vol d'uccello incontro un giovincello dal volto furboncello con acne e pedicello ~~con~~ •ed (*agg. interlinea superiore*) un cappello, tutto avviluppatello di un buffo funicello. **4-7** Un altro cialtroncello gli dà uno spintoncello ed uno schiacciatello sull'occhio pernicello e quello - furiosello - gli grida «moscardello!»; quindi iracondello gli fa uno spalloncello, gli mostra il culatello, e va a seder bel bello su un sedello.] [1B] *Q[2]* Un altro giovincello

gli dà uno spintoncello gli schiaccia il pernicello e cosa accade? Quello il primo "moscardello" gli grida iracondello poi gli fa spalloncello, gli mostra il culatello e va a seder bel bello [2B] *Q³* Un altro cialtronello gli dà uno spintoncello ed uno schiacciatello sull'occhio pernicello e quello, furiosello, gli grida "moscardello!" e quindi iracondello gli fa uno spalloncello gli mostra il culatello, e va a seder bel bello su un sedello**. 8-10** Passato un tempicello, proprio allo stazioncello del santo Lazariello, in lui m'imbattoncello che riceve un appello affinché un bottoncello infigga nell'avello del mantello.] [1B]*Q²* Passato un tempicello, proprio allo stazioncello del santo Lazarello, in lui m'imbattoncello ~~in piena discussioncello sul proprio~~ •che riceve un appello affinché un (*agg. interlinea superiore*) bottoncello ~~di~~ infigga sembra scritto sopra a infliggere nell'avello del mantello.[2B] *Q³* Passato un tempicello, in lui mi imbattoncello proprio allo stazioncello del Santo Lazariello che riceve un appello affinchè un bottoncello infigga nell'avello del mantello.

Note filologiche

[1B] Q[1] Un giorno assai di (agg. sopra non si riesce a leggere ciò che è stato tagliato)

[2B] *Q³* Passato un tempicello è presente un segno di inversione dei componenti del testo

bottoncello ~~di~~ infigga sembra scritto sopra a infliggere nell'avello del mantello.

mi imbatto-incontro è una variante possibile non effettuata

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.45

Omoteleuti

1. Un giorno d'estate, tra genti pestate come patate su auto
2. non private, vedo un ebète, le gote devastate, le nari dilatate,
3. i denti alla Colgate, e un cappello da abate con le corde intrec-
4. ciate. Un di razze malnate, con le mani sudate, le ciglia corru-
5. gate, gli dà delle mazzate sulle reni inarcate, e il primo, come
6. un vate, con frasi apostrofate, gli grida «ma badate! E andate
7. a prendervi a sassate!» Poi si gira a spallate, e ha già posate le
8. natiche ingrassate.
9. Due ore son passate e, ci credate? Lo trovo alla staziate San
10. Lazate, che discate con un idiate di cose abbottonate e sbot-
11. tonate.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

tit. Omoteleuti] 1(Q) Homoteleuti → 2(Q) Homoteleuto 2

2 -4 le nari dilatate, i denti alla Colgate, e un cappello da abate con le corde intrecciate.] [1B] le nari mantecate~~,~~ un cappello da abate con le corde intrecciate sulle ciglia corrugate [2B] le nari ~~mantecate~~ **•dilatate** (*agg. interl. sup.*) •i denti alla Colgate (*agg. interl. sup.*) un cappello da abate con le corde intrecciate ~~nelle ciglia corrugate~~ **4-6** Un di razze malnate, con le mani sudate, le ciglia corrugate, gli dà delle mazzate sulle reni inarcate, e il primo, come un vate, con frasi apostrofate, gli grida «ma badate!] [1B] Uno unto da genti •di (*agg. interl. sup.*) razze malnate, con le mani sudate, le ciglia corrugate gli ~~mena~~ dà delle mazzate sulle reni inarcate e il primo come un vate, con frasi apostrofate gli grida – notate – **6-8** E andate a prendervi a sassate!» Poi si gira a spallate, e ha già posate le natiche ingrassate.] [1B] Ma andate a prendervi sassate! Poi si gira a spallate e ha già posato le natiche sudate. **10** di cose abbottonate] [1B] di storie abbottonate [2B] di ~~storie~~ •cose (*agg. interl. sup.*) abbottonate

Note filologiche

(4-6) *dà* data la posizione contigua nel rigo è variante immediata

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.133

Auditivo

1. Dringhete dranghete, sussultando, sbuffando e tossicchiando,
2. ecco l'Esse che stride lungo il bordo sfrigolante del marciapie-
3. de, mentre le trombe d'oro del sole bemollizzano mezzogiorno.
4. I pedoni, belanti come cornamuse, squittiscono nel salire scal-
5. picciando. Alcuni salgono di un semitono, ed eccoli alla porta
6. Champerret dagli archi suoi sonanti. Tra gli eletti, affannati e
7. ansanti, un clarinetto cui le vicende naturali avevan conferito
8. forma umana, e la perversità di un cappellaio matto aveva or-
9. nato con una sorta di chitarra dalla corda inestricabilmente av-
10. volta a mò di cinta. Subitamente, a un tempo, tra gli accordi in
11. minore di passeggeri intraprendenti e passeggere consenzienti,
12. e i tremoli e i barriti di un bigliettaio rapace, ecco l'unisono, di
13. una cacofonia burlesca, dove l'ira sorda del contrabbasso si uni-
14. sce alla irritazione acuta della cornetta e ai brividi del fagotto.
15. Dopo un lungo sospiro, un silenzio e una pausa di molte
16. battute, esplode la melodia trionfante di un bottone, come un
17. ottone, che sale all'ottava superiore.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

1-3 Dringhete dranghete, sussultando, sbuffando e tossicchiando, ecco l'Esse che stride lungo il bordo sfrigolante del marciapiede,] [1B] Sussultando sbuffando e tossicchiando, lo S ecco che stride lungo il bordo del marciapiede **3** mentre le trombe d'oro del sole bemollizzano mezzogiorno.] [1B] Le trombe d'oro del sole ~~belo~~ bemollizzavano il mezzogiorno. **6-7** affannati e ansanti,] [1B] Affannati ed ansanti **7-8** un clarinetto cui le vicende naturali avevan conferito forma umana,] [1B] un clarinetto cui le vicende naturali avevan dato forma umana, **8-9** e la perversità di un cappellaio matto aveva ornato con una sorta di chitarra] [1B] e •che (*agg. interl. sup.*) la perversità d'un cappellaio matto aveva adornato di una sorta di chitarra dalle corde inestricabilmente avvolto a mò di cinta. **10-14** Subitamente, a un tempo, tra gli accordi in minore di passeggeri intraprendenti e

passeggere consenzienti, e i tremoli e i barriti di un bigliettaio rapace, ecco l'unisono, di una cacofonia burlesca, dove l'ira sorda del contrabbasso si unisce alla irritazione acuta della cornetta e ai brividi del fagotto] [1B] Subitaneamente, a un tempo, tra gli accordi in minore d'intraprendenti ~~viaggiatori~~ passeggeri e passeggiatrici, ~~xxxx~~ consenzienti,~~ l'orecchio teso a~~ •e i (agg. interlinea superiore) tremoli e ai barriti di un bigliettaio maestro di grottesche cacofonie dove l'ira del contrabbasso si unisce a l'irritazione della ~~tra~~ cornetta e ~~alla~~ ai brividi del fagotto [2B] Subitaneamente, a un tempo, tra gli accordi in minore d'intraprendenti passeggeri e passeggiatrici, consenzienti, e i tremoli e ai barriti di un bigliettaio maestro di ~~grottesc•a~~ (a spr. scritta a *-che*) •rapace, ecco l'unisono di una (agg. interl.super) cacofoni•a (a spr. scritta a *-e*) dove l'ira del contrabbasso si unisce a l'irritazione •acuta (aggiunto prima di della) della ~~tra~~ cornetta e ~~alla~~ ai brividi del fagotto **15-17** Dopo un lungo sospiro, un silenzio e una pausa di molte battute, esplode la melodia trionfante di un bottone, come un ottone, che sale all'ottava superiore.] [1B] Poi dopo un lungo sospiro, il silenzio, pausa di molte battute, esplode la melodia trionfante di un bottone che sale, all'ottava superiore [2B] Poi dopo un lungo sospiro, **e** il silenzio, **e una** (agg.interlinea.superiore) pausa di molte battute, esplode la melodia trionfante di un bottone che sale all'ottava superiore.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.103

Parechesi

1. Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bucintoro bullo-
2. nato e abbuffato come un bunker o cambusa da un bulicame
3. di filibusta, ecco un bullo butterato dal gibus a budino un po'
4. burino col bubbone bulinato da una buffa bubbola butirrosa di
5. Burano, che brusco s'imbufala con un bue di burocrate, un Bud-
6. da burlone, un bulgaro che abusa e gli s'imbuca a tamburo e gli
7. ambulacra bucefalo sulle bugne. Un bumerang! A tal buaggine
8. gli bullan le budella e (bufera nel bungalow!) come un bulldog
9. quel bucaneve col bulbo lo sbugiarda e lo buggera. Poi bulimi-
10. co s'ingarbuglia e si butta da bulldozer, sonnambulo, a imbuto
11. su un bugliolo, e bum!
12. Verso buio vedo dal bus un conciliabulo alla Bunuel, e un
13. funnambulo bucolico che gli buccina di un bullone nel buco o
14. di un globulo sulla buccia del busto del burnus.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **Q^1, Q^2, Q^3**

APPARATO

1-3 Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bucintoro bullonato e abbuffato come un bunker o cambusa da un bulicame di filibusta] ^{1B} *Q^1* Sul autobus bullonato abbuffato di filibustieri burini ^{2B} *Q^1* Sulla •tribuna o vestibulo busteriore di un, (*agg. interl. sup.*) autobus bullonato abbuffato di filibustieri burini ^{3B} Q^2 Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bus bullonato e abbuffato di filibusta ^{4B} Q^2 Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bus bullonato •come un bucintoro (*agg. interl. sup.*) e abbuffato •come un bunker di un bulicame (*agg. interl. sup.*) di filibusta ^{5B} Q^3 Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bucintoro bullonato e abbuffato come un bunker da un bulicame di filibusto **3-5** ecco un bullo butterato dal gibus a budino un po' burino col bubbone bulinato da una buffa bubbola butirrosa di Burano,] ^{1B} Q^1 ecco un bullo dal buiretto bulinato con una bubbola trecciata ^{1B} Q^1 ecco un bullo dal buiretto bulinato con una bubbola trecciata ^{2B} Q^1 ecco un bullo dal ~~buiretto~~ •gibus (*agg. interl. sup.*) bulinato con una bubbola ~~intrecciata~~ •butirrosa di Burano (*agg. interl. sup.*) ^{3B} Q^2 ecco un bullo dal gibus un po' burino bulinato con una bubbola

butirrosa tipo Burano [4B] Q^2 ecco un bullo •butterat (agg.margine) dal gibus •a budino, un bubbone (*agg. interl. sup.*) un po' burino bulinato con una •buffa (*agg. interl. sup.*) bubbola butirrosa tipo Burano [5B] Q^3 ecco un bullo butterat dal gibus a budino un po'burino col ~~glo~~ bubbone bulinato da una buffa bubbola butirrosa di Burano, **5-7** che brusco s'imbufala con un bue di burocrate, un Budda burlone, un bulgaro che abusa e gli s'imbuca a tamburo e gli ambulacra bucefalo sulle bugne.] **7-9** Un bumerang! A tal buaggine gli bullan le budella e (bufera nel bungalow!) come un bulldog quel bucaneve col bulbo lo sbugiarda e lo buggera.] [1B] Q^2 Un boomerang: A tal buaggine, gli bullan le budella e – che bufera nel bungalow – come un buldozer quello col bulbo lo sbugiarda e lo buggera. [2B] Q^2 Un boomerang: A tal buaggine, gli ~~bullan~~ bucciano (ricalcato sopra di nuovo bullan) le budella e – che bufera nel bungalow – come un bulldog quel~~lo~~ •bucaneve (*agg. interl. sup.*) col bulbo lo sbugiarda e lo buggera. [3B] Q^3 Un bumerang! A tal buaggine gli bullan le budella e – bufera nel bungalow! – come un bulldog quel bucaneve col bulbo lo sbugiarda e lo buggera. **9-11** Poi bulimico s'ingarbuglia e si butta da bulldozer, sonnambulo, a imbuto su un bugliolo, e bum!] [1B] Q^1 Poi quel burlesco si butta ad imbuto in un buco e bum! [2B] Q^1 Poi quel burlesco •s'ingarbuglia e (*agg.a margine*) si butta •come un sonnambulo (*agg. interl. sup.*) ad imbuto in un buco e bum! [3B] Q^2 Poi quel burles burlone s' bulimico si ingarbuglia e si butta da sonnambulo ad imbuto in un buco e bum! [4B] Q^2 ~~Poi quel burles burlone s~~' •E (*agg. interl. sup.*) bulimico •~~bugiardo~~ (*agg. interl. sup.*) si ingarbuglia e si butta •come un bulldozer (*agg. interl. sup.*) da sonnambulo ad imbuto ~~in~~ •su (*agg. interl. sup.*) un ~~buco e bum!~~ •bugliolo e bam (*agg. interl. sup.*) ~~come un bumerang.~~ [5B] Q^3 Poi bulimico s'ingarbuglia e si butta da bulldozer Sonnambulo ad imbuto su un bugliolo, e bum! **12-14** Verso buio vedo dal bus un conciliabulo alla Bufluel, e un -funnambulo bucolico che gli buccina di un bullone nel buco o di un globulo sulla buccia del busto del burnus.] [1B] Q^1 Poco dopo, un concialiabuto negli ambulacri (sembra Buter, Bunuel e Buster Reatori), e un bucolico gli indica un globulo sul busto del burnus abbuttonato. [2B] Q^1 Poco dopo, •ecco (*agg. spazio.*) un concialiabuto negli ambulacri (sembra Buter, Bunuel e Buster Reatori), e un •funambulo (*agg. margine.*) bucolico gli indica un globulo sul busto del burnus abbuttonato. [3B] Q^2 Più tardi, un conciliabulo alla Butur o Bunuel e un funambulo bucolico gli mostra un globulo sul busto del burnus [4B] Q^2 ~~Più tardi~~, •Verso buio vedo da bus (*agg. interl. sup.*) un conciliabulo alla Butur o Bunuel e un funambulo bucolico gli ~~mostra un~~ •buccina di un bullone e |di un buco per un (*agg. interl. sup.*) globulo sul**la** •buccia del busto del burnus [5B] Q^3 Verso buio vedo dal bus un conciliabulo alla Bunuel, e un funnambulo bucolico gli buccina di un bullone nel buco o di un globulo sulla buccia del busto del burnus. [1B] Q^1 che s'imbufala con un bubù butirroso che per bucola abusa e gli s'imbuca sulla bugne del piede [2B] Q^1 che •bruscament (*agg. interl. sup.*) s'imbufala con un ~~bubù butirroso~~ •burocrate burgravio (*agg. interl. sup.*) che per bucola abusa e gli s'imbuca •a tamburo e gli ambulava (*agg. interl. sup.*) sulla bugne del piede [3B] Q^2 che bruscamente

s’imbufala con un burocrate, che per bucula abusa e gli s’imbuca a tamburo e gli ambulacra sulle bugne. [4B] Q^2 che bruscamente s’imbufala con un •bue di (*agg. interl. sup.*) burocrate, •un budda (*agg. interl. sup.*) burlone ~~che per bucula~~ abusa •~~che~~ un bulgaro che (*agg. interl. sup.*) e gli s’imbuca a tamburo •~~come un bulldoz~~ (*agg. interl. sup.*) e gli ambulacra •da bucefalo (*agg. interl. sup.*) sulle bugne. [5B] Q^3 che brusco s’imbufala con un bue di burocrate, un budda burlone, un bulgaro che abusa e gli s’imbuca a tamburo e gli ambulacra bucefalo sulle bugne.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.51

Onomatopee

1. A boarrrdo di un auto (bit bit, pot pot!) bus, bussante, sus-
2. sultante e sgangherato della linea S, tra strusci e strisci, brusii,
3. borbottii, borrrborigmi e pissi pissi bao bao, era quasi mezzo-
4. din-dong-ding-dong, ed ecco-co, cocoricò un galletto col paltò
5. (un Apollo col capello a palla di pollo) che frrr! piroetta come
6. un vvortice vverso un tizio e rauco ringhia abbaiando e sputac-
7. chiando «grr grr, arf arf, harffinito di farmi ping pong?!»
8. Poi guizza e sguazza (plaffete) su di un sedile e sooossspii-
9. Ira rilasssato.
10. Al rintocco e allo scampanar della sera, ecco-co cocoricò il
11. galletto che (bang!) s'imbatte in un tale balbettante che farfu-
12. glia del botton del paletò. Toh! Brrrr, che brrrividi!!!

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **Q^1, Q^2**

APPARATO

1-4 A boarrrdo di un auto (bit bit, pot pot!) bus, bussante, sussultante e sgangherato della linea S, tra strusci e strisci, brusii, borbottii, borrrborigmi e pissi pissi bao bao, era quasi mezzo -din-dong-ding-dong,] ^{1B} Q^1 Sulla splishtaforma di un auto-bit-bit-bit!- bus della linea S (sursi sursi biribissi) tra scrisci strusci e borgborigm bursii tisii tissi e bao bao era quasi mezzoding-dong-dong-dong ^{2B} Q^1 ~~Sull~~ •A bordo (*agg. interl. sup.*) splishtaforma •(bard boarr boarr) piatta ~~(pla pla pla!)~~ (*agg. interl. sup.*) di un auto-bit-bit-bit!- bus della linea S (sursi sursi biribissi) tra scrisci strusci e borgborigm bursii tisii tissi e bao bao era quasi mezzoding-dong-dong-dong ^{3B} Q^2 A bordo (boarr, boarr...) di un auto (bit bit pot pot!) bus, bussante sussultante e sghangerato della linea S, tra strusci e strisci borbottii brusii, e borborigm e pissi pissi bao bao, era quasi mezzo ding-dong-ding-dong, **4-7** ed ecco-co, cocoricò un galletto col paltò (un Apollo col capello a palla di pollo) che frrr! piroetta come un vvortice vverso un tizio e rauco ringhia abbaiando e sputacchiando «grr grr, arf arf, harffinito di farmi ping pong?!»] ^{1B} Q^1 ed ecco-cò-cocoricò un galletto anzichenò, •un Azollo (agg. margine) col cappello a palla di pollo, che ~~si~~ piroetta come un vortice verso un tale e rauco ringhia ~~volta e svelto svolta ad un passo di quello appresso e bing bung bang, tracchete e bò,~~ abbaiando e muggendo gli "grr, grr, ~~bam bam~~ •arf arf (agg. interlinea superiore) harfinito di

farmi ping pong? E poi con gli occhi ~~s~~tuoi ridenti e fuggitivi su un sedile salivi, o scendevi. [2B] *Q²* ed ecco cò-cocoricò un galletto col paltò (un Apollo col capello a palla di pollo) che frr, piroetta come un vortice verso un tizio e rauco ringhia abbaiando e sputacchiando "grr, grr, arf arf, harfinito di farmi ping pong"? **8-9** Poi guizza e sguazza (plaffete) su di un sedile e soooossspiiira rilasssato.] [1B] *Q¹* ~~Plaf.Squacc!~~ Poi ~~plaf~~ guizza e sguizza e sguazza, plaffete, su un sedile. [2B] *Q²* Poi guizza e sguazza (plaffete) su un sedile. **10-12** Al rintocco e allo scampanar della sera, ecco-co cocoricò il galletto che (bang!) s'imbatte in un tale balbettante che farfuglia del botton del paletò.] [1B] *Q¹* Il giorno stesso ~~al tramontar, ton, ton!~~ •rintocco scampanellante della sera (agg.interl.superiore) ecco cò cocoricò che il galletto bang (aggiunto spazio) s'imbat-te ~~in un tale~~|~~dalla voce~~ altro della sua misura(xxxxxx ris maris maris maris..) •balbettante che gli farfuglia (agg. interlinea superiore) ~~che gli parla~~ del botton del paletot. [2B] *Q²* Al rintocco e allo scampanar della sera ecco cò coricò il galletto che, bang!, s'imbatte in un tale balbettante che gli farfuglia del botton del paletot.**12** Toh! Brrrr, che brrrividi!!!] [1B] *Q¹* Tohh! Brrr che freddo, brrr, che tremolio, che brividi. [2B] *Q²* Toh! Brr, che briiividi!

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p. 189

Francesismi

1. Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencon-
2. trare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con
3. un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fisella
4. in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor
5. là si è messo a discutar con un altro signor che gli pietinava sui
6. piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dun-
7. que! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.
8. Due ore appresso lo rivedo sul trottatoio di Cour de Rome
9. in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiaz-
10. zare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni!

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

1-2 un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare] [1A] un jorno vèrso mesojorno si è averato che egli mi è arrivato di rincontrare **2-3** de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario] [1A] de la linea S un monsignore molto marante con un capello vraimente extraordinario **4** in luogo del rubano et un collo molto elongato] [1A] in luogo di un rubano et un collo molto elungato. **4-5** Questo signor là si è messo a discutar] [1A] Questo signor là s'è messo a discutere **6-7** Di' dunque! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.] [1A] Dì dunque. Appresso questo mecco va a si seder su una piazza libera. **8** sul trottatoio di Cour de Rome] [1A] Sul trottaio a Cour de Rome **10** il bottone del suo perdisopra.] [1A] il suo bottone / del perdisopra.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p. 77
Aferesi

1. N ro rso giorno pra a ttaforma steriore in bus la nea S di
2. n vane al lo po ngo e rava n pello nodato a na dicella ciata. Gli
3. sto strofo l uo icino tendendo e stui aceva sta a stargli i di d'gni
4. ta. Oi damente gli ndonò a ssione er tarsi u in sto bero. O vidi
5. che ra u rdi anti la zione Int-Azare n ran sazione on n ompagno
6. e li geriva i ar salire n co l'ton el uo rabito.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **Q^1, Q^2**

1-2 N ro rso giorno pra a ttaforma steriore in bus la nea S di n vane al lo po ngo e rava n pello nodato a na dicella ciata.] [1B] Q^1 Alìi bus •eno (agg. interlinea superiore) seggeri. Otai ipo entisei ni appello scio or dicella ciata [2B] Q^2 La se ra fico, •bus eggeri (agg. interlinea superiore) 'N po rca nti nni pello scio dicella llo ngo. **2-4** Gli sto strofo l uo icino tendendo e stui aceva sta a stargli i di d'gni ta. Oi damente gli ndonò a ssione er tarsi u in sto bero.] [1B] Q^1 strofava n ipo i ortava i edi. Ndo ersi edile bero. [2B] Q^2 Abbia ino ice inge. Ando ede osto bero orre ersi. **4-6** O vidi che ra u rdi anti la zione Int-Azare n ran sazione on n ompagno e li geriva i ar salire n co l'ton el uo rabito.] [1B] Q^1 Rdi, azare, idi'n mico icava ettere trottone prabito. [2B] Q^2 Ue re opo edo are 'nzare on mico e ice avrebbe ungere ottone ncratura appotto.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p. 75

Apocopi

1. Sissignor, un giorn ver mezzogiorn sopr la piattaform po-
2. sterior d'un autob de la lin S vid un giov dal col trop lung che
3. portav un cappel circondat d'una cordicel intrecciat. Egli tost
4. apostrof il su vicin pretendend che cost faceva appost a pest i
5. pied ad ogn fermat.
6. Poi rapidment abband la disc per gettar su d'un post lib.
7. Lo rivid qualch'or piú tard davant a la staz Slazat in gran
8. convers con un compagn che gli suggeriv di far risal un po il
9. bot del suo soprà.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **Q^1, Q^2**

1-3 Sissignor, un giorn ver mezzogiorn sopr la piattaform posterior d'un autob de la lin S vid un giov dal col trop lung che portav un cappel circondat d'una cordicel intrecciat.] ^{1B} Q^1 Sul auto pie paass. Not tip vent capp flo cordic intrecc ^{2B} Q^2 Sulla S un or di traff •auto pass.. (agg. interl.superiore) Un tip circ vent an capp flasc cordic coll lung. **3-5** Egli tost apostrof il su vicin pretendend che cost faceva appost a pest i pied ad ogn fermat.] ^{1B} Q^1 apostrof tip montav pied. ^{2B} Q^2 S'arrab vicin dicc che sping. **6** Poi rapidment abband la disc per gettar su d'un post lib.] ^{1B} Q^2 Quand ved post lib corr seder. **7-9** Lo rivid qualch'or piú tard davant a la staz Slazat in gran convers con un compagn che gli suggeriv di far risal un po il bot del suo soprà.] ^{1B} Q^2 Du or dop ved gar lasar lor amic che dic dovrebb aggiung bott sciancratur cappott.

Esercizi di stile, Einaudi (2008), p.79

Sincopi

1 Ungrno vrso mzogiorno sopra Ipaiattformapstriore duntobus
2 delalina S vdin giovn dalcoltrpingo cheportva uncpellocirendtda
3 unacrdcella intrec. Egltsto appstrfò isuvicno prindendochcotui
4 fevappsta a pstrglipdi agni frmt. Porpdmente eglondonò ladsc-
5 sione pergttrsi sdin pstibro.
6 Lrivdqulche orpitrdi dvantilastzione Sntizre igrn conver-
7 sazne cncmpgno chisuggrva dfrisalre upco ibottne desusprbto.

TESTIMONI: E (lezione accolta a testo); **1Ms (Q)**

APPARATO

1-3 Ungrno vrso mzogiorno sopra Ipaiattformapstriore duntobus delalina S vdin giovn dalcoltrpingo cheportva uncpellocirendtda unacrdcella intrec] [1B] Sla S un'ortrfco aubus pseggeri. Un tp d'crc vent'ni capplflosc collung. **3-5** Egltsto appstrfò isuvicno prindendochcotui fevappsta a pstrglipdi agni frmt. Porpdmente eglondonò ladscsione pergttrsi sdin pstibro.] [1B] Srabbia convcindice chespng. Qundvd postlbro corsedvsi. 6-7 Lrivdqulche orpitrdi dvantilastzione Sntizre igrn conversazne cncmpgno chisuggrva dfrisalre upco ibottne desusprbto.] [1B] Duordp lovd garsntLazr conamc chedc dovrbaggiunger bottnsciancrturcapptt.

4.3 Dall'originale alla traduzione: Gli Esercizi di stile di Eco

Tenendo conto di quanto Eco scrive nella sua introduzione all'edizione italiana degli *Esercizi di stile* – nella quale è egli stesso a esaminare l'operazione di traduzione condotta, offrendo al lettore italiano delle prime chiarificazioni sul risultato ottenuto – e a seguito della lettura dei novantanove esercizi, nella comparazione tra il testo in lingua originale e la traduzione italiana, ci si soffermerà su quei casi ritenuti significativi nel passaggio dal francese all'italiano, con particolare attenzione a quegli esercizi presenti nel primo manoscritto. Di quest'ultimi si possono infatti tracciare le trasformazioni che il testo ha subito nel suo passaggio dalla prima lettura in traduzione alla pubblicazione. Nella traduzione di un'opera come *Esercizi di stile* bisogna inevitabilmente misurarsi con un testo in cui la fedeltà alla lettera non può rappresentare un parametro di comparazione. Del resto:

> [...] nessun esercizio di questo libro è puramente linguistico, e nessuno è del tutto estraneo a *una* lingua. In quanto non è solo linguistico, ciascuno è legato all'intertestualità e alla storia; in quanto legato a una lingua è tributario del genio della lingua francese. In entrambi i casi bisogna, piú che tradurre, ricreare in un'altra lingua e in riferimento ad altri testi, a un'altra società, e un altro tempo storico.[355]

Per un libro come *Esercizi di stile* è necessario decidere a che cosa essere fedeli: «ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali».[356] Poiché, «Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947».[357] Gli *Exercices de style* sono una serie di variazioni su un testo base, di disarmante semplicità. Il lettore avendo il testo a fronte, si rende conto della sfida e scommessa nella necessità di cambiare il testo per controbattere le mosse giocate da Queneau.[358] Quindi, «fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse».[359] Già Steiner considerava che «la traduzione è, in senso più che figurativo, un atto di partita doppia» in cui «a livello sia formale sia

[355] UMBERTO ECO, Introduzione in R. QUENEAU, *Esercizi di stile*, Einaudi, 2008, Nuova edizione a cura di STEFANO BARTEZZAGHI, p. XVIII.
[356] *Ivi*, XX.
[357] *Ivi*, XX.
[358] Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 302.
[359] *Ibidem*

morale i conti devono quadrare» ed «il traduttore è responsabile della mobilità diacronica e sincronica e della conservazione delle energie del significato».[360]

In linea di principio, per le specificità della lingua francese, per stessa ammissione di Eco, alcuni esercizi della versione originale sono «intraducibili», del resto «l'italiano non sopporta giochi che il francese incoraggia».[361] Per tale ragione, Eco elimina l'esercizio *Loucherbem*, ritenendolo «troppo gergale», sostituisce *Homophonique* con *Vero?*, trasforma *Distinguo* da gioco d'omofonie in gioco di omonimie e omografie. Conservando, in questo modo, formalmente novantanove esercizi, pur avendo, di fatto un doppio *Omoteleuto* e un quintuplo *Lipogramma.* In spirito oulipiano – ricordando che quando Queneau scrive gli Esercizi l'Oulipo non è ancora stato fondato – con *Lipogrammi* Eco estende il gioco componendo un lipogramma per ciascuna vocale. Come sosterrà, più avanti nel suo saggio *Dire quasi la stessa cosa*, il risultato è quello di un «rifacimento radicale», del quale se una qualsiasi macchina traduttrice, volgesse il testo di destinazione di nuovo in altro testo della lingua fonte, sarebbe difficile riconoscere l'originale.[362] Se fedeltà a un'opera come *Esercizi* «significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse». Allora, Eco si accosta alla traduzione non con l'intento di tradurre «parola, per parola» ma con quello di conservarne la produttività del vincolo e l'effetto sul lettore. Esaminando la versione italiana degli *Exercices*, Anna Giambagli osserva la possibilità di rintracciare una comprensione delle regole del gioco da parte del traduttore, «anzitutto come lettore e poi come linguista, semiologo, romanziere, esperto di retorica e stilistica, grande affabulatore e anche profondo conoscitore della lingua francese». Condizioni – in questa specifica situazione – necessarie ma non sufficienti «al felice esito di un'impresa che reclama la mobilitazione armonica e compatta di tutte quelle competenze, e non solo di quelle».[363] Configurandosi, in tal senso come un esempio di quella «cooperazione interpretativa» teorizzata dallo stesso Eco in *Lector in fabula*, per cui «Il traduttore è un lettore empirico che si è comportato come un Lettore Modello».[364]

---

[360] GEORGE STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione,* Trad. di Ruggero Bianchi, Claude Béguin, Garzanti, 1994, p.361

[361] R. QUENEAU, *Esercizi di stile*, Einaudi, 2008, Introduzione e traduzione di UMBERTO ECO, op.cit. p. VII.

[362] Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p.299.

[363] Cfr. ANNA GIAMBAGLI, *Raymond Queneau, Umberto Eco e gli Exercices de style: linguaggio poetico di creazione e di traduzione*, op.cit. p.37.

[364] Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Tascabili Bompiani, (edizione online), p. 227.

Si possono distinguere casi di traduzione più fedele alla lettera, o al più con interventi minimi, è il caso di Notazioni, Retrogrado, Sogno, Arcobaleno, Presente, Passato prossimo, Imperfetto, Analisi Logica, Telegrafico, Ritratto, Versi liberi, Parti del discorso; casi di adattamento stilistico dove è adattato il registro sociale e culturale come in Lettera ufficiale, Svolgimento, Aspetto soggettivo, Ignoranza, Volgare, Ingiurioso; casi di ricreazione del meccanismo nella lingua italiana come in Distinguo, Omoteleuti, Onomatopee, Parole composte, Anagrammi, Parechesi, Lipogrammi; casi di sostituzione del modello francese con un equivalente italiano come nel caso di Canzone, Francesismi, Perlee Englaysee, Contadino; casi di procedure meccanica con una creatività relativamente bassa se non nella scelta del testo su cui condurre tale operazione, come nei casi di Apocopi, Aferesi, Sincopi, Protesi, Epentesi, Paragoge, Metatesi. I quali portano a un procedimento automatico di caduta della parte finale, iniziale, interna della parola, aggiunta iniziale o finale, un inserimento interno o lo scambio di suoni o lettere; casi di riscrittura come Récit-Svolgimento trasformato da Eco nel più tradizionale componimento scolastico, Prière d'insérer-Comunicato stampa o ancora Maladroit-Maldestro.

A seguire il testo di partenza e il testo d'arrivo tradotto da Eco a confronto e una prova di traduzione più fedele alla lettera.

Récit	Svolgimento	Racconto
Un jour vers midi du côté du parc Monceau, sur la plateforme arrière d'un autobus à peu près complet de la ligne S (aujourd'hui 84), j'aperçus un personnage au cou fort long qui portait un feutre mou entouré d'un galon tressé au lieu de ruban. Cet individu interpella tout à coup son voisin en prétendant que celui-ci faisait exprès de lui marcher sur les pieds chaque fois qu'il montait ou descendait des voyageurs. Il abandonna d'ailleurs rapidement la discussion pour se	Ieri la signora maestra ci ha portato a fare la consueta gita in autobus (linea S) per fare interessanti esperienze umane e capire meglio i nostri simili. Abbiamo socializzato con un signore molto buffo dal collo molto lungo che portava un cappello molto strano con una cordicella attorno. Questo signore non si è comportato in modo molto educato perché ha litigato con un altro signore che lo spingeva, ma poi ha avuto paura di prendersi un bel ceffone ed è andato a sedersi su un posto	Un giorno, verso mezzogiorno, vicino al parco Monceau, sulla banchina posteriore di un autobus pressoché completo della linea S (ora 84), notai un personaggio dal collo tanto lungo che indossava un molle feltro cinto da un gallone intrecciato al posto del nastro. Tale individuo richiamò di colpo il vicino, sostenendo che quest'ultimo gli calpestasse di proposito i piedi ogni volta che salivano o scendevano dei passeggeri. Abbandonata prontamente la discussione

jeter sur une place devenue libre. Deux heures plus tard, je le revis devant la gare Saint-Lazare en grande conversation avec un ami qui lui conseillait de diminuer l'échancrure de son pardessus en en faisant remon-ter le bouton supérieur par quelque tailleur compétent.	libero. Questo episodio ci insegna che non bisogna mai perdere il controllo di noi stessi e che, se sappiamo comprenderci l''un l'altro perdonandoci reciprocamente i nostri difetti, dopo ci sentiremo molto piú buoni e non faremo brutte figure. Due ore piú tardi abbiamo incontrato lo stesso signore col collo lungo che parlava davanti a una stazione grandissima con un amico, il quale gli diceva delle cose a proposito del suo cappottino. La signora maestra ci ha fatto osservare che questo episodio è stato molto istruttivo perché ci ha insegnato che nella vita accadono molte coincidenze curiose e che dobbiamo osservare con interesse le persone che incontriamo perché potremmo poi reincontrarle in altra occasione.	si gettò su un posto divenuto libero. Due ore dopo, lo rividi davanti alla stazione Saint-Lazare in gran colloquio con un amico che gli indicava di restringere la sciancratura del suo soprabito facendo sollevare il bottone superiore da qualche sarto abile.

Prière d'insérer Dans son nouveau roman, traité avec le brio qui lui est propre, le célébre romancier X, à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre, s'est appliqué à ne mettre en scène que des personnages bien dessinés et agissant dans une atmosphère compréhensible par tous, grands et petits. L'intrigue tourne donc autour de la rencontre dans un autobus du héros de cette	Comunicato stampa Chi ha detto che il romanzo è morto? In questo nuovo e travolgente racconto l'autore, di cui i lettori ricorderanno l'avvincente «Le scarpe slacciate», fa rivivere con asciutto e toccante realismo dei personaggi a tutto tondo che si muovono in una vicenda di tesa drammaticità, sullo sfondo di lancinante pulsioni collettive. La trama ci parla di un eroe, allusivamente in-	Comunicato stampa Nel suo nuovo romanzo, steso con il brio che lo contraddistingue, il noto romanziere X, a cui si devono già molteplici capolavori, mette sulla pagina personaggi dalla caratterizzazione ben riuscita che operano in un'ambientazione familiare a tutti, grandi e piccini. L'intreccio ruota attorno all'incontro su un autobus dell'eroe di questo episodio

histoire et d'un personnage assez énigmatique qui se querelle avec le premier venu. Dans l'épisode final, on voit ce mystérieux individu écoutant avec la plus grande attention les conseils d'un ami, maitre en dandysme. Le tout donne une impression charmante que le romancier X a burinée avec un rare bonheur.	dicato come il Passeggero, che una mattina si imbatte in un enigmatico personaggio, a sua volta coinvolto in un duello mortale con uno sconosciuto. Nella allucinante scena finale, ritroviamo il misterioso personaggio dell'inizio che ascolta con assorta attenzione i consigli di un ambiguo esteta. Un romanzo che è al tempo stesso di azione e di stranite atmosfere, una storia di terso e spietato vigore, un libro che non vi lascierà dormire.	e di un personaggio piuttosto enigmatico che questiona con la prima persona che gli si presenta alla sua vista. Nell'epilogo, riavvistiamo questo individuo misterioso intento ad ascoltare con la massima attenzione i consigli di un amico, un maestro del dandismo. Nella sua totalità appare una storia attraente che lo scrittore X ha ideato con rara congenialità.

Maladroit	Maldestro	Impreciso
Je n'ai pas l'habitude d'écrire. Je ne sais pas. J'aimerais bien écrire une tragédie ou un sonnet ou une ode, mais il y a les règles. Ça me gêne. C'est pas fait pour les amateurs. Tout ça c'est déjà bien mal écrit. Enfin. En tout cas, j'ai vu aujourd'hui quelque chose que je voudrais bien coucher par écrit. Coucher par écrit ne me paraît pas bien fameux. Ça doit être une de ces expressions toutes faites qui rebutent les lecteurs qui lisent pour les éditeurs qui recherchent l'originalité qui leur paraît nécessaire dans les manuscrits que les éditeurs publient lorsqu'ils ont été lus par les lecteurs que rebutent les expressions toutes faites dans le genre de «coucher par écrit» qui est pourtant ce que je voudrais faire de quelque chose que j'ai vu	Perché cazzo, scusate compagni, io non sono abituato a intervenire in situazioni politiche di un certo tipo. Cioè, cazzo, a me non mi hanno fatto studiare perché cazzo la scuola, cioè, è solo dei ricchi. Io vorrei dare una testimonianza di classe di quel che ho visto ieri sull'autobus (non sulle mercedes dei signori) ma mi si intrecciano le dita - voglio dire, la lingua... no la lingua non si può intrecciare ma anche l'anatomia la possono studiare solo quelli che poi diventano dottori e fanno lo scandalo dei posti letto nelle cliniche. Ecco, cosí poi sono io a fare la figura dello stronzo. Mi sono già confuso. Dov'ero? Cioè. Dunque volevo testimoniare quella cosa, anche se non la so scrivere io non so dire quelle parole come palin-	Non sono abituato a scrivere. Non lo so. Vorrei scrivere una tragedia, un sonetto o un'ode, ma ci sono delle regole. Faccio fatica, non mi sento a mio agio. Non è fatto per dilettanti. Tutto questo è già scritto male. In ogni caso, oggi ho visto qualcosa che vorrei mettere per bene per iscritto, come si dice metterla nero su bianco. Questa espressione non mi sembra un granché. Deve essere una di quelle espressioni fatte che irritano i lettori delle case editrici, che ricercano nei manoscritti l'originalità che gli editori ritengono indispensabile per pubblicarli. Eppure «mettere su carta» è ciò che desidero fare con qualcosa, raccontando quello che ho visto oggi, anche se sono solo un esordiente e le regole della tra-

aujourd'hui bien que je ne sois qu'un amateur que gênent les règles de la tragédie, du sonnet ou de l'ode car je n'ai pas l'habitude d'écrire. Merde, je ne sais pas comment j'ai fait mais me voilà revenu tout au début. Je ne vais jamais en sortir. Tant pis. Prenons le taureau par les cornes. Encore une platitude. Et puis ce gars-là n'avait rien d'un taureau. Tiens, elle n'est pas mauvaise celle là. Si j'ecrivais: prenons le godelureau par la tresse de son chapeau de feutre mou emmanché d'un long cou, peut-être bien que ce serait original. Peut-être bien que ça me ferait connaître des messieurs de l'Académie française, du Flore et de la rue Sé-bastien-Bottin. Pourquoi ne ferais-je pas de progrès après tout. C'est en écrivant qu'on devient écriveron. Elle est forte celle-là. Tout de même faut de la mesure. Le type sur la plate-forme de l'autobus il en manquait quand il s'est mis à engueuler son voisin sous prétexte que ce dernier lui marchait sur les pieds chaque fois qu'il se tassait pour laisser monter ou descendre des voyageurs. D'autant plus qu'après avoir protesté comme cela, il est allé vite s'asseoir dès qu'il a vu une place libre à l'intérieur comme s'il craignait les coups. Tiens j'ai déjà raconté la moitié de mon hi-	genesi e metempsicazzo come si chiama, io scrivo poesie ma dicono che è letteratura selvaggia - certo, siamo degli emarginati solo perché ci buchiamo un po', mentre le amanti dei signori che sniffano la coca quello va bene e non ci danno il foglio di via - insomma io mando sempre il manoscritto a quelli della casa editrice e loro rispondono che sono dolenti e hanno i programmi completi a tutto il 1986, cosa cazzo ci mettono di qui al 1986, ma è chiaro che se non sei raccomandato sei fottuto. Merda, cioè, cazzo compagni, mi sono perduto di nuovo, ma sono due giorni che non mangio e tre notti che non dormo e poi sono un po' fumato. Ma avete capito. O no? Allora, partiamo a monte - ecco, mi sono già fregato perché poi sui vostri giornali scrivete che diciamo solo frasi di un certo tipo, ma praticamente non era a monte ma in pianura perché era un autobus. Buona questa, vedete che anch'io so essere spiritoso anche se non scrivo sul Corriere. Va bene, prendiamo il toro per le corna, o meglio quel tizio per il cappello (ah ah!), dico quel tipo col collo lungo - quale tipo? ma quello sull'autobus, l'ho detto prima, non fate finta che non capite per mettermi in inferiorità. Va bene, sono un po' suonato	gedia, del sonetto o dell'ode mi mettono in crisi perché non scrivo abitualmente. Cavolo, non so come ho fatto, ma eccomi qui, di nuovo da capo. Non riuscirò mai a uscirne. Tanto peggio. Prendiamo il toro per le corna. Un'altra frase fatta. E questo tale non aveva nulla che lo facesse assomigliare a un toro. Attenzione, non è una cattiva persona. Se dovessi scrivere: osserviamo la treccia del suo morbido cappello di feltro con un collo lungo, potrebbe essere originale. Forse mi farebbe conoscere i signori dell'Accademia della Crusca o dei Lincei, del Caffè Florian e di via Arcivescovado 7 a Torino. Perché non dovrei progredire dopotutto. È scrivendo che si diventa scrittori. Questo è bella. Ad ogni modo, serve equilibrio. Il tipo sulla piattaforma dell'autobus iniziò a urlare contro il vicino con il pretesto che gli pestava i piedi ogni volta che si spostava per far salire o scendere i passeggeri. In seguito alla protesta, prontamente appena vide un posto libero si andò a sedere all'interno, come se temesse di prenderle. Beh, ho già raccontato metà della mia storia. Mi chiedo come l'abbia fatto. È senz'altro attraente scrivere. Ma resta arduo. La cosa che richiede d'essere più ferrato-esperto. La transizione.

stoire. Je me demande comment j'ai fait. C'est tout de même agréable d'écrire. Mais il reste le plus difficile. Le plus calé. La transition. D'autant plus qu'il n'y a pas de transition. Je préfère m'arrêter.	ma cosa deve fare un proletario che dorme solo in sacco a pelo e la police gli ha rotto la chitarra? E poi bisogna cominciare (o no?) e allora lasciatemi cominciare, cazzo, non fate casino se no mi confondo di nuovo. E non ridere tu, scemo. Allora, dunque, il tipo sulla piattaforma si è messo a gridare un casino perché l'altro gli faceva casino - dico i piedi, cazzo compagni non fate casino, ho diritto anch'io, no? Dov'ero? Ecco, lui si va a sedere per i cazzi suoi, sta zitto tu cretino, lascia finire, si va a sedere sull'autobus, no? Certo che c'era già, sull'autobus voglio dire, ma va dentro... Dentro, scemo, va dalla piattaforma che è fuori... che piattaforma del cazzo è se non è fuori - dell'autobus, fuori rispetto... nella misura in cui... no, nella misura che non è dentro, Dell'autobus. Va bene, va bene, certo che se fissate gli interventi di cinque minuti, uno che non ha studiato... Ma c'era ancora una parte, anzi il meglio della storia... Socialmente... Okey, okey. Vado.	Vale a dire le diverse fasi della narrazione. Soprattutto perché non c'è alcuna transizione. Preferisco interrompere.

Prima di addentrarsi nella comparazione sistematica dall'originale alla traduzione – anche in questo caso – si menzionano alcune considerazioni sugli aspetti esteriori del testo. Sulle caratteristiche che si rilevano al primo impatto visivo – strutturali e editoriali – prima ancora di accedere al contenuto stesso. Tra queste si osservano le scelte tipografiche di

formattazione e veste grafica, nello specifico nella edizione italiana il testo occupa il corpo della pagina, diversamente in quella francese viene posto nella parte inferiore.
A livello della struttura macro-testuale si notano i rientri di paragrafo non sempre rispettati: in *Notazioni* nella versione francese, al contrario di quella italiana l'indentazione è funzionale perché il passaggio da una scena all'altra oltre a essere suggerita dal testo lo è anche dalla formattazione. Viceversa, è in *Sinchisi*.
Ci sono dei casi in cui dal mero confronto visivo emerge l'espansione maggiore o minore del testo rispetto all'originale: avvertendo che il traduttore ha prodotto dei tagli, delle integrazioni-riformulazioni o modifiche significative rispetto al testo di partenza. Sono meno estesi rispetto all'originale: Logo-Rallye, Ampolloso, Pregiudizi, Tattile, Sostituzioni, Giavanese, Modern style, Prezioso, Inatteso e ancora Arcobaleno nel quale i dettagli che non contengono riferimenti espliciti al colore sono eliminati (come cordelière au chapeau). Il numero di righe è accresciuto in Svolgimento, Distinguo, Comunicato stampa, Interrogatorio, Filosofico, Maldestro, Contre pèteries e Parechesi, il quale quasi raddoppia il numero delle righe passando da otto a quattordici. I titoli sono adattati, ad eccezione di *Logo-rallye*, gioco di scrittura consistente nell'inserire in un testo sette sostantivi estratti aprendo a caso il vocabolario; in *Contre pèteries* – rispetto all'originale *Contre-petteries* – si osserva un adattamento più vicino allo standard grafico francese «contrepèterie».[365] Il titolo muta rispetto a una traduzione alla lettera in Partial > Pregiudizi, Translation > Sostituzioni; Eco preferisce il vecchio titolo in Antonymique > Contrevérites perché lo giudica più adatto della pretesa antonimica.

4.3.1 Ricreazione o rifacimento radicale

Nei casi in cui gli esercizi sono fondati su specifiche risorse – da quelle foniche a quelle poetiche tradizionali – della lingua francese, Eco agisce come un co-autore, producendo un nuovo esercizio rispondente alla stessa logica.
Questo avviene per *Omoteleuti*. L'originale è costruito sulla ricorrenza – producente un effetto di rima continuata – della terminazione in *-ule* (canicule, véhicule, gesticule, funambule, bulbe, mandibule, capitule e così leggendo). In italiano, il suffisso *-ule* non ha

[365] Contrepèterie 'Lapsus simulé, calembour où, par l'interversion de sons ou de syllabes, dans un mot ou un groupe de mots, on obtient un effet burlesque'. https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3995

la stessa produttività conseguentemente il meccanismo è ricreato sulla base di *-ello* (venticello, autobello, giovincello, furboncello, cappello, funicello, spintoncello, schiacciatello, furiosello, moscardello, spalloncello, culatello, sedello, fino a stazioncello, Lazariello, bottoncello, avello e mantello). Una resa in *-ule* sarebbe risultata problematica quanto innaturale dato che pur esistendo gli equivalenti in italiano dei termini francesi avrebbero variato il suffisso, discostandosi dalla stesso vincolo (canicola, veicolo, funambulo). Si noti «gli mostra il culatello» – termine associato al salume, specialità gastronomica emiliana – utilizzato in modo allusivo per il gesto di mostrare il sedere in dispetto al cialtroncello.

Eco sceglie di introdurre – rispetto al singolo omoteleuto di Queneau – un'ulteriore variazione costruita sul suffisso *-ate* (pestate, patate, private, devastate, dilatate, Colgate, abate, intrecciate, malnate, sudate, corrugate, mazzate, inarcate, vate, apostrofate, badate, sassate, spallate, posate, ingrassate, fino alle forme deformate staziate, San Lazate, discate e idiate). Il suffisso *-ate* è una terminazione piuttosto produttiva in italiano (participi passati, femminili plurali, sostantivi, forme verbali, rime facili). Se la scelta del suffisso -ello introduceva un valore diminutivo-affettivo, imprimendo al testo una tonalità giocosa, vezzeggiativa, quasi fanciullesca, con *-ate* dall'effetto filastrocca si passa a una sorta di invettiva grottesca.

Ancora una volta le somiglianze foniche sfruttate dall'originale non hanno un equivalente in italiano nel caso di *Distinguo,* esercizio particolarmente creativo di continue biforcazioni semantiche: autobus/autre obus, long cou/loup con, s'y précipita/si près s'y piqua. Ma se in francese il gioco poggia su omofonie Eco lo trasforma in equivoci lessicali italiani. La serie italiana di equivoci è così resa: torpedone/torre col pedone, scorsi/preteriti, tipo/carattere a stampa, cappello incoronato/ incornato.

Un'occasione più felice e favorevole nella lingua italiana è rappresentata dall'esercizio *Paréchèses* > *Parechesi*, anche se non mancano comunque delle aggiunte rispetto all'originale.

> Paréchèses
> Sur la tribune bustérieure d'un bus qui transhabutait vers
> un but peu bucolique des bureaucrates abutis, un burlesque funambule à la buccule loin du buste et au gibus sans buran, fit
> brusquement du grabuge contre un burgrave qui le bOUsculait:
> «Butor! y a de l'abus! » S'attribuant un taburet, il s'y culbuta
> tel un obus dans une cambuse.
> Bultérieurement, en un conciliabule, il butinait cette stibulation: «Buse!
> ce globuleux buton buche mal ton burnous!»

Parechesi
Sulla tribuna o vestibulo busteriore di un bucintoro bullonato e abbuffato come un bunker o cambusa da un bulicame di filibusta, ecco un bullo butterato dal gibus a budino un po' burino col bubbone bulinato da una buffa bubbola butirrosa di Burano, che brusco s'imbutala con un bue di burocrate, un Budda burlone, un bulgaro che abusa e gli s'imbuca a tamburo e gli ambulacra bucefalo sulle bugne. Un bumerang! A tal buaggine gli bullan le budella e (bufera nel bungalow!) come un bulldog quel bucaneve col bulbo lo sbugiarda e lo buggera. Poi bulimico s'ingarbuglia e si butta da bulldozer, sonnambulo, a imbuto su un bugliolo, e bum!
Verso buio vedo dal bus un conciliabulo alla Buñuel, e un funnambulo bucolico che gli buccina di un bullone nel buco o di un globulo sulla buccia del busto del burnus.

Con un gioco isofonico, nell'originale, i paronimi impiegati sono costruiti sulla ripetizione di bu/buc/bul/bus/but, sfruttando anche la corrispondenza fonetica a /u/ del dittongo *-ou* (bOUsculait). L'originale è più breve e concentrato – come già segnalato – in quanto la traduzione italiana ne amplifica autonomamente la catena paronomastica. Per ricreare l'effetto sonoro Queneau deforma il sostantivo *postérieure* al suo gioco trasformandolo in *bustérieure* (lo stesso vale per bultérieurement < ultérieurement), in maniera equivalente fa Eco con busteriore preceduto da *vestibulo*, forma meno comune di vestibolo.[366] Al più comune *bus* – tra gli elementi riconoscibili del breve aneddoto – Eco sceglie il *bucintoro*. Nel Tommaseo-Bellini, *Bucintoro* rimanda a Bucentoro con il significato di «Nave da pompa in Venezia, con fregi a oro e pitture».[367] Il bus riapparirà inserito nella scena finale che nella versione italiana è duplicata introducendo un nuovo punto di vista: vedo dal bus. La riscrittura echiana presenta una contaminazione del contesto urbano con termini della sfera navale-marinaia; coerentemente al precedente *bucintoro* è inserito il termine *bugliolo* (*bujolo*) 'Vaso di legno simile al bigonciuolo, ma un poco minore'; 'i marinai se ne servono per attinger acqua, catrame, e sim., e nelle piccole navi per aggottare e per gettar acqua in caso di fuoco'.[368] Rispetto al testo di partenza Eco conserva i due termini *gibus* e *burnus* per 'cappello' e 'mantello', rispettivamente – nel Dictionnaire le Robert micro poche – '*chapeau haut de* forme à ressorts (appelé aussi chapeau claque) e grande manteau de laine à capuchon et sans manches que portent les Arabes'. Il termine

[366]Vestibulo in https://www.tommaseobellini.it/#/items
[367] Bucintoro in https://www.tommaseobellini.it/#/items
[368] Bugliolo in https://www.tommaseobellini.it/#/doc

dialettale romanesco *Burino* – estensione, stereotipica di zotico e villano [369] – traduce *butur*, in Robert 'grossier personnage, sans finesse ni délicatesse (goujat, malappris)'. È eliminato il riferimento al titolo nobiliare germanico *burgrave*. [370] Tra i casi rientranti nella dimensione fonica – che nel testo letterario, dove *tout se tient*, acquista ovviamente un'importanza particolare – la traduzione dell'onomatopea è forse quello meno problematico identificandosi in quei segni in cui la scelta del significante è motivata da proprietà sensoriali del significato.[371] L*'onomatopea* è l'imitazione dei suoni naturali in espressioni del linguaggio articolato.[372] In tal senso, l'esercizio *Onomatopéés* > *Onomatopee* è ricreato secondo le convenzioni fonologiche e grafemiche della lingua italiana ma al contempo ci sono dei mutamenti nel contenuto. Il ridicule éphèbe si trasforma in un espressivo «galletto col paltò (un Apollo col cappello a palla di pollo)», immagine che riattiva nella mente del lettore italiano l'associazione allo scioglilingua Apelle, figlio di Apollo fece una palla di pelle di pollo [...].
Un caso di «rifacimento radicale» è rappresentato da *Canzone* che sostituisce Alexandrin. Spiega, Eco:

> Là dove il testo originale racconta la storia in versi alessandrini, con riferimento parodistico alla tradizione letteraria francese, io mi sono permesso di raccontare la stessa storia con riferimento, egualmente parodistico, a un canto leopardiano.[373]

L'alessandrino è la forma metrica per eccellenza francese, il lettore italiano – nella sua tradizione letteraria – non lo percepisce con lo stesso peso culturale. Per questo Eco ricorre a un codice poetico più riconoscibile nella tradizione lirica italiana. Si tratta de *Il passero solitario*. Il primo richiamo più esplicito è l'espressione deformata «pollastro solitario». Si possono anche comparare altri luoghi del testo: D'in su la vetta della torre antica > Sulla pedana d'autobus antica; alla campagna/Cantando vai > sopra l'Esse/sussulti e vai; Primavera dintorno/Brilla nell'aria > Al cappello d'intorno/brilla una treccia;

[369] Burino in https://dizionario.internazionale.it/parola/burino
[370] Burgrave in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B2456
[371] L. REGA, La traduzione letteraria. Aspetti e problemi., Utet Libreria, 2001,p. 93.
[372] BICE MORTARA GARAVELLI, Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche, Editori Laterza, 2010, p.161.
[373] Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 301.

Odi greggi belar > Odi costui belar; Non compagni, non voli > con gran voli; Oimè, quanto somiglia/Al tuo costume il mio!> Ohibò, che parapiglia!.

4.3.2. Adattamento

Ogni lingua riflette un approccio della realtà e ogni testo è condizionato da fenomeni socio-culturali, per questo accade che i traduttori si trovino di fronte a delle situazioni che hanno poca o alcuna afferenza con la cultura del secondo lettore e conseguentemente dover ricorrere all'adattamento.[374] Ciò è richiesto, per esempio, in forme che attivano un'associazione con un'altra lingua per mezzo della loro configurazione fonica e grafica tra queste *Italianismes*, *Hellénismes*, *Anglicismes*, *Poor lay Zanglay* – parodia fonetica dei frasari turistici – e *Javanais*. Gli anglicismi cambiano da lingua a lingua. Per Anglicismi Queneau «inventa neologismi».[375] Quest'ultimi sono ricreati da Eco secondo l'italiano, in quanto tradurre anglicismi francesi in anglicismi italiani non è difficile, basta non tradurre letteralmente bensì immaginare come un italiano potrebbe parlare in un inglese maccheronico.[376] In Javanais – lingua agglutinante del gruppo indonesiano, che è parlato nell'isola di Giava [377]– l'inserimento della sillaba -*va* dopo ogni consonante all'interno di una parola è adattato nel cosiddetto alfabeto farfallino, lingua di gioco infantile.[378] L'esercizio *Italianismes* è adattato in *Francesismi*. Riconosce Eco: «si sarebbe potuto lasciare il testo originale ma quelli che suonano come italianismi al lettore francese non fanno lo stesso effetto al lettore italiano». Per tale ragione, decide di invertire il gioco: in un testo italiano inserendo dei francesismi. Ammette: «Nel rifare ho persino aggiunto, perché non volevo farmi sfuggire l'italianizzazione del francese *tiens, tiens, tiens*!».[379] Queneau agisce sul francese, deformandolo attraverso una italianizzazione grafica, fonetica e lessicale. Le parole sono forme ibride quasi a imitare la pronuncia o l'ortografia italiana, analogamente in Eco al modo in cui un italofono potrebbe pronunciare o scrivere il francese. In *Italianismes* si nota l'inserimento di parole italiane deformate giorne, cappel; il plurale

[374]J. PODEUR, La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese, op. cit. 111.
[375] UMBERTO ECO, Introduzione, op.cit., p. IX.
[376] Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p.301.
[377] Javanais, Javanaise in https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0159
[378] Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Lingue inventate*, Enciclopedia dell'Italiano (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/lingue-inventate_(Enciclopedia-dell'Italiano)/
[379] UMBERTO ECO, Dire quasi la stessa cosa, op.cit., p.302.

di piedi formato con la -s (pieds); una sovraestensione del dittongo *-ou* dove in italiano sarebbe stato -u o -o (Oune, otobousse, outour, ouome, ouore, bellimbouste); il soggetto è sempre espresso rispettando la regola francese ié saille, ié vidis, ié révidis (tale esempio permette di osservare la resa di j in i, /ʒi/ in italiano non è presente fatta eccezione per l'impiego letterario pirandelliano (jeri, pajo, gioje etc.). Eco ricorre a dei calchi (rencontrare, extraordinario, enturato da una fisella, discuter, trottatoio, baladarsi, copino. suggère, depiazare). In Italianismes l'alterazione è più fonetica che lessicale come avviene invece in francesismi.

Altri adattamenti sono realizzati in alcuni esercizi legati a specificità del registro linguistico:

in presenza di tratti formali, come in *Lettera ufficiale* il francese burocratico viene trasformato in «burocratese» italiano, con le sue formule più classiche: «Ho l'onore di informare la S.V.», «detto autobus» e «detto passeggero», mi si consenta, nell'attesa di un cortese riscontro. Eco così facendo traduce la formalità amministrativa peculiare della nostra lingua;

in presenza di tratti socialmente connotati (rivelanti livello culturale e provenienza sociale), un esempio ne è Contadino. Il comportamento linguistico è un tipo di comportamento sociale correlato alla collocazione e all'identità sociale dei parlanti. *Paysan*, scritto in un francese rurale, è adattato da Eco in *Contadino*, impiegando quella varietà di italiano che collocandosi sulla dimensione diastratica è stata etichettata «italiano popolare». Sulla base del fatto che la varietà è documentata per lo più da testi scritti (lettere, diari, autobiografie) secondo Bruni si tratta di «parlanti semicolti», la cui limitata competenza scrittoria si esprime in questa varietà, che spesso riflette il basso grado di istruzione e alfabetizzazione dello scrivente. Secondo Gaetano Berruto, è una varietà sociale non necessariamente caratterizzante solo «parlanti incolti» ma è «costituita da una serie di tratti linguistici non standard suscettibili di comparire in misura più o meno spiccata in diverse circostanza sociolinguistiche (in particolare negli usi non sorvegliati)», riconoscendo però come i «tratti» rappresentanti siano «esclusivi, o in alta connessione probabilistica, dell'uso linguistico di parlanti con una posizione verso il basso della scala socio-educativa».[380]

[380] Cfr. Gaetano Berruto, Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, Carocci editore, 1987, p. 108.

Tra i tratti caratterizzanti il francese rurale, in *Paysan* si riconoscono una grafia non standard ridotta tramite aferesi, apocope e assimilazioni, assimilabile alla forma orale; una sintassi semplificata, raddoppiamenti e deformazioni (plattforme per plate forme, nott per notre, autt per autre); mancate concordanze soggetto-verbo, in cui la prima persona singolare soggetto presenta la desinenza verbale della prima persona plurale, per lo più -ions al posto di -ais (j'avions, jsommes); omissione della negazione ne; riduzione fonetica delle parole: ptits (petits) dssus (dessus). La capitale francese Parigi è nominata con Pantruche.[381] Quest'ultimo è tra i soprannomi popolari di Parigi insieme a Pantin, Pampeluche e Paname. Il poeta Gérard de Nerval in *Les Nuits d'octobre* a proposito scrive: «Pantin, c'est le Paris obscur, quelques-uns diraient le Paris canaille; mais ce dernier s'appelle, en argot, Pantruche. N'allons pas si loin».[382]

Nel testo di Eco, contraddistinto da quella gestione incerta di morfologia, sintassi e testualità complessa, tra i tratti rilevati si evidenziano la difficoltà della resa delle doppie spesso scempiate «sula coriera», «sbatere», «colo», «capelino» e così via. Semplificazione dei nessi consonantici «somiliava», «siniore», «melio»; errori di ortografia <h> omessa («l'anno aperto» e «l'anno chiuso»), sostituzione della <s> per <z> («stasione»). Emerge, inoltre, l'interferenza dialettale: a partire dall'interiezione delle lingue gallo-italiche (piemontese e lombardo) *neh*, nell'espressione piemontese *giuda faus*, nel verbo *sgnaccare* («con un altro che gli sgnacava») e nelle voci *tarlucco*» e *tabalòrio*; la prima di area settentrionale (cfr. genov. tarlucco, milan. tarlucch, piemont. tarluch), deriv. dal provenz. trelucà "insensato") è impiegato con il significato di 'stupido, allocco, tonto o sciocco', la seconda è un regionalismo nel senso di 'persona balorda, incapace, rimbambita'. [383]

---

[381] Pantruche n.pr. Paris in Dictionnaire de l'argot français et de ses origines di Colin, Jean-Paul, p.578. https://archive.org/details/dictionnairedela0000jean_f0h6/page/578/mode/2up?q=pantruche

[382] *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, 1868, V. Le Rêve et la Vie. Les Filles du feu. La Bohême galante, p.334.

[383] Neh in https://dizionario.internazionale.it/parola/neh
Tarlucco in GDLI, ne è registrato l'uso anche in Sbarbaro I-650: Zitti, zitti! / più bevuto / d'un imbuto, / barcollando, / come un bove gorgheggiando, / il tarlucco maledetto [il Ciclope] / dal suo tetto / avanza il piè. E nello stesso Eco, 14-11: Giuda impestato, io sono sempre quello che si fa far su come un tarlucco, roba che mi darei i pugni nella testa ancor oggi, toh, così!
Tabalòrio (tabalóri) in GDLI
https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI20/GDLI_20_ocr_653.pdf&parola=tabalòrio
Sgnaccare in https://dizionario.internazionale.it/parola/sgnaccare

L'esercizio differisce anche al livello di contenuto; se in francese inizia dall'uomo che sale su un autobus senza biglietto numerato, e da lì la serie di dettagli classici nota al lettore; *Contadino* imposta tutto sulle coincidenze della vita («Uno poi dice la vita, neh...»; Certe volte mi domando se le combinasioni uno le fa a posta o no) e aggiunge l'intermezzo sul ricordo del «profesorone» suscitato dalla scena a cui assiste in «coriera», in cui paragona il dolore per i gomiti nei reni a quelli ai calcoli e le coliche. Ricorrono nel testo espressioni popolari «fare un bordelo»,«che brute robe ci sono a sto mondo», «certe volte è melio che il siniore ci dà un bel lapone e via» e «mi venise l'ochio cipolino» e «ci an proprio tempo da perdere».

Quanto segue è una prova di riscrittura più fedele all'episodio del testo d'origine, il registro impiegato è quello dell'italiano popolare e con alcuni regionalismi siciliani.

> Paesano
> Io non c'avevo, lo bigliuttu, ma supra alla curriera ho salito uguale. Quando mi sono trovato su quella specie di piattaforma di quella curriera, che loro la chiamano autobusso, ero tutto stretto, tutto intopridito e tutto pieggato. Poi, dopo che , mi sono rasserenato mi ho messo a guardare attorno alla mia persona, e che cosa vado a taliare? Uno spilungone, con un collo lungo lungo e con una cosa nelle testa che non mi pare propio normale. Il collo ce l'aveva troppo lungo. Al cappello si ci girava una specie di treccia. compare mio. Sissignora così. E poi, tutto di botto, quello si mette a buttare voci? Si mise a dire brutte e cattive parole a un povero cristiano che non ci aveva fatto niente, e dopo il teatrino se ne andò a sedere, quello spilungone. Mah, sono cosse che succiedono solo nelle città grandi. E voi vi potete immagginare che quell'uomo beddu longo l'abbiamo rivisto di nuovo? Due ore dopo, davanti a un palazzone che poteva essere una cosa grande come il palazzo arcivescovile dell'Aitna o di Catàne, come la chiamano loro la città, per abbellimento. Era là, quell'uomo molto longo, che andava avanti e indietro con un altro scansafatiche-lagnùso della specie sua. E che cosa ci diceva? Ci diceva, il scansafatiche-lagnùso: «Tu lo bottone te lo devi fare mettere un pó più alto, che così fosse assai più bello». Questo gli diceva all'uomo molto longo, quell'altro scansafatiche-lagnùso della sua specie.

Fr. [p.214]
J’avions pas de ptits bouts de papiers avec un numéro dssus, mais jsommes tout dmême monté dans steu carriole. Une fois que j’m’y trouvons sus steu plattforme de steu carriole qui z’appellent comm’ ça eux zautres un autobus, jeum’sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu’j’cuyons paillé, je j’tons un coup d’œil tout alentour de nott peursonne et qu’est-ceu queu jeu voyons-ti pas? un grand flandrin avec un d’ces cous et un d’ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L’chapiau, l’avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti pas qui s’met en colère? Il a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauv’ meussieu qu’en pouvait mais et pis après ça l’est allé s’asseoir, le grand flandrin.

Bin, c'est des choses qu’arrivent comme ça que dans une grande ville. Vous vous figurerez-vous-ti pas qu' l’avons dnouveau rvu, ce grand flandrin. Pas plus tard que deux heures après, dvant une grande bâtisse qui pouvait ben être queuqu'chose comme le palais dl’évêque de Pantruche, comme i disent eux zautres pour appeler leur ville par son petit nom. L’était là lgrand flandrin, qu’i sbaladait dlong en large avec un autt feignant dson espèce et qu’est-ce qu’i lui disait l’autt feignant dson espèce? Li disait, l’autt feignant dson espèce, l’i disait: «Tu dvrais tfaire mett sbouton-là un ti peu plus haut, ça srait ben pluss chouette». Voilà cqu’i lui disait au grand flandrin, l’autt feignant dson espèce.

Eds [p.215]
Uno poi dice la vita, neh... Ero montato sula coriera, no? e vado a sbatere in un balèngo col colo che somiliava ’n polastro e ’n capelino legato con ’na corda, che mi cascasero gli ochi se dico bale, che non era un capelino ma somiliava ‘n caciatorino fresco.

Va ben, poi sucede che quel tarluco, che secondo me sarò anche gnorante ma è bruta gente che dovrebero meterla al Cotolèngo, si buta a fare un bordelo del giüda faus con un altro che gli sgnacava i gomiti nei reni, che deve far ’n male boja, mi ricordo quando c’avevo i calcoli e le coliche, che sono andato a fare li esami da un profesorone di queli là, e fortuna che non era un bruto male come quelo del Masulu che l’anno aperto e l’anno chiuso, diu che brute robe ci sono a sto mondo, certe volte è melio che il siniore ci dà un bel lapone e via.

Cara grasia che quela storia de la coriera a l'è finita ancora bene perché quel tabalorio là non l'a piantata tropo lunga e l'è andato a stravacarsi da n'altra parte.

Certe volte mi domando se le combinasioni uno le fa aposta o no, ma guarda te, mi venise l'ochio cipolino sul ditone del piede se dico bugía, crusin cruson, due ore dopo vado a sbatere proprio in quelo di prima, davanti alla stasione de le coriere, che parla con uno vestito da síniore che toca qui toca la, li dice di stare piú abotonato.

Oh basta là, quei lí ci an proprio del tempo da perdere.

Richiede un adattamento con sostituzioni culturalmente leggibili *Noms propres*. Il quale inoltre secondo lo stesso Eco, «rappresenterebbe, ad essere rigorosi, un caso sia pur bizzarro e poco motivato di antonomasia vossianica».[384] Con *Nomi propri* è trasformato il rapporto tra parola e referente. I nomi propri funzionano al posto degli elementi che ormai il lettore ha imparato a riconoscere nella storia. In questo modo si ritrovano le seguenti corrispondenze: Joséphine arrière-Veronica posteriore-piattaforma posteriere; Léon complet-Teobaldo affollatissimo-autobus pieno; Charles le trop long-Prospero troppo lungo-il collo troppo lungo; Gibus-Indro-Cappello; Trissotin[385]-Berenice-treccia/cordone; Rubens-Nasturzio-nastro; Théodose-Tizio-passeggero; Laurel et Hardy-Stanlio e Ollio-piedi; Poldèves-Amintori-passeggeri; Laplace-Sedulio-posto/sedile; Huyghens-Due Orazi-due ore; Brummell-Oronzo-amico elegante/consigliere; Jules-Ottone-bottone; trois centimètres-un po'più Sulpicio-più in alto. Rispetto all'originale non trovano corrispondenza: Eris (dea della discordia) inserita nella frase Théodulee abandonna d'ailleurs rapidement Eris pour Laplace in cui assume il significato di «abbandonare la lite»; Cicéron che richiama l'eloquenza dell'amico-consigliere e il sarto Louis O'Rossen. I nomi presentano una relazione con i referenti sostituiti: Gibus deriva dal cognome del cappellaio parigino Antoine Gibus, che brevettò intorno al 1830 un particolare cappello a cilindro dotato di molle interne pieghevoli (detto anche chapeau claque) divenuto poi nome comune.[386] Tuttavia, nel testo italiano non è presente Gibus bensì Indro, riferito con ogni probabilità a Indro Montanelli, intorno al quale si creò la falsa credenza che potesse chiamarsi Cilindro e dunque Eco in ragione di ciò per ricreare il medesimo gioco associa il

[384] U. Eco, Introduzione, in *Esercizi di stile*, op.cit., IX.
[385] Trissotin è un Personaggio della commedia Les femmes savantes (1672) di Molière. https://www.treccani.it/enciclopedia/trissotin/.
[386] Gibus in https://www.treccani.it/vocabolario/gibus/ https://dizionario.internazionale.it/parola/gibus

nome proprio all'oggetto.[387] Il personaggio Trissotin della commedia *Les femmes savantes* (1672) di Molière è reso nella versione italiana con Berenice, nome che attiva il richiamo alla *Chioma di Berenice*, elegia callimachea. In francese, il riferimento a «ruben» che il cognome del pittore fiammingo Peter Paul Rubens attiva, non può essere riproposto in italiano, in quanto l'equivalente di «ruben» è «nastro», da ciò Nasturzio.

[387] Nell'Espresso dell'8 ottobre 2015 Umberto Eco accredita ancora una volta la leggenda secondo la quale il vero nome di Indro Montanelli sarebbe stato "Cilindro". Stupisce che uno studioso di larga fama come Eco inciampi in luoghi comuni come questo. Come ha scritto Montanelli stesso in un suo racconto (Mi chiamo Indro) e come conferma l'atto di battesimo conservato nella chiesa Collegiata di Fucecchio, il vero nome è proprio Indro. Un nome raro, assente nel calendario dei santi e che il padre Sestilio scelse https://www.fondazionemontanelli.it/sito/pagina.php?IDarticolo=270

Capitolo V

La traduzione dei *Fiori blu* e degli *Esercizi di stile* nella prima ricezione critica

Sommario

5.1 Perché la ricezione critica. 5.1.1 Prima ricezione critica della traduzione «reinventiva» di Italo Calvino. 5.1.2 Prima ricezione critica della traduzione di Umberto Eco degli Esercizi di stile. 5.1.3 *La recensione letteraria a fumetto di Guido Crepax.*

5.1 Perché la ricezione critica

> Queneau non rinuncia mai al lettore, se lo tiene vicino sciorinandogli davanti le sue invenzioni. Così i suoi lettori si fanno più numerosi e fedeli. Tra di essi, due dei nostri che gli possono stare alla pari, sono entrati ultimamente tra i suoi più diretti collaboratori: Calvino e Umberto Eco.
> ITALO VANNI, Il giocoliere dello stile. La lezione di Queneau. in «Il resto del Carlino», 3 ottobre 1983.

Se l'analisi linguistica e stilistica consente di mettere in luce le strategie adottate dal traduttore e il loro rapporto con il testo di partenza, è nella dimensione della fruizione che tali scelte trovano un riscontro concreto. L'indagine della ricezione critica risponde alla necessità di integrare la riflessione traduttologica con una prospettiva orientata al lettore, inteso non come destinatario passivo, ma co-costruttore di significato, oscillando tra distanza e partecipazione. Maurice Blanchot riconosce che «in generale, il lettore, contrariamente allo scrittore, si sente ingenuamente superfluo. Non pensa che fa l'opera».[388] In quanto l'opera appare al lettore una realtà autonoma, «completamente fuori dal suo più intimo approccio» inesauribile e impenetrabile. Tale distanza non implica una marginalità

[388] MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, trad. di Fulvia Ardenghi, il Saggiatore, Milano, 2018, p. 210.

del lettore, al contrario costituisce la condizione stessa del suo rapporto con l'opera, la «libertà di accogliere» che si rinnova nell'esperienza della lettura.[389] Questo aspetto assume particolare rilievo nel caso della traduzione, che nel lettore richiede un'ulteriore attivazione del senso, ove il testo è il risultato di una mediazione interpretativa, frutto del traduttore. Se da una parte la traduzione è la forma più compiuta di lettura,[390] in quanto presuppone una comprensione del testo che deve evidenziare le implicazioni contenute in ogni parola e in tal senso si capisce l'affermazione di Calvino «tradurre è il vero modo di leggere un testo»[391]. D'altro canto, ogni traduzione è da leggere come una trasposizione di forme e contenuti da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, che offerti a un lettore inevitabilmente ne modificherà non solo le premesse originarie, ma anche la mediazione del traduttore.[392] Dinamica che si declina in modo diverso nelle due opere. Nel caso de *I fiori blu*, il lettore italiano legge un testo che si presenta autonomo, senza che siano direttamente osservabili le scelte e gli scarti introdotti dalla traduzione. L'attivazione del senso avviene di conseguenza all'interno della sola lingua di arrivo, attraverso un processo interpretativo che non può appoggiarsi, nell'esperienza di lettura, a un confronto diretto con l'originale. Diverso è il caso delle edizioni bilingui, nelle quali la traduzione guida «i lettori senza essere accecati» e in special modo «non toglie loro il grande piacere di comunicare direttamente con l'originale.[393] Questo avviene negli *Esercizi di stile*. La presenza del testo a fronte offre al lettore – in possesso di una competenza, anche parziale, della lingua francese – la possibilità di un confronto immediato tra le due versioni. È indubbio che quanto la competenza linguistica e la conoscenza dei procedimenti stilistici sarà maggiore, tanto più le strategie traduttive e gli effetti di riscrittura saranno identificati e compresi in profondità. Il ricorso alle recensioni – formulate in una prima accoglienza della traduzione – consente di accedere a una forma specifica di ricezione, mediata dalla

[389] Cfr. *Ibidem*

[390] In particolare, si rimanda a MAURICE PERGNIER in *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, 1980, p. 479. La traduction est - on l'a souvent dit - la meilleure "lecture" oui puisse être faite d'un message. On pourrait dire à la limite que le seul véritable lecteur ou le seul véritable auditeur d'un texte est celui qui le traduit (tout autre opposant à la lecture l'opacité de son propre idiome) et que toute traduction est l'acte de communication par excellence, celui des dépecillant le sens de son double écran-écrin, lui fait atteindre l'universalité de l'entendement par-delà la barrière sociolinguistique de l'intelligibilité.
https://archive.org/details/lesfondementssoc0000perg

[391] I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* in *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., pp. 80-81.

[392] https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-traduzione-come-migrazione-come-rivelazione/

[393] B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Serra e Riva Editori, Milano, 1983, p.98.

figura del critico. Quest'ultimo lettore privilegiato dotato di strumenti interpretativi, nella sua lettura ne offrirà una prima interpretazione e valutazione. Tenendo conto dell'orizzonte culturale in cui l'opera si inscrive, evidenziandone i temi, le criticità e gli aspetti stilistici, il critico guiderà il potenziale lettore fornendogli una prima chiave di accesso al testo, senza esaurirne le possibili interpretazioni.

5.1.1 Prima ricezione critica della traduzione «reinventiva» di Italo Calvino

La traduzione «reinventiva» di Italo Calvino viene accolta come un evento editoriale e letterario, suscitando grande interesse tra critici e lettori. Al fine di delineare la prima ricezione critica della traduzione, si farà riferimento alle recensioni apparse su quotidiani nazionali e locali o riviste dal 1967 al 1968; successive alla prima edizione de *I fiori blu* pubblicata nella collana «Supercoralli» nel 1967. I recensori sono concordi nel riconoscere nella traduzione di Calvino il vero elemento distintivo della fortuna in Italia de *I fiori blu*, opera complessa quanto originale e brillante, capace di coniugare divertimento e riflessione. La sua traduzione è vista da molti non solo come mediazione, ma autentico atto creativo. È da questo incontro «letterario» tra due grandi autori del Novecento che il romanzo trova la sua piena realizzazione nella cultura italiana.
Si legge di un «avvenimento di rilievo nel quadro della cultura del nostro Paese» nella recensione di Plinio:[394]

> Curioso e succoso romanzo del noto scrittore, una delle figure più ricche e complesse della contemporanea letteratura francese, questo romanzo trova in Italo Calvino un congeniale e bravissimo traduttore. La sua versione italiana costituisce un avvenimento di rilievo nel quadro della cultura del nostro Paese, poiché si tratta di una di quelle opere che un lettore intelligente ed aggiornato non può ignorare.

Elogi e tributi a Calvino per il «bell'esercizio di francese» da parte di Domenico Porzio che però non manca di riflettere con un'amara conclusione sullo stato della traduzione nella editoria italiana: [395]

[394] PLINIO, *Il Don Chisciotte di Queneau*, in «Corriere Mercantile», 28 luglio 1967.
[395] DOMENICO PORZIO, *I FIORI BLU, di Raymond Queneau*, in «Panorama», 3 agosto 1967.

> Grandi elogi si vanno tributando ad Italo Calvino per la messa in italiano di queste forsennate pagine di Queneau. Calvino ha fatto un bell'esercizio di francese, indubbiamente prima di lasciare Roma per andare a stabilirsi con la famiglia, come ha fatto in questi giorni sulla riva della Senna. Il «pastiche» del romanzo, perché si comprendono le difficoltà della versione ricorda, pur su diversa vena di filologia e di temperamento, gli irti giochi del nostro Gadda. Vivaddio, ma i libri andrebbero tradotti sempre in tal modo: da scrittori ben pagati il cui lavoro e la cui firma diano garanzia; altrimenti soprattutto quelli in francese, si leggono nell'originale. Ci associamo, quindi, all'elogio, ma un po' amareggiati che un'ottima traduzione debba addirittura costituire in Italia un avvenimento editoriale e letterario.

Lo stesso Calvino, già nel 1963, ragionando sullo stato della traduzione evidenziava come «nella febbre di crescenza produttiva dell'editoria italiana d'oggi non tutte le traduzioni riescono a essere ottime», domandandosi fino a quale punto si potesse «dare credito alla bontà del traduttore e alla serietà della sigla editoriale».[396]
Constatando che:

> L'arte del tradurre non attraversa un buon momento (né in Italia né altrove; ma qui limitiamoci all'Italia che pure, in questo campo, non è certo il paese che ha più da lagnarsi). La base di reclutamento, cioè i giovani che conoscono bene o discretamente una lingua straniera, si è certo allargata; ma sempre in meno sono quelli che nello scrivere in italiano si muovono con quelle doti di agilità, sicurezza di scelta lessicale, d'economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile (nel doppio aspetto del comprendere le peculiarità stilistiche dell'autore da tradurre, e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano): le doti appunto in cui risiede il singolare genio del traduttore.[397]

Doti indiscutibilmente possedute da Calvino, il quale di fronte alla lettura de *I fiori blu*, non riesce però a separarsi da quella «preoccupazione editoriale» della resa del testo in traduzione.[398] In quanto riconosce – nella nota alla seconda edizione – egli stesso scrittore, editore e qui in veste di traduttore di come si tratta di un testo nel quale «i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti e allo stesso tempo «il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito» così allo stesso modo «il tessuto di in-

[396] Da *Sul tradurre* in I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Berenghi. Oscar Mondadori Libri, Milano, 2019, pp.44-45.
[397] *Ivi*, pp. 44-46.
[398] *Ibidem*

tenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito».[399] Quello di Calvino è il lecito e comune timore provato da ogni traduttore di fronte a un testo particolarmente elaborato e insidioso, quella riverente angoscia di chi sa che tradurre non coincide con il «faire passer», poiché, prendendo in prestito le parole di Henri Meschonnic, «Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs».[400] Il vero nodo della questione risiede quindi nell'arrivare a «traghettare dei vivi»: la sfida della traduzione consiste nel mantenere intatta la vitalità del testo, la sua anima, il suo ritmo e la sua forza espressiva.[401]

Difatti è proprio la ricchezza espressiva a rendere *I fiori blu* notoriamente difficili da tradurre. Una complicazione che si ripresenta per ogni libro di Queneau.[402] Per tale ragione spicca tra le recensioni l'ammirazione unanime per l'operazione traduttiva di Calvino. I critici sottolineano quanto la sua sia una ricreazione, capace di restituire in italiano la complessità e la vitalità dell'originale. Calvino riesce a reinventare giochi di parole, effetti sonori e registri stilistici, mantenendo intatto il ritmo e lo spirito del testo francese. In questa maniera, la traduzione di Calvino non è solo fedele, ma creativamente autonoma. L'idea della traduzione come vera e propria ricreazione è ribadita da diversi critici.

Tra le penne dei critici spicca quella di Giorgio Manganelli, il quale scrive:

> Fantastica ed asciutta è l'invenzione stilistica: e Italo Calvino l'ha squisitamente mimata nella sua traduzione, con una lievità elegante e teppistica, elaborata e felicemente casuale: una lingua sapientemente frolla, tra furbesca e stolta, quale ben si conviene a questo vasto affresco antistorico, tanto solenne e coerente da voler concludere – o forse principiare – nell'unico modo che si addica alle esigenze stilistiche della storia, questo arrogante catalogo di anacronismi: un conciso esauriente diluvio. [403]

Manganelli riconosce a Calvino il merito di mimare con eleganza la lingua originale, pur inserendo la propria «lievità teppistica» vale a dire un tono leggero, vivace e leggermente irriverente. Quello di Calvino è un'operazione creativa, non puramente tecnica. Calvino

[399] I. CALVINO, *Nota del traduttore* in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, op.cit. p. 266.
[400] Cfr. PAOLA SOSSO, *Calvino, Queneau e I fiori blu*, Studi Francesi [Online], 150 (L|III) | 2006, p. 550, http://journals.openedition.org/studifrancesi/27083
[401] *Ibidem*
[402] I. CALVINO, *Nota del traduttore* in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, op.cit. p. 266.
[403] GIORGIO MANGANELLI, *La favola bicefala*, in «Il giorno», 12 luglio 1967.

con il proprio *usus scribendi* non traducendo ma, mimando lo stile originale compie un'operazione creativa, non puramente tecnica. La «lingua sapientemente frolla, tra furbesca e stolta» è come se desse alla traduzione quella riconoscibilità calviniana. Si noti il sintagma «felicemente casuale», che indica come nella traduzione lo stile di Calvino pur costruito appare spontaneo e naturale. Ciò che si manifesta come casuale, armonioso e piacevole ha dietro una scelta stilistica consapevole. Del resto Calvino scriverà che «bisognava arrivare alla disinvoltura d'un testo che sembrasse scritto direttamente in italiano, e non c'è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quanto rendere un effetto di spontaneità».[404] In special modo, in Queneau nel quale «anche le cose più calcolate hanno l'aria d'esser buttate lì sbadatamente».[405]

Mei loda la resa «dell'originale» in «un testo eccellente» in cui «si ha il senso di una creazione originale, senza nessun tradimento allo spirito e al significato intimo delle situazioni e dei termini». Ponendo, inoltre, l'accento su quel particolare binomio dello scrittore-traduttore – già considerato nel primo capitolo di questa tesi – scrive: «L'arte di tradurre è rara e chi la possiede, è fuor di dubbio, possiede anche quella di scrivere; rara, anche questa, difficile a trovarsi ma che Calvino ha in notevole grado».[406]
Secondo Renato Barilli, Calvino «è riuscito a darci un equivalente perfetto», la sua è «una mappa "conforme", come si dice in termini geografici, ove cioè data per scontata la diversità di sostanza, di materia tra l'originale e la copia, resta intatta e misurabile tutta la rete dei rapporti, la trama dei nessi e delle relazioni». Per comprendere quale «impresa sia tradurre Queneau» va riconosciuto allo scrittore francese

> il non piccolo merito di farci toccare con mano che cosa sia, come si configuri un'operazione letteraria veramente "artificiale", di laboratorio della prima riga all'ultima, di quale leggerezza e bidimensionalità rigorosa essa sia capace. [...]. Nessuna regola precisa nell'alternarsi dei toni alti e dei toni bassi, ma un libero estro associativo.

Da tale premessa si comprende l'esigenza da parte di Calvino di compiere una «ricerca letteraria che mette a frutto l'attrito sistematico fra tutte le risorse del vocabolario lessicale e fraseologico e tutte le possibilità stilistiche».[407]

---

[404] ITALO CALVINO, *Nota del traduttore* in Raymond Queneau, I fiori blu, Einaudi, 1967, p. 266.
[405] *Ibidem*
[406] P. MEI, «*I FIORI BLU» di Raymond Queneau*, in «Lo specchio» Roma, 2 luglio, 1967.
[407] RENATO BARILLI, *L'epica leggera di Queneau*, in «Quindici», agosto 1967.

Jolanda Insana, poetessa e grecista, considera «esemplare» la traduzione di Calvino, visto il «testo particolarmente arduo e complesso», dal quale emerge un «divertimento non più cinico che scettico ma sempre raffinato». Esaltandone la «resa straordinaria dell'originale, senza tradirne il ritmo» allo stesso tempo ne evidenzia l'autonomia ritenendo che Calvino «ha inventato per proprio conto, quasi in gara con Queneau».[408]

La straordinaria qualità della resa italiana è così notevole da condurre i recensori alla conclusione che, nessun altro, se non Italo Calvino, sarebbe stato capace di compiere tale prova. Convinzione condivisa tra i tanti da Giovanni Bonetto, Silvana Castelli, Antonio De Lorenzi, Mario Roffi e Mario Visani. I quali pongono l'accento anche sulla complessità del linguaggio e del composito *pastiche* linguistico caratteristici del testo di Queneau. Sulla straordinaria inventiva linguistica di Queneau, «anche ne *I fiori blu* come in *Zazie nel metró*», si sofferma Giovanni Bonetto, riconoscendo nel linguaggio, «l'invenzione più gustosa di Raymond Queneau» fatto di «una freschezza straordinaria, invenzioni ironiche l'una cucita all'altra, deformazioni lessicali che danno la sensazione di un gioco di società intelligente e preciso».[409] Esaltandone la resa in italiano scrive:

> E non a caso il traduttore magnifico, eccezionale, di questo *I fiori blu* è proprio Calvino, e non era possibile pensarne un altro, e ne nasce un'accoppiata dal fiato lungo. E se Queneau ha il merito di aver inventato una trama che delizierà più di un lettore, Calvino ha il merito di aver conservato a questa trama la preziosità di ogni finezza, punteggiatura compresa. Il che non è poco.[410]

Sull'impossibilità di immaginare un traduttore diverso insiste Silvana Castelli, per la quale, «col nuovo romanzo *I fiori blu*, il discorso di Queneau si è fatto ancora più spericolato e complesso» conseguentemente, «nessuno poteva tradurre meglio di Italo Calvino».[411] Mario Visani, sulla stessa linea, identifica nello scrittore ligure il traduttore ideale. «Nessuno meglio di Calvino» avrebbe potuto «trasferire in italiano un *pastiche*

---

[408] JOLANDA INSANA, *I fiori blu di Raymond Queneau reinventati da Italo Calvino*, in «Gazzetta del Sud-Messina», 20 febbraio 1968.
[409] GIOVANNI BONETTO, *A catena Duca e Galeotto*, in «Orizzonti», Roma, 2 luglio 1967.
[410] Ibidem
[411] SILVANA CASTELLI, *I fiori blu del finimondo, Il romanzo di Queneau tradotto*, in «Avanti-Roma», 13 luglio 1967.

linguistico tanto complesso», rilevando come solo «uno spirito squisitamente affine a quello dello scrittore francese, [...] fosse in grado di intraprendere questa prova di intelligenza e di stile». Ancora, «la trasposizione delle manipolazioni linguistiche, le innovazioni tecniche e gli esperimenti fono-ortografici hanno trovato in questa traduzione una illuminante e bizzarra interpretazione» fino a suggerire che la ricezione di Queneau in Italia sia profondamente segnata dal lavoro del traduttore. Ponendosi il seguente interrogativo: «in definitiva viene fatto di chiedersi di quanto, per la sua retta intelligenza in Italia, Queneau sia debitore all'intelligente traduttore-interprete italiano». [412]

A tal proposito, Enrico Bocca rende manifesto il suo «dubbio che in realtà l'edizione italiana curata da Einaudi, sia più opera del traduttore, ricreatore Calvino che dello stesso Queneau».[413] Giuliano Vigini, invece, nota il modo in cui Queneau, «esibendosi nel suo saggio di bravura, di *jonglerie* linguistica», è stato «esemplarmente coadiuvato da Italo Calvino nella sua difficile impresa creativa».[414] È un'impresa riuscita per Mario Roffi «senza una sola esitazione», indicando la capacità di Calvino di reinventare il linguaggio queneauiano in un «fantasioso italiano». Recensisce così:

> La traduzione di Italo Calvino è davvero notevole, né sappiamo chi altri in Italia all'infuori di lui avrebbe potuto affrontare l'impresa di darci l'equivalente di questo linguaggio variopinto, via via dotto e anzi erudito, popolaresco, lirico, grottesco, fatto di continui giochi di parole e trucchi di vario genere. Calvino è riuscito a pieno, senza una sola esitazione, sempre reinventando in un suo fantasioso italiano (cosparso giustamente di termini francesi o internazionali più o meno deformati e sempre assimilati) il non meno fantasioso e letteralmente spesso intraducibile francese, anche esso quanto mai impuro e tuttavia, a ben guardare classicamente purissimo. [415]

Altri interventi ribadiscono la qualità tecnica e stilistica della traduzione. Tra questi, Alfredo Cattabiani rimarca come le «invenzioni verbali» siano state «tradotte stupendamente da Italo Calvino». Richiamando l'attenzione su quanto segue:

---

[412] MARIO VISANI, *Il surreale Queneau* in «L'avvenire d'Italia», 19 luglio 1967.
[413] ENRICO BOCCA, *I fiori del padre di Zazie* in «Mondo nuovo», 24 luglio 1967.
[414] GIULIANO VIGINI, *I fiori blu*, in «Letture», Milano, novembre 1967.
[415] MARIO ROFFI, *«I Fiori Blu» di Queneau tradotto da Calvino, Un raffinato divertissement*, 26 novembre 1967.

> È interessante sottolineare il linguaggio di Queneau, che anche in italiano, grazie ad un traduttore della statura di Calvino, ha conservato la sua freschezza: in esso si respira una atmosfera «*autre*» ed ironica, in cui le invenzioni lessicali sottolineano satiricamente la «*bêtise*» eterna dell'uomo medio, di quello di ieri e di quello di oggi.[416]

Analizzando le recensioni si possono individuare due motivi ricorrenti, l'uno già esposto relativo all'idea della traduzione come ricreazione e opera autonoma, l'altro riguardante l'affinità tra autore e traduttore. I quali possono anche essere congiunti.
Come avviene, tra i recensori in Ferdinando Giannessi. Sul quotidiano La Stampa, nel luglio 1967 Giannessi parla di una traduzione «sotto l'impulso di una evidente congenialità» tra autore e traduttore. Tra i «tizzoni più robusti» sottratti «al mulinello cangiante e festoso delle duecentodiciotto pagine» vi è quello del «linguaggio» che è «riprodotto da Calvino con una versatilità che, rasentando l'invenzione in proprio, fa scaturire dalle righe effetti molto simili a quelli del testo originale». Così dicendo ritiene sia questa versione italiana di una versatilità che sfiora l'invenzione autonoma. E aggiunge:

> Ecco all'impressione di un genio sfrenato, capriccioso, che prende a calci le parole dell'idioma quotidiano e le fa esplodere in aria dove si trasformano in petardi, in fiori di giardini mai visti in ilari nuvolette. Esempi? Sentite questi nomi di antichi popoli, ognuno legato a una particolare associazione di idee e tenuto in bilico sul filo del doppio senso».[417]

Si legge dell'accordo tra congenialità e risultato autonomo anche in una recensione non firmata, del settembre 1968:

> La rilettura di quest'opera superbamente al di sopra delle facili e rapide fortune, è una splendida conferma del suo livello. Livello del singolare scrittore Queneau [...] e livello eccezionale del traduttore, Italo Calvino. E in realtà, più che opera di traduttore in questo caso si può parlare di opera creativa di una originalità che va di pari passo con una perfetta congenialità. [418]

[416] ALFREDO CATTABIANI, *Le ardite fantasie di Raymond Queneau*, in «Il Nostro Tempo», Torino,18 giugno 1967.
[417] FERDINANDO GIANNESSI*, Un romanzo di Queneau tradotto da Calvino*, in «La Stampa», Torino, 7 giugno 1967.
[418] *Raymond Queneau – I fiori blu*, in «Il ragguaglio librario», settembre 1968.

Quanto all'affinità tra autore e traduttore, vi è chi parla di «fraterna traduzione», come Paolo Bernobini; altri fanno riferimento ancora alla congenialità come Antonio De Lorenzi; Piera Oppezzo, parla di «viva solidarietà», o in ultimo Giulio Nascimbeni di un «sotterraneo sodalizio».

Paolo Bernobini considera *I fiori blu* il «libro più divertente che Queneau ha fino ad oggi scritto». Ed è «merito della perfetta, fraterna traduzione di Italo Calvino se ormai anche il lettore italiano potrà apprezzarlo in tutte le sue sfumature».[419] Come già detto, la congenialità tra autore e traduttore è rilevata anche da Antonio De Lorenzi. Secondo il quale nelle prime pagine si possa quasi avere l'impressione di leggere lo stesso Calvino.

> Un'opera straniera, che è un misto di parodia storica, di favola, di realtà sognata e vissuta insieme, non avrebbe potuto trovare in Italia un traduttore più congeniale di Italo Calvino, cui questo genere e questo linguaggio sono carissimi. Ecco il frutto dell'accostamento ideale tra il francese Raymond Queneau e il nostro scrittore nel romanzo *I fiori blu,* edito da Einaudi. Anzi, l'impressione suggerita dalle prime pagine è proprio quella di trovarsi di fronte il Calvino de *I nostri antenati* stessi piacevoli miscugli di preziosità letterarie e parlata quotidiana, stesse considerazioni sottilmente filosofiche in battute di dialogo dozzinale, non senza qualche concessione alla trivialità, stesso simbolismo più o meno trasparente, stesso gusto dell'anacronismo.

Sensazione che si attenua nel corso della lettura, in quanto la «stravaganza assoluta» di Queneau è ricambiata dalla misura interpretativa di Calvino. Come De Lorenzi specifica:

> Con la differenza però, riconoscibile nel corso della lettura, che mentre Calvino non sconfina oltre una certa misura dell'invenzione narrativa, e ammette di solito un'unica sia pure ardua interpretazione, Queneau spazia nella stravaganza assoluta, viaggia a ruota libera nella bizzarria del paradosso, lasciando di proposito carta bianca alla varietà e molteplicità delle interpretazioni. Qui, nei *Fiori blu*, si può dire abbia raggiunto il limite estremo dell'estrosità creativa, sia per l'originalità della struttura che per la gamma esuberante di motivi, che fanno di quest'opera, piacevole e impressionante insieme, una straordinaria avventura intellettuale e letteraria.[420]

[419] PAOLO BERNOBINI, *Fiori blu dopo il diluvio*, in «Corriere della sera», 6 agosto 1967.
[420] ANTONIO DE LORENZI, *I FIORI BLU DI RAYMOND QUENEAU, Un viaggio a ruota libera nella bizzarria assoluta*, in «Messaggero», Veneto-Udine, 6 agosto 1967.

Un'analogia con la produzione di Calvino è anche rilevata da Lucio d'Amelia, per il quale la sua traduzione operando sulla «confusione organizzata di linguaggio di Queneau», restituisce il «Calvino delle Cosmicomiche e della serie del Barone Rampante». E segnala «come al solito» il libro sia «presentato con un'etichetta: Calvino-Queneau».[421] Ancora la relazione tra la produzione quenoniana e quella calviniana è rilevata nella recensione firmata con la sigla A.B.C., nella quale è riconosciuto come Calvino «non senza ragione» abbia tradotto Queneau, considerato che ne *I fiori blu* «vi si trova infatti una cert'aria comune con i racconti fantastici dello scrittore italiano, ricchi di inquietante ironia, di favola simbolica, di illuminismo e classicità, di modernità e di freschezza».[422] Allo stesso modo, in due recensioni più tarde. Una del febbraio 1968, nella quale è ipotizzato che Calvino abbia deciso di tradurre Queneau «avendolo sentito tanto vicino alla sua nuova maniera di scrivere, che si accosta certamente, se non per contenuto, almeno per atteggiamenti».[423] E nella già sopra citata recensione non firmata:

> Tutti gli umori e gli estri dal Calvino più personale, quello della trilogia de Gli antenati ricorrono qui con una stupefacente felicità di analogia, tenuti insieme, nella loro apparente arbitrarietà e nei loro funambolismi, dal filo rosso del motivo dello sdoppiamento-coincidenza tra il Duca d'Auge e il paradossale Cidrolin, che riconduce singolarmente allo spunto-base de Il visconte dimezzato. Con in più salti acrobatici attraverso il tempo, e una rete assurda, e pure dominata con superba lucidità, di «parodie storiche, pastiches letterari, babele di linguaggi parlati e scritti, dialoghi da bistrot che adombrano meditazioni filosofiche, rimandi geometrici e aritmetici» complicati da un continuo giuoco di allusioni e dall'affiorare da un ritornante sospetto di probabili allegorie.[424]

Ne *I fiori blu* si ritrovano molte affinità con le opere di Calvino, in particolare con la trilogia *I nostri antenati* (comprendente *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*), sia nei temi sia nelle scelte stilistiche quanto nelle concezioni del rapporto uomo/storia: l'ambientazione medievale, con battaglie in cui la violenza è compendiata in un gioco verbale capace di metterne in risalto la gratuità e l'assurdità; l'inverosimile e il fantastico usati per indagare la psicologia e rappresentare le angosce umane; l'intreccio originale e il tono ironico con cui vengono trattati i fatti storici; la giocosità e

[421] LUCIO D'AMELIA, *Un fiore nel metro*, in «Test», Roma, agosto 1967.
[422] A.B.C., «*I Fiori Blu*», Milano, 27 agosto 1967.
[423] D.C.C., *Un romanzo sconcertante?* in «Cronache del Friuli», febbraio 1968.
[424] RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, in «Il ragguaglio librario», settembre 1968.

l'ilarità come strumenti per affrontare questioni complesse; e infine una precisione nelle scelte linguistiche e un'espressività intesa come *mélange* intricato di linguaggi e di registri diversi.[425]

Riportando l'attenzione all'affinità tra autore e traduttore. Giulio Nascimbeni, anche se nella sua recensione si sofferma più sull'interpretazione del romanzo dal punto di vista tematico e strutturale, in chiusura scrive:

> Una parola sulla traduzione, che è opera di uno dei nostri migliori scrittori, Italo Calvino. L'autore del «Barone rampante», del «Visconte dimezzato», delle «Cosmicomiche», ha certamente trovato un sotterraneo sodalizio con Queneau e con un gusto altrettanto irridente, con caricaturali arcaismi, ne ha reso le babeliche pagine.[426]

Piera Oppezzo riconosce una «viva solidarietà» tra Queneau e Calvino. Ritenendo che quest'ultimo abbia percepito l'opera come parte integrante del «proprio mondo fantastico». All'epoca giovane poetessa torinese autrice della raccolta «L'uomo qui presente» edita da Einaudi, presentando ai lettori il romanzo-apologo di Raymond Queneau osserva:

> Autore sempre alla ricerca di un ordine e di un equilibrio fra la natura e l'uomo e sempre intento a mantenere saldamente annodate realtà e fantasia, Calvino, traduttore del testo, deve essersi avvicinato a «I fiori blu» come ad un corpo integrante il suo mondo fantastico. Una viva solidarietà con lo scrittore francese deve aver motivato la sua traduzione. [427]

Soffermandosi poi sulla resa traduttiva scrive che «per mano di Calvino, Queneau si ammorbidisce: meno cristallino e più accattivante, mentre la fedeltà al ritmo è ininterrotta». Ancora sul risultato traduttivo nella lingua d'arrivo, si legge sulla rivista *Rinascita*, di come «la traduzione di Calvino ha forse un po'arrotondato le aspre dissonanze dell'autore di Zazie dans le métro, ma è piena di attenzione, di gusto, e di simpatia».[428] In quanto «tutto il libro è un intelligente, esilarante «giuoco fatto con le parole», e le parole costituiscono infatti la sola realtà del romanzo». Di conseguenza «tutta l'importanza di questo

[425] Cfr. PAOLA SOSSO, *Calvino, Queneau e I fiori blu*, Studi Francesi [Online], 150 (L|III) | 2006, p. 552.
[426] GIULIO NASCIMBENI, *Una favola romantica fra passato e presente*, in «Domenica del corriere», 22 agosto 1967.
[427] PIERA OPPEZZO, I fiori blu in «Gazzetta di Reggio», 6 agosto1967.
[428] *Ibidem*

libro» consiste «proprio nel rovesciamento delle frasi stereotipe, nelle invenzioni di parole e di suoni, nelle molte, rare, erudite e inattese citazioni, molte delle quali certamente sfuggono al lettore italiano».[429] A proposito del lettore, si segnala a cura di Laura B. Piccoli una recensione che privilegia l'esperienza del lettore ricevente dell'opera. La quale presentando al pubblico «il romanzo che è stato tradotto in italiano da Italo Calvino con un'abilità straordinaria, da grande e sensibilissimo virtuoso», si domanda «A chi piacerà». Manifestando l'idea che si tratti di un libro non immediato né destinato a tutti, poiché «un libro come questo si rivolge ai lettori di una sensibilità culturale che non tutti possiedono». Avvertendo però

> sia ben chiaro che non occorre essere né degli eruditi né degli esperti di letterature moderne e straniere per apprezzare lo spirito smagliante di questo libro, per entusiasmarsi al caleidoscopio delle sue trovate, per ridere di gusto, alle smargiassate del Duca, ribelle, feroce, spericolato.[430]

Giustamente viene posto l'accento sulla «sensibilità culturale» nell'intervento di Calvino al testo. Opinione condivisa è tra i critici il fatto che *I fiori blu* sia un «*divertissement* d'altissima classe» e «se i lettori italiani ne possono godere, lo debbono a Italo Calvino, che è riuscito brillantemente a tradurre un libro pressoché intraducibile». [431] Al fine di «dare la misura di quanto ricco sia stato l'apporto» di Calvino, sempre nella già menzionata recensione, Jolanda Insana, si limita a ricordare

> due esempi in cui Calvino utilizza luoghi famosi, noti a tutti, della nostra letteratura: «Era l'ora in cui ogn'auto riede alla sua parca mensa» e «All'ombra dei cipressi e dentro l'urne che non erano nemmeno poi confortate di pianto». [432]

[429] (b.c.m.) in «Rinascita», Roma, 23 giugno 1967.
[430] LAURA B. PICCOLI, Libri, genialissimo e frizzante, Le Ore libere, 14 settembre 1967.
[431] (c.co.), *Raymond Queneau: I fiori blu*, in «Il messaggero», Roma, 26 maggio 1967.
[432] JOLANDA INSANA, in Gazzetta del sud, 20 febbraio 1968.

5.1.2 Prima ricezione critica della traduzione di Umberto Eco degli Esercizi di stile

Se per la traduzione dei *Fiori blu* i recensori insistevano sulla congenialità tra Queneau e Calvino che aveva avuto come risultato un autonomo e inventivo atto creativo, per quella degli *Esercizi di stile* la questione diventa ancora più radicale: tra gli interrogativi più ricorrenti molti si pongono se sia ancora possibile parlare di traduzione o se, invece, avendo Eco giocato a una nuova partita in italiano, secondo le regole fissate dallo scrittore francese, ci si trovi davanti a una riscrittura, a un acclimatamento, a una coautorialità, o ancora a una «libera lettura». Ciò dipende prima di tutto dalla natura dell'opera e dalla sua – per gran parte – «intraducibilità».
Il poeta e traduttore, Giovanni Raboni ne evidenzia l'«impresa affatto singolare per la natura stessa del testo», ricordando come «Queneau abbia avuto, per la verità traduttori italiani d'eccezione, da Fortini a Calvino a Solmi»,

> ma questa di Eco si pone come un'impresa affatto singolare per la natura stessa del testo, che (il lettore potrà accertarsene grazie all'originale francese stampato a fronte) ha tutte le caratteristiche di un'intraducibilità specifica e fuori dal comune. Negli Esercizi di stile, infatti [...], lo scrittore francese non si limita ad utilizzare, come altrove, la sua rocambolesca versatilità linguistica, la sua straordinaria maestria nell'artificio verbale, ma ne fa l'oggetto, l'argomento stesso del libro; lo «stile» costituisce – anziché il medium, sia pure essenziale e vistoso, del messaggio – il messaggio stesso.

L'«intraducibilità specifica e fuori dal comune» è paragonata a «quella di una grammatica, di un dizionario dei sinonimi», dove è necessaria una riscrittura.

> Più che un testo da tradurre, insomma, un testo da riscrivere, azzeccando una serie di rapporti che, nell'impossibilità di riprodurli, equivalgono a quelli dell'originale o, addirittura, gareggino con essi. Ed è precisamente quello che Eco si è proposto di fare.[433]

Già il poeta e critico Alfredo Giuliani aveva posto l'accento sulla necessità di «trovare una forma equivalente» mediante la ricreazione.

[433] GIOVANNI RABONI, *Giocare con le regole*, in «Il messaggero»,7 novembre 1983.

> Quando non si può tradurre letteralmente, bisognerà trovare una forma equivalente, ricreare riferendosi al contesto italiano. Forte di tale sicurezza teorica, il nostro scrittore e semiologo ha compiuto, divertendosi parecchio, una bella impresa. [434]

«I suoi adattamenti risultano spesso felici» – leggiamo sempre in Giuliani – ma «a volte un tantino dubbi».

> [...] le parodie originali dello stile Ampolloso e del Prezioso mi sembrano più eleganti e astute dei pur pregevoli rifacimenti di Eco, forse troppo caricati. In compenso mi sono goduto l'Ode in quinari sdruccioli e tronchi (Sull'autobussolo / sull'autobissolo / l'auto dell'essele / l'auto-da-fé/ che va da sé / perepepe...) e in parte la Canzone leopardiana (Sulla pedana d'autobus antica / pollastro solitario sopra l'Esse / sussulti e vai, nel pieno mezzogiorno, / il collo lungo come lunga calle). In certi casi difficili Eco se l'è cavata benissimo; per esempio in Parole composte, dove i semantemi entrano l'uno dentro l'altro o si aggregano trasformandosi buffamente, ho trovato una perla: E gli perchépercomava (che traduce Et il pourquexpliquait la chose). Vorrei invece sollevare una minima obiezione ai capitoli Aferesi e Sincopi. Qui è vero che Queneau ha ridotto il testo a un passatempo enigmistico applicando meccanicamente la soppressione dei fonemi e delle sillabe (aferesi all'inizio e sincope nel corpo della parola); ciò nonostante si noterà che il testo francese a fronte è, non a caso pressappoco pronunciabile. Queneau non ha badato soltanto all'effetto visivo, ma anche all'effetto fonetico. Ho l'impressione che Eco abbia invece pensato unicamente all'effetto visivo. In italiano Sincopi è quasi impronunciabile, e questo si poteva tranquillamente evitare, dato che in questo esercizio parodistico una sincope vale l'altra. Anche Aferesi si gioverebbe di qualche piccolo ritocco.[435]

Dopo avere riportato tali osservazioni, però richiama l'attenzione sulla portata dall'avvenimento per cui esse appaiono di rilevanza secondaria.

> Ma codeste, cari lettori, sono bazzecole. Esercizi di stile acclimatato in italiano è un avvenimento non trascurabile.[436]

Di acclimatamento parla anche Stefano Ghislotti: «Appare quest'anno in Italia per la prima volta, grazie alla traduzione di Umberto Eco, che lo ha acclimatato e sistemato in lingua italiana».[437] Diversamente, per Folco Portinari – storico della letteratura italiana e critico letterario – Eco non è il semplice traduttore, ma «qualcos'altro e in più».

---

[434] ALFREDO GIULIANI, *Umberto Eco ha tradotto gli "Esercizi di stile" di Raymond Queneau. Sfida all'ultimo bus*, in «la Repubblica », 31 agosto 1983.
[435] Ibidem
[436] Ibidem
[437] STEFANO GHISLOTTI, *Battaglia di stile tra Queneau e Eco*, in «Bergamo oggi», 20 settembre 1983.

> [...] torno su questo libro per restituirne la paternità o la comproprietà a Eco, che non ne è il traduttore, come si legge in copertina, ma qualcos'altro e in più. Perché di questo si tratta, se codesti *Esercizi di stile* sono una delle fantasie umbertechiane più riconoscibili e scoperte. Dirò che Eco questo *suo* libro ha incominciato a scriverlo nel capitolo aggiunto, cioè nell'*Introduzione*, che è già il primo esercizio di stile, una seriosissima parodia di testo critico-scientifico cattedratico, di un professore che infila (e non può farne a meno, per giunta) quasi con gusto sadico tutta una serie di tecnicismi, in una sublimazione comico-gergale. Non che il discorso non sia criticamente serio, [...] ma il gioco incomincia lì, non tanto per protesi, lipogrammi e omoteleuti, bensì per il loro accumulo, per la loro somma e «normalizzazione» in un linguaggio peraltro abbastanza discorsivo. Questo almeno è l'effetto che mi ha fatto e lì ho avuto il primo godimento.[438]

Se l'introduzione è il valore aggiunto per Portinari, al contrario Giovanni Mameli avrebbe preferito «la bella presentazione di Eco» come postfazione. [439]

> Il lettore che affronta questi esercizi di Queneau, dopo che gli è stato spiegato tutto o quasi da un semiologo, fa la figura dello studente che si accosta a un autore dopo una lunga lezione del professore. O si sente come quei telespettatori che, prima di vedere il film di un ciclo su un regista, ne conoscono la trama perché gliel'ha anticipata il critico di turno. La sorpresa ha un ruolo determinante per gustare e capire questo libretto. Gli artifici di Queneau sono così affascinanti che coinvolgono (e fanno riflettere) anche il lettore poco propenso alla sperimentazione stilistica: La trovata di questo testo di Queneau è molto semplice.[440]

Continuando, per Portinari «L'altro, il maggiore», godimento gli «viene però da quella che traduzione non è, ma autonoma invenzione».[441] Essa diviene «un altro libro che ha col primo analogie esterne, e limitate perlopiù alle regole generali».[442]

> [...] tradurre un «esercizio di stile» è quantomeno contraddittorio e l'Eco ha superato l'*Impasse* alla sua maniera (tanta era la congenialità oltre alla seduzione).[443]

«A volte capita che tra l'originale e la traduzione di Eco vi sia in comune solo la partenza, mentre le conseguenze sono molto diverse».[444] In questo senso – da Niccolò Rinaldi – è

---

[438] FOLCO PORTINARI, *Cento diverse prospettive da un banalissimo episodio*, in «Unità», 1.XII.83.
[439] GIOVANNI MAMELI, *Il funambolo della parola*, L'Unione Sarda, 24 settembre 1983.
[440] Ibidem
[441] FOLCO PORTINARI, *Cento diverse prospettive da un banalissimo episodio*, in «Unità», 1.XII.83.
[442] Ibidem
[443] Ibidem
[444] NICOLÒ RINALDI, *Il delizioso «divertissement» di Queneau: 99 volte una storiella balorda*, in «La Sicilia», Catania, 16 dicembre 1983.

letto il «lavoro di Eco», che «va oltre quello di traduttore, e diviene quasi una contitolarità dell'opera».[445] Ancora «più che una traduzione, è una sorta di libera lettura con indovinate aggiunte» per Gino Agnese. A vederlo come un «rifacitore che si compromette con il testo, facendosi cogliere spesso e volentieri in passaggi trasgressivi» è Luigi Meneghelli.[446] Per quest'ultimo, Eco non adatterebbe l'italiano al modello di Queneau, bensì con le medesime regole dello «scrittore transalpino» condurrebbe un'altra partita «del tutto nuova».[447] Così facendo «il testo a fronte non funziona più da riscontro ma da confronto, dove viene messa in risalto l'autonomia o addirittura "l'infedeltà" della stessa traduzione di Eco».[448] Per Alessandra Vindrola, «Umberto Eco è andato molto al di là dell'affrontare il problema della traduzione. Addirittura lo ha scavalcato e ha riscritto il libro, come egli stesso dichiara nell'introduzione».[449] Seppur «è evidente che la traduzione di questo libro non poteva essere letterale», «solleva molte perplessità» in quanto «talvolta le libertà del traduttore paiono del tutto gratuite: sicché ci si trova di fronte a un testo in francese di Raymond Queneau, e ad un altro, in italiano, di Eco».[450]
Venendo, «alla traduzione, anzi alla riscrittura, anzi alla gara che Eco ha ingaggiato con l'autore» – secondo Raboni – la maggiore «esattezza» nella geometria del gioco non bilancia la «densità espressiva» inferiore all'originale. [451]

> Diciamo subito che Eco ha giocato la partita da par suo: con lucidità, brio e assoluta cognizione di causa. Più ferrato, dottrinalmente parlando, dello stesso autore (si veda come, nell'introduzione, si diverte a fargli le pulci, enumerando le figure retoriche che Queneau ha tralasciato), Eco ha realizzato, probabilmente, un punteggio più alto per quanto riguarda l'esattezza, la geometria del gioco. Dove è rimasto invece (ed era fatale) decisamente al di sotto dell'originale, è nella densità espressiva, che in Queneau – nonostante la rarefatta stravaganza del progetto – è, di fatto, sorprendentemente elevata. Per quanto determinati, in apparenza, solo dalla ferrea applicazione di una regola, i microtesti di Queneau hanno sempre, o quasi sempre, un'obliqua carica fantastica e, perché no?, narrativa; sentiamo che in essi, malgrado tutto, non è solo l'artificio retorico o stilistico a parlare, ma dei minimi personaggi, degli omun-

[445] NICOLÒ RINALDI, *Il delizioso «divertissement» di Queneau: 99 volte una storiella balorda*, in «La Sicilia», Catania, 16 dicembre 1983.
[446] LUIGI MENEGHELLI, *Un libro di Raymond Queneau del 1947: Esercizi di stile*, in «Il giornale di Vicenza», 2 febbraio 1984.
[447] Ibidem
[448] Ibidem
[449] ALESSANDRA VINDROLA, *Queneau «tradotto» e interpretato da Umberto Eco. Derider se stessi, che bell'esercizio,* in «Gazzetta del popolo», 13 settembre 1983.
[450] Ibidem
[451] GIOVANNI RABONI, *Giocare con le regole*, in «Il messaggero»,7 novembre 1983.

> coli, degli gnomi paradossalmente vivi e blateranti dentro gli astratti arabeschi del linguaggio. [452]

Alla obliqua carica fantastica dei microtesti, Eco negli equivalenti italiani risponde con «qualcosa di rigidamente scolastico», a cui «cerca spesso di porre rimedio con rincari di comicità che risultano però non di rado, un po'sguaiati e goliardici».

> Si vedano, per esempio, «Modern style», dove alla capziosa stralunatezza dell'originale Eco contrappone un «modernese» un po'facile, a metà fra Stefano Benni e Abatantuono; o «Contadini», dove il dialettalismo della versione sa troppo di sketch televisivo; o «Maldestro», che diventa in italiano, a fronte della quasi drammatica solidità dell'originale, una già remota caricatura di linguaggio «settantasettista».[453]

Raboni chiude la sua recensione segnalando quelle soluzioni contestabili:

> Non si tratta, sia ben chiaro, di errori, ma di soluzioni discutibili e tuttavia, nel quadro d'insieme del lavoro, legittime e a modo loro efficaci. Sia pure (come ho già accennato) di un'efficacia più manualistica che espressiva. Di errori veri e propri non ce n'è, mi sembra, che un paio; e vorrei, per finire, segnalarli, non per pignoleria, né per sminuire in alcun modo questo notevole «tour de force», ma nella speranza che Eco, in un'auspicabile e probabile riedizione (il libro, a quanto mi risulta, sta andando molto bene), possa eliminarli. A pag. 9, ultima riga, Eco ha tradotto, non so perché, «pour» come se fosse «par», e non direi che la cosa dia un senso. A pag. 39, ultima riga, non è davvero possibile che il francese «lui dire ça... à lui...» voglia dire, come traduce Eco, «lui dire così... a lui» anziché «dirgli così... a lui». Infine, nel testo di pag. 3, quello «neutro» sul quale si innestano le novantotto variazioni, credo che «heure d'affluence» avrebbe in italiano un corrispettivo più corretto e più naturale in «ora di punta» che in «ora di traffico».[454]

Portinari esprime una forte presa di posizione, confessando di essersi divertito più con la traduzione di Eco che con l'originale.

> Devo confessare che per me il divertimento della «traduzione» è stato superiore a quello degli *Exercices*, magari per qualcosa che ci ho aggiunto io, per averci riconosciuto i tic sapienti di Eco, la sua mentalità (modalità d'uso della mente) e quella che ormai è la sua specificità. Ma soprattutto una scaltrezza che viene da una maggiore esperienza per più continuativa frequentazione di quel materiali e regole. Più cinico, o più tecnico, o più scanzonato? Ciò che ne vien fuori è un comico se possibile più sottile quanto più dentro una cultura, al di là degli aggiornamenti gergali tra il '47 e l'83. Un buon esempio è la leopardiana *Canzone* a fronte degli Alexandrins («sulla pedana d'autobus antica / Pollastro solitario sopra l'Esse / Sussulti e val, nel pieno mezzogiorno...») o i *Lipogrammi* o le *Onomatopee*. E poco alla volta mi verrebbe da

[452] GIOVANNI RABONI, *Giocare con le regole*, in «Il messaggero»,7 novembre 1983.
[453] *Ibidem*
[454] *Ibidem*

> citarli un po' tutti, per quel risultato complessivo di cui parlavo all'inizio in che sta il significato, Il senso; e perché in ognuno c'è, invece, il colpo del «genio› echiano, la sua firma, la stazione d'arrivo del personaggio di tanti precedenti giochi itineranti o conviviali o salottieri. Non me ne voglia l'ombra del grande Queneau.[455]

Con più cautela, è della stessa posizione Corrado Augias: «Di questa suprema "arte dell'artificio" Umberto Eco ci dà (con testo a fronte) la versione italiana godibile come l'originale, e forse di più».[456]

5.1.3 La recensione letteraria a fumetto di Guido Crepax

Dopo la crisi vissuta tra le due guerre e «la prevalenza della saggistica nella produzione libraria»[457] nell'immediato dopoguerra, il romanzo è rinato.[458] Con l'incremento del numero di lettori, la dimensione e la conformazione del «pubblico potenziale» delle recensioni accresce modificandosi.[459] Negli anni Sessanta e Settanta in cui il fumetto irrompe nel polisistema letterario italiano, sulla *Fiera letteraria* tra il 6 luglio e il 21 settembre 1967 vengono pubblicate una serie di recensioni, a fumetti definite «recensioni visive di romanzi di successo», realizzate da Guido Crepax; già all'epoca considerato uno dei migliori autori nel panorama del fumetto italiano.[460] Complessivamente escono dieci recensioni, di queste otto formate da una tavola e le altre due da due tavole, pubblicate a una settimana di distanza l'una dall'altra, che si configurano con l'avvincente e inedito aspetto di «recensioni a puntate».[461] Le recensioni accolgono testi italiani editi nel 1967 da importanti case editrici (Einaudi, Feltrinelli, Longanesi, Bompiani, Mondadori, Rizzoli). Di particolare interesse ai fini del discorso, è quella del romanzo di Queneau *I fiori blu* [Si vedano Figure 1 e 2]. Le recensioni sono realizzate con un medesimo sistema. La tavola occupa per intero la pagina della rivista, nell'intestazione fuori dal testo è riportata una fotografia dell'autore del libro e, accanto, una breve sinossi prosastica del romanzo. La

---

[455] FOLCO PORTINARI, *Cento diverse prospettive da un banalissimo episodio*, in «Unità», 1.XII.83.
[456] CORRADO AUGIAS, in «Panorama», 5/12/1983.
[457] DARIO BOEMIA, *La recensione letteraria a fumetti tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta*, Mimesis edizioni (Milano – Udine), 2019 da G.C. FERRETTI, S. GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet*, 1925-2009, Feltrinelli, Milano 2010, p. 72.
[458] Cfr. *Ivi*, p. 168.
[459] Cfr. *Ivi*, p. 169.
[460] Cfr. DARIO BOEMIA, La recensione letteraria a fumetti tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, op.cit., p. 176.
[461] Cfr. *Ibidem*

prima vignetta, riporta il titolo del libro, il nome dell'autore e della casa editrice. Le vignette seguenti mettono in scena e descrivono con parole e immagini uno o più episodi significativi del romanzo, presentando i protagonisti, colti negli episodi che più ne determinano la caratterizzazione.[462] Il giudizio critico non si esprime attraverso l'argomentazione tradizionale, ma prende forma nella rielaborazione visiva e narrativa dell'opera recensita.[463]

[462] Cfr.DARIO BOEMIA, La recensione letteraria a fumetti tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, op.cit.,
[463] Cfr. *Ivi*, p. 177.



Figura 1 Recensione letteraria a fumetto di Guido Crepax, *I fiori blu*.



Figura 2 Recensione letteraria a fumetto di Guido Crepax, *I fiori blu*.

Considerazioni conclusive

> [...] così dolce gli suona [al traduttore] l'eco di qualche voce estranea che desidera racchiuderla entro la lingua sua, e la traduce così come si raccoglie un fiore per riporlo tra i fogli di un libro.
> BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della traduzione*

I contributi teorici presentati e lo studio condotto a più livelli (linguistico, filologico, traduttologico, archivistico e ricettivo) vanno considerati in una prospettiva unitaria come elementi complementari tesi alla comprensione del rapporto tra autore, traduttore, testo tradotto e nuovo testo prodotto. I due casi paradigmatici scelti *I fiori blu* ed *Esercizi di stile* hanno permesso di considerare diverse questioni, tra queste: la traduzione di un testo sperimentale, la posizione dello scrittore-traduttore e l'intraducibilità legata alla forma linguistica. Queneau impegna difatti chi lo traduce a riflettere sul funzionamento della lingua stessa, delle strutture, sulle peculiarità e modalità espressive della lingua francese e della lingua nella quale si traduce. Nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo, individuate le specificità occorre cercare di restituirle, conservarle, o adattarle per quanto ammissibile entro i limiti imposti dall'originale e dalle possibilità della lingua di destinazione.

L'analisi linguistica ha permesso di individuare le modalità traduttive accolte nel passaggio dal francese all'italiano, che qui vengono ricapitolate: adattamenti, condensazioni, equivalenze, esplicitazioni, modulazioni, sostituzione con elementi culturali corrispondenti e riscritture creative. Sebbene la natura dei due testi sia diversa, nella struttura, nel genere e nel meccanismo interno, in entrambe le traduzioni i traduttori hanno per lo più adottato come macrostrategia traduttiva quella *target-oriented*, volta alla leggibilità del testo nella cultura della lingua d'arrivo del lettore. Del resto i *Fiori blu* è un romanzo tipizzato dalla presenza di tratti culturalmente specifici della cultura francese (spazi, riferimenti storici, letterari, gastronomici, espressioni idiomatiche e umorismo). L'individuazione sistematica dei giochi di parole, delle ambiguità fonetiche, delle rime e delle deformazioni lessicali e nel caso degli *Esercizi di stile* dei vincoli grammaticali, retorici, legati al registro e allo stile ha messo in evidenza quei luoghi del testo in cui la traduzione deve trasformarsi dovutamente in ricreazione producendo un'infedeltà rispetto al testo di partenza. Per i testi contraddistinti dall'invenzione linguistica, essere fedeli significa comprendere quale costituente sia determinante in un preciso segmento testuale, a volerla dire

con le parole di Benjamin riconoscere la «tonalità affettiva» che ogni parola porta con sè e scegliere le modalità attraverso le quali riprodurne l'effetto. Se talvolta occorre privilegiarne il significato, il più delle volte, specie nella traduzione letteraria è valorizzato il suono, il ritmo, il registro, la comicità o il procedimento retorico. Non essendo sempre possibile conservare allo stesso tempo tutti gli aspetti, ogni traduzione comporta perdite, compensazioni e riformulazioni.

La traduzione echiana esibisce una gerarchia di fedeltà accordata maggiormente alla naturalezza del procedimento retorico più che alla lettera del contenuto. Contrariamente a quanto formulato da Vinay e Darbelnet non vi può essere il più delle volte una sola soluzione per ogni segmento. Ogni preferenza traduttiva dipende dalla funzione che un elemento assume nel testo di partenza e dall'effetto che si vuole ottenere nella lingua di arrivo. Il testo tradotto diviene testo nuovo, destinato a un pubblico, a un sistema editoriale e a una tradizione culturale diversa da quella di partenza. Negli *Esercizi di stile*, la questione della ricreazione è ancora più esibita, determinando una fisionomia autonoma del testo attraverso una nuova veste per quegli esercizi più legati al «genio della lingua francese». Il testo tradotto diviene così il frutto della mediazione del traduttore e delle sue scelte, già a partire dai testi accolti nell'edizione italiana. Il testo in un'opera rappresenta l'elemento invariabile a differenza della variabilità degli elementi paratestuali e dell'oggetto fisico. Per questo, è considerevole, ad esempio, il caso di *Réactionnaire*, nella seconda edizione scartato da Queneau, ma reintegrato al posto di *Loucherbem* da Eco nella sua versione. Il lettore si ritrova a leggere quanto ha scelto il traduttore e non l'autore, in una sorta di condivisa autorialità. Se per Calvino è stato possibile valutare esclusivamente il prodotto definitivo della traduzione, per Eco il primo manoscritto restituisce le alternative abbandonate e il percorso attraverso cui il testo tradotto ha assunto la sua forma definitiva nelle scelte compiute. È attraverso le scelte del traduttore che il lettore italiano entra realmente in contatto con la voce dell'autore. Restano ancora degli interrogativi: si legge l'autore o il traduttore? E fino a che punto è auspicabile che il traduttore possieda anche una sensibilità autoriale e scrittoria?

Leggere una traduzione, come già detto nell'introduzione, significa leggere l'autore e il traduttore in proporzioni diseguali e nei casi analizzati, fondati sull'invenzione linguistica una forte presenza del traduttore è inevitabile quanto necessaria. Il testo tradotto è il risultato dell'incontro tra due pratiche di scrittura: quella dell'autore e quella del traduttore.

Il carattere autoriale del traduttore non è da considerare in termini né positivi né negativi. Nel caso di Calvino la sua familiarità con la scrittura ha arricchito la traduzione con il tipico sapore calviniano. Calvino mostra particolare attenzione agli effetti fonici e ritmici, ricercando la conservazione dell'effetto originale quando possibile e inserendone talvolta di nuove anche laddove non erano richieste dal testo di partenza. La sua creatività, tuttavia, non ha portato a un'esplosione incontrollata della propria voce autoriale, l'identità di Calvino non sovrasta quella di Queneau, così che il traduttore resta più invisibile entro il meccanismo romanzesco. Ben diverso è per gli *Esercizi di stile* in cui si legge più il traduttore che l'autore, ove però lo scarto rispetto all'originale è legittimato dall'intraducibilità di alcune specificità della lingua francese e dal momento che la lettura degli *Esercizi* produce un naturale coinvolgimento che induce verso soluzioni sempre più libere e creative. A voler rispondere all'interrogativo posto dai recensori della prima ricezione, quella di Eco è una riscrittura coautoriale: indubbio è che l'ideazione dell'opera in questa forma di laboratorio linguistico appartenga a Queneau, ma la sua realizzazione richiede un nuovo atto creativo meno da scrittore-narratore e più da semiologo con la cognizione del funzionamento del linguaggio e dei segni da ricostruire nella lingua d'arrivo. La traduzione si configura in tal senso come un atto critico e creativo che contribuisce a ridefinire il testo e a determinarne la nuova esistenza nel contesto di arrivo. Nei testi di Queneau, fedeltà e trasformazione non si oppongono, ma si implicano reciprocamente: per restare fedele alla logica dell'originale, la traduzione deve spesso accettare di diventare riscrittura.

.

Appendice I

La traduzione degli *Esercizi di stile* di Giorgio Caproni e Umberto Eco a confronto

Notations	Annotazioni	Notazioni
Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: «Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus». Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi. [Raymond Queneau]	Sull'S, in un'ora di punta. Un tizio sui ventisei anni, cappello floscio con cordoncino al posto del nastro, collo troppo lungo come se gliel'avessero tirato. La gente scende. Il tizio in parola se la piglia col vicino. Gli rinfaccia di dargli degli spintoni ogni volta che passa qualcuno. Tono di piagnisteo che vorrebbe esser duro. Come vede un posto libero, vi si precipita su. Due ore dopo, s'imbatte ancora in lui a Cour de Rome, davanti alla stazione Saint-Lazare. E con un amico che gli dice: «Dovresti farti attaccare un bottone supplementare al soprabito.» Gli mostra dove (allo spacco) e perché. [Giorgio Caproni]	Sulla S, in un'ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore piú tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: «Dovresti far mettere un bottone in piú al soprabito». Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché.

Le côté subjectif Je n'étais pas mécontent de ma vêture, ce jourd'hui. J'inaugurai un nouveau chapeau, assez coquin, et un pardessus dont je pensai grand bien. Rencontré X devant la gare Saint-Lazare qui essaye de gâcher mon plaisir en essayant de me démontrer que ce pardessus est trop échancré et que j'y devrais rajouter un bouton supplémentaire. Il n'a tout de même pas osé s'attaquer à mon couvre-chef. Un peu auparavant, rembarré de belle façon une sorte de goujat qui faisait exprès de me brutaliser chaque fois qu'il passait du monde, à la descente ou à la montée. Cela se passait dans un de ces immondes autobi qui s'emplissent de populus précisément aux heures où je dois consentir à les utiliser.	Il lato soggettivo Non ero niente scontento della mia vestizione, quest'oggi. Avevo inaugurato un nuovo cappello, sbarazzino anzichenò, e un soprabito di cui pensavo un gran bene. Incontrato X davanti alla stazione Saint-Lazare che tenta di guastarmi la festa cercando di dimostrarmi che il soprabito è troppo aperto e che dovrei aggiungervi un bottone supplementare. Non ha tuttavia osato attaccarsi al mio copricapo. Poco prima, sistemato a dovere una specie di burino che proprio lo faceva apposta a massacrarmi ogni volta che passava gente, o per scendere o per salire. Questo accadeva in un di quegl'immondi autobi che si riempiono di populus proprio nelle ore in cui m'è giocoforza utilizzarli. [Giorgio Caproni]	Aspetto soggettivo I Non ero proprio scontento del mio abbigliamento, oggi. Stavo inaugurando un cappello nuovo, proprio grazioso, e un soprabito di cui pensavo tutto il bene possibile. Incontro X davanti alla Gare Saint-Lazare che tenta di guastarmi la giornata provando a convincermi che il soprabito è troppo sciancrato e che dovrei aggiungervi un bottone in piú. Cara grazia che non ha avuto il coraggio di prendersela col mio copricapo. Non ne avevo proprio bisogno,perché poco prima ero stato strigliato da un villan rifatto che ce la metteva tutta per brutalizzarmi ogni qual volta i passeggeri scendevano o salivano. E questo in una di quelle immonde bagnarole che si riempiono di plebaglia proprio all'ora in cui debbo umiliarmi a servirmene. [Umberto Eco]

Animisme	Animismo	Animismo
Un chapeau mou, brun, fendu, les bords baissés, la forme entourée d'une tresse de galon, un chapeau se tenait parmi les autres, tressautant seulement des inégalités du sol transmises par les roues du véhicule automobile qui le transportait, lui le chapeau. A chaque arrêt, les allées et venues des voyageurs lui donnaient des mouvements latéraux parfois assez prononcés, ce qui finit par le fâcher, lui le chapeau. Il exprima son ire par l'intermédiaire d'une voix humaine à lui rattachée par une masse de chair structuralement disposée autour d'une quasi-sphère osseuse perforée de quelques trous qui se trouvait sous lui, lui le chapeau. Puis il alla soudain s'asseoir, lui le chapeau. Une ou deux heures plus tard, je le revis se déplaçant à quelque un mètre soixante-six au-dessus du sol et de long en large devant la gare Saint-Lazare, lui le chapeau. Un ami lui conseillait de faire ajouter un bouton supplémentaire à son pardessus... un bouton supplémentaire...à son pardessus... lui dire ça... à lui... lui le chapeau.	Un cappello floscio, bruno, con spacco, le falde abbassate, la calotta contornata d'un cordoncino a treccia, un cappello se ne stava fra gli altri, sobbalzando soltanto alle disuguaglianze del terreno trasmesse dal veicolo automobile che lo trasportava, lui, il cappello. Ad ogni fermata l'andirivieni dei passeggeri gli dava movimenti laterali piuttosto bruschi, il che fini col farlo incazzare, lui, il cappello. Manifestò la propria ira tramite una voce umana a lui connessa in virtù d'una massa carnosa strutturalmente disposta intorno a una quasisfera ossea traforata d'alcuni buchi la quale si trovava sotto di lui, il cappello. Un'ora o due dopo lo rividi spostarsi a circa un metro e sessantasei dal suolo e in lungo e in largo davanti alla stazione Saint-Lazare, lui, il cappello. Un amico gli stava consigliando di farsi attaccare un bottone supplementare al soprabito... un bottone supplementare... al soprabito... dirgli una cosa simile... a lui... lui, il cappello.	Un cappello floscio, bruno, con una fenditura, dai bordi abbassati, la forma circondata da una treccia come un cordoncino militare, un cappello stava ritto tra gli altri, sussultando appena per le asperità del suolo trasmesse alle ruote del veicolo automobile che lo trasportava, lui il cappello. A ogni fermata l'andirivieni dei passeggeri gli imprimeva movimenti laterali, talora assai pronunciati, il che finí per irritarlo, lui il cappello. Egli espresse la propria ira attraverso una voce umana che gli era collegata da una massa di carne strutturalmente disposta intorno a una sorta di sfera ossea perforata da alcuni buchi e che si trovava sotto di lui, lui il cappello. Una o due ore dopo lo rividi che deambulava a circa un metro e sessantasei da terra, in lungo e in largo, davanti alla Gare Saint-Lazare, lui il cappello. Un amico lo consigliava di far aggiungere un bottone supplementare al suo soprabito... un bottone supplementare... al suo soprabito... lui dire cosí... a lui il cappello.

Apostrophe Ô stylographe à la plume de platine, que ta course rapide et sans heurt trace sur le papier au dos satiné les glyphes alphabétiques qui transmettront aux hommes aux lunettes étincelantes le récit narcissique d'une double rencontre à la cause autobusilistique. Fier coursier de mes rêves, fidèle chameau de mes exploits littéraires, svelte fontaine de mots comptés, pesés et choisis, décris les courbes lexicographiques et syntactiques qui formeront graphiquement la narration futile et dérisoire des faits et gestes de ce jeune homme qui prit un jour l'autobus S sans se douter qu'il deviendrait le héros immortel de mes laborieux travaux d'écrivain. Freluquet au long cou surplombé d'un chapeau cerné d'un galon tressé, roquet rageur, rouspéteur et sans courage qui fuyant la bagarre allas poser ton derrière moissonneur de coups de pieds au cul sur une banquette en bois durci, soupçonnais-tu cette destinée rhétorique lorsque devant la gare Saint-Lazare tu écoutais d'une oreille exaltée les conseils de tailleur d'un personnage qu'inspirait le bouton supérieur de ton pardessus?	Apostrofe O stilografica che di platino hai il pennino, fa' che la tua rapida corsa senza scosse tracci sulla satinata superficie della carta gli alfabetici glifi che trasmetteranno agli uomini muniti di scintillanti lenti la narcisistica narrazione d'un duplice incontro per l'autobassistica causa. Fiero corsier de' miei sogni, fedel camel delle mie letterarie imprese, sciolta fontana di parole contate, soppesate e scelte, descrivi le lessicografiche e sintattiche curve che graficamente comporranno la futile e ridevole istoria de'fatti e delle gesta del giovanotto che prese un giorno l'autobus S senza sospettare che sarebbe diventato l'immortale eroe delle mie sudate carte. Zerbinotto dal lungo collo sbilanciato da un cappello con tutt'intorno un cordoncino a treccia, botolo ringhioso, brontolone e privo di coraggio che per sfuggir la mala parata andasti a posar le terga mietitrici di calcioni in culo sul duro sedile, avresti mai supposto, tu, la tua sorte, allorquando dinanzi alla stazione Saint-Lazare ascoltavi con esaltato orecchio i sartoreschi consigli d'un personaggio ispirato dal superior bottone del tuo soprabito? [Giorgio Caproni]	Apostrofe O mia stilografica dalla punta di platino, che la tua corsa morbida e rapida tracci sulla seta della mia pagina i glifi alfabetici che trasmetteranno agli uomini dagli occhiali scintillanti il racconto apollineo di un doppio incontro sull'igneo carro falcato! Fiero corsiero dei miei sogni, fedele cammello delle mie gesta letterarie, agile fontana di parole bilanciate e selette, descrivi le volute lessicografiche e sintattiche che daranno vita al narrare per grafemi di eventi futili e derisori di quel giovane uomo che un giorno prese l'autobus S senza sospettare ch'ei sarebbe divenuto l'eroe immortale del faticato mio operare per le muse! Zerbinotto gentile dal lungo collo sovrastato da un cappello cinto di intrecciata cordicella, tu botolo ringhioso, brontoloso e pavido che, fuggendo la rissa, andasti a posar le tue terga, già consacrate a dovute pedate giustiziere, su di una panca di legno duro, immaginavi tu questo retorico destino allora che, davanti alla Gare Saint-Lazare, ascoltavi con orecchio esaltato i consigli sartoriali d'un

		personaggio che traeva ispirazione dal bottone superno del tuonferraiuolo? [Umberto Eco]

Maladroit Je n'ai pas l'habitude d'écrire. Je ne sais pas. J'aimerais bien écrire une tragédie ou un sonnet ou une ode, mais il y a les règles. Ça me gêne. C'est pas fait pour les amateurs. Tout ça c'est déjà bien mal écrit. Enfin. En tout cas, j'ai vu aujourd'hui quelque chose que je voudrais bien coucher par écrit. Coucher par écrit ne me parait pas bien fameux. Ça doit être une de ces expressions toutes faites qui rebutent les lecteurs qui lisent pour les éditeurs qui recherchent l'originalité qui leur parait nécessaire dans les manuscrits que les éditeurs publient lorsqu'ils ont été lus par les lecteurs que rebutent les expressions toutes faites dans le genre de «coucher par écrit» qui est pourtant ce que je voudrais faire de quelque chose que j'ai vu aujourd'hui bien que je ne sois qu'un amateur que gênent les règles de la tragédie, du sonnet ou de l'ode car je n'ai pas l'habitude d'écrire. Merde, je ne sais pas comment j'ai fait mais me voilà revenu tout au début. Je ne vais jamais en sortir. Tant pis, Prenons le taureau par les cornes. Encore une platitude. Et puis	Inesperto Non sono abituato a scrivere. Non ci riesco. Mi piacerebbe, certo, scrivere una tragedia o un sonetto o un'ode, ma ci son di mezzo le regole. Ciò mi mette in soggezione. Non è roba da dilettanti. Tutto questo è già scritto scritto abbastanza male. Bah. Ad ogni modo, oggi ho visto qualcosa che vorrei stendere per iscritto. Stendere per iscritto non mi par granchè peregrino. Dev'essere una di quelle frasi fatte che disgustano i lettori che leggono per gli editori che cercano l'originalità che parloro necessaria nei manoscritti che gli editori pubblicano quando sono stati letti dai lettori che disgustano le frasi fatte del tipo di «stendere per iscritto» che è peraltro quel ch'io vorrei fare di qualcosa che ho visto oggi benchè non sia che un dilettante che impacciano le regole della tragedia del sonetto o dell'ode giacchè non sono abituato a scrivere. Merda, non so com'abbia fatto ma eccomi da capo. Non ne caverò mai i piedi. Tanto peggio. Prendiamo	Maldestro Perché cazzo, scusate compagni, io non sono abituato a intervenire in situazioni politiche di un certo tipo. Cioè, cazzo, a me non mi hanno fatto studiare perché cazzo la scuola, cioè, è solo dei ricchi. Io vorrei dare una testimonianza di classe di quel che ho visto ieri sull'autobus (non sulle mercedes dei signori) ma mi si intrecciano le dita - voglio dire, la lingua... no la lingua non si può intrecciare ma anche l'anatomia la possono studiare solo quelli che poi diventano dottori e fanno lo scandalo dei posti letto nelle cliniche. Ecco, cosí poi sono io a fare la figura dello stronzo. Mi sono già confuso. Dov'ero? Cioè. Dunque volevo testimoniare quella cosa, anche se non la so scrivere io non so dire quelle parole come palingenesi e metempsicazzo come si chiama, io scrivo poesie ma dicono che è letteratura selvaggia - certo, siamo degli emarginati solo perché ci buchiamo un po', mentre le amanti dei signori che sniffano la coca quello va bene e non ci danno il foglio di via - insomma io mando sempre il manoscritto a quelli della

ce gars-là n'avait rien d'un taureau. Tiens, elle n'est pas mauvaise celle-la. Si j'ecrivais: prenons le godelureau par la tresse de son chapeau de feutre mou emmanche d'un long cou, peut-être bien que ce serait original. Peut-être bien que ça me ferait connaître des mes. sieurs de l'Académie française, du Flore et de la rue Sébastien-Bottin. Pourquoi ne ferais-je pas de progrès après tout. C'est en écrivant qu'on devient écriveron. Elle est forte celle-là. Tout de même faut de la mesure. Le type sur la plateforme de l'autobus il en manquait quand il s'est mis à engueuler son voisin sous prétexte que ce dernier lui marchait sur les pieds chaque fois qu'il se tassait pour laisser monter ou descendre des voyageurs, D'autant plus qu'après avoir protesté comme cela, il est allé vite s'asseoir dès qu'il a vu une place libre à l'intérieur comme s'il craignait les coups. Tiens j'ai déjà raconté la moitié de mon histoire. Je me demande comment j'ai fait. C'est tout de même agréable d'écrire. Mais il reste le plus difficile. Le plus calé. La transition. D'autant plus qu'il n'y a pas de transition. Je préfère m'arrêter. [Raymond Queneau]	mica male questa. S'io scrivessi: prendiamo il bellimbusto per la treccia del suo cappello di feltro floscio immanicato da un lungo collo, potrebbe pur essere originale. Potrebbe pur farmi conoscere dai lorsignori dell'Académie Française, del Flore e di rue Sébastien-Bottin. Perchè non dovrei far progressi, dopotutto.*C'est en forgeant qu' on devient forgeron.* È scrivendo che si diventa scriverone. Buona questa. Tuttavia ci vuol misura. Non n'era fornito il tizio sulla piattaforma dell'autobus quando s'è messo a baccagliare contro il proprio vicino col pretesto che quest'ultimo gli camminava sui piedi ogni volta che si rannicchiava su se stesso per far salire o scendere i passeggeri. Tantopiù che dopo aver protestato a quel modo, se n'è andato svelto svelto a sedersi non appena ha visto un posto libero come se temesse le botte. Toh, ho già raccontato la metà della mia storia. Mi domando com'abbia fatto. È pur piacevole scrivere. Ma rimane il più difficile. La parte più sapiente. La transizione. Tantopiù che non c'è transizione. Preferisco far punto. [Giorgio Caproni]	casa editrice e loro rispondono che sono dolenti e hanno i programmi completi a tutto il 1986, cosa cazzo ci mettono di qui al 1986, ma è chiaro che se non sei raccomandato sei fottuto. Merda, cioè, cazzo compagni, mi sono perduto di nuovo, ma sono due giorni che non mangio e tre notti che non dormo e poi sono un po' fumato. Ma avete capito. O no? Allora, partiamo a monte - ecco, mi sono già fregato perché poi sui vostri giornali scrivete che diciamo solo frasi di un certo tipo, ma praticamente non era a monte ma in pianura perché era un autobus. Buona questa, vedete che anch'io so essere spiritoso anche se non scrivo sul Corriere. Va bene, prendiamo il toro per le corna, o meglio quel tizio per il cappello (ah ah!), dico quel tipo col collo lungo - quale tipo? ma quello sull'autobus, l'ho detto prima, non fate finta che non capite per mettermi in inferiorità. Va bene, sono un po' suonato ma cosa deve fare un proletario che dorme solo in sacco a pelo e la police gli ha rotto la chitarra? E poi bisogna cominciare (o no?) e allora lasciatemi cominciare, cazzo, non fate casino se no mi confondo di nuovo. E non ridere tu, scemo. Allora, dunque, il tipo sulla piattaforma si è messo a gridare un casino perché l'altro gli faceva ca-

		sino - dico i piedi, cazzo compagni non fate casino, ho diritto anch'io, no? Dov'ero? Ecco, lui si va a sedere per i cazzi suoi, sta zitto tu cretino, lascia finire, si va a sedere sull'autobus, no? Certo che c'era già, sull'autobus voglio dire, ma va dentro... Dentro, scemo, va dalla piattaforma che è fuori... che piattaforma del cazzo è se non è fuori - dell'autobus, fuori rispetto... nella misura in cui... no, nella misura che non è dentro, Dell'autobus. Va bene, va bene, certo che se fissate gli interventi di cinque minuti, uno che non ha studiato... Ma c'era ancora una parte, anzi il meglio della storia... Social- mente... Okey, okey. Vado. [Umberto Eco]

Gustatif Cet autobus avait un certain goût, Curieux mais incontestable. Tous les autobus n'ont pas le même goût. Ça se dit, mais c'est vrai. Suffit d'en faire l'expérience. Celui-là - un S - pour ne rien cacher - avait une petite saveur de cacahouète grillée je ne vous dis que ça. La plate-forme avait son fumet spécial, de la cacahouète non seulement grillée mais encore piétinée. A un mètre soixante au-dessus du tremplin, une gour-mande, mais il ne s'en trouvait pas, au-	Gustativo Quell'autobus aveva un tal qual sapore. Curioso ma incontestabile. Gli autobus non han tutti il medesimo sapore. E detto comune, ma è vero. Basta farne esperienza. Quello – un S – tanto per non nasconder nulla – aveva un leggero sapore di nocciolina americana abbrustolita ma anche pestata. A un metro e sessanta dalla predella, una ghiottona, ma non ce ne stavano, avrebbe potuto leccar qualcosa di lievemente acidulo ch'era il collo d'un giovanotto sulla	Gustativo Che autobus saporoso! Curioso... Ciascun autobus ha il suo gusto particolare. Luogo comune ma vero, basta provare. Quello - un S, a voler esser franchi - sapeva di nocciolina tostata, se capite. La piattaforma, anzitutto, lasciava sulle papille una traccia di noccioli-na, non solo tostata, ma pesticciata - e mantecata. E poco distante un buongustaio - se ve ne fossero stati - avrebbe potuto leccare qualcosa di salmastro come un collo d'uomo acre sulla trentina. Venti

rait pu lécher quelque chose d'un peu suret qui était un cou d'homme dans sa trentaine. Et à vingt centimètres encore au-dessus, il se présentait au palais exercé la rare dégustation d'un galon tressé un peu cacaoté, Nous dégustâmes ensuite le chouigne-gueume de la dispute, les châtaignes de l'irritation, les raisins de la colère et les grappes de l'amertume. Deux heures plus tard nous eûmes droit au dessert: un bouton de pardessus... une vraie noisette... [Raymond Queneau]	trentina. E un altri venti centimetri più su, si offriva al palato esperto la delibazione d'un cordoncino a treccia con una spruzzatina di cacao. Assaporammo poi lo scevingumme della litigata, le castagne dell'iritazione, gli acini della collera e i grappoli d'amarezza. Due ore dopo giungemmo dritti al dessert: un bottone di soprabito... un'autentica nocciolina... [Giorgio Caproni]	centimetri so-pra, un palato raffinato, e in cerca d'emozioni, avrebbe goduto della rara esperienza di una tenera treccia al cacao. E poi assaporammo il sale della disputa, l'amaro dell'irritazione, l'asprigno della collera, il dolciastro della rancorosa viltà. Due ore dopo, il dessert. Un bottone di soprabito, mandorlato [Umberto Eco]

Vers libres L'autobus plein le cœur vide le cou long le ruban tressé les pieds plats plats et aplatis la place vide et l'inattendue rencontre près de la gare aux mille feux éteints de ce cœur, de ce cou, de ce ruban, de ces pieds, de cette place vide, et de ce bouton. [Raymond Queneau]	VERSI LIBERI l'autobus pieno il cuore vuoto il collo lungo il nastro intrecciato i piedi piatti piatti e schiacciati il posto vuoto e l'inaspettato incontro vicino alla stazione mille fuochi spenti di quel cuore, di quel collo, di quel nastro, di quei piedi, di quel posto vuoto, e di quel bottone. [Giorgio Caproni]	Versi liberi L'autobus pieno il cuore vuoto il collo lungo il nastro a treccia i piedi piatti piatti e appiattiti il posto vuoto e l'inatteso incontro alla stazione dai mille fuochi spenti di quel cuore, di quel collo, di quel nastro, di quei piedi, di quel posto vuoto e di quel bottone. [Umberto Eco]

Précieux	Prezioso	Prezioso

C'était aux alentours d'un juillet de midi. Le soleil dans toute sa fleur régnait sur l'horizon aux multiples tétines. L'asphalte palpitait doucement, exhalant cette tendre odeur goudronneuse qui donne aux cancéreux des idées à la fois puériles et corrosives sur l'origine de leur mal. Un autobus à la livrée verte et blanche, blasonné d'un énigmatique S, vint recueillir du côté du parc Monceau un petit lot favorisé de candidats voyageurs aux moites confins de la dissolution sudo-ripare. Sur la plate-forme arrière de ce chef-d'œuvre de l'industrie automobile française contemporaine, où se serraient les transbordés comme harengs en caque, un garnement, approchant à petits pas de la trentaine et portant, entre un cou d'une longueur quasi serpentine et un chapeau cerné d'un cordaginet, une tête aussi fade que plombagineuse, éleva la voix pour se plaindre avec une amertume non feinte et qui semblait émaner d'un verre de gentiane, ou de tout autre liquide aux propriétés voisines, d'un phénomène de heurt répété qui selon lui avait pour origine un co-usager présent bie et nurc de la STCRP. Il prit pour lever sa plainte le ton aigre d'un vieux vidame qui se fait pincer l'arrière-train dans une vespasienne et qui, par ex-traordinaire, n'approuve point cette poli-	Era a un dipresso un mezzogiorno di luglio. Il sole in pieno fiore regnava sull'orizzonte ondulato di multiple mammelle. L'asfalto palpitava mite, esalando quel tenero odorino catramoso che ispira ai cancerosi idee a un tempo pueril e corrosive sull'origine del loro male. Un autobus in livrea verde e bianca, blasonato d'un'enigmatica S, venne a raccogliere dalla parte del parco Monceau un piccolo lotto privilegiato di passeggeri ai madidi confini della sudorifera dis-soluzione. Sulla piattaforma posteriore di quei capolavoro dell'industria automobilistica francese contemporanea, dove si pigiavano i trasbordati come aringhe in barile, un gaglioffo che s'avvicinava a passettini alla trentina e che portava fra un collo d'una lunghezza quasi serpentina e un cappello cerchiato d'un canapino una faccia sciapa quanto piombagginosa, alzò la voce per lagnarsi con un'amarezza non fittizia e che pareva emanare da un bicchier di genziana, o di tutt'altro liquido dalle proprietà simiglianti, per un fenomeno d'urto a ripetizione che secondo lui aveva per origine un co-usante della STCRP presente *hic et nunc*. Assunse per elevare la sua lamentela il tono acido d'un vecchio visdomino che si fa pizzicare il culo in un vespasiano e che fuor dell'or-	Era il trionfo del demone meridiano, Il sole accarezzava con accecante virilità le opime mammelle dell'orizzonte ambrato. L'asfalto palpitava goloso esalando gli acri incensi del suo canceroso catrame roso da rosate lepre. Carro falcato, cocchio regale, gravido di enigmatica e sibilante impresa, l'automotore ruggi a raccoglier messe umana molle di molli afrori, dissolta in esangui foschie al parco che tu dici Monceau, o Ermione. Sulla lucida piattaforma di quella macchina da guerra della gallica audacia, ove la folla s'inebria di amebiche voluttà, un efebo, di poco avanti alla stagione che ci fa mesti, con una calotta fenicia onusta di serpenti, la voce esile dal sapor di genziana, alto levo un clamore, e l'amarezza dei suoi lombi espanse, e de suoi calzati feriti da un barbaro, da un oplite ferigno, da un silvestre peltasta. Poscia, anelante e madido, cercò riposo, esangue di deliquio. Di poco la clessidra avea sbavato i suoi rugosi umori e ancora il vidi, alla Corte di Roma, astato come bronzo, con un sodale dal volto d'Erma e senza cigli, androgino Alcibiade che il petto gli indicava, il dito come strale, l'ugne tese a ferire. E con voce d'opale, di un bottone diceva, e di sua ascesa, a illeggiadrir la taglia, e a tener la rugiada

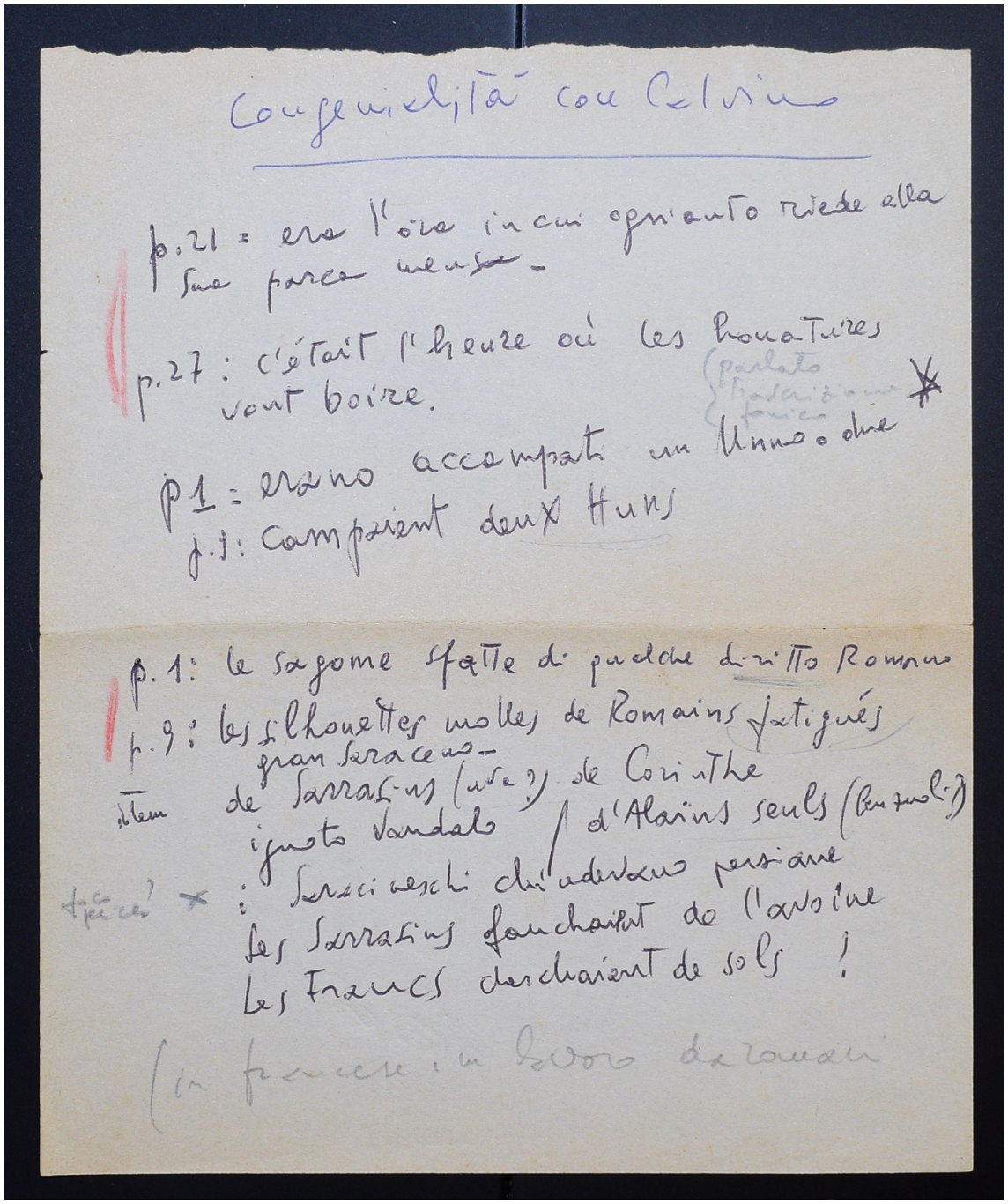
tesse et ne mange pas de ce pain-là. Mais, découvrant une place vide, il s'y jeta. Plus tard, comme le soleil avait déjà descendu de plusieurs degrés l'escalier monumental de sa parade céleste et comme de nouveau je me faisais véhiculer par un autre autobus de la même ligne, j'aperçus le personnage plus haut décrit qui se mouvait dans la Cour de Rome de façon péripatétique en compagnie d'un individu ejusdem farince qui lui donnait, sur cette place vouée à la circulation automobile, des conseils d'une élégance qui n'allait pas plus loin que le bouton. [Raymond Queneau]	dinario non approvi affatto tal delicatezza e non si cibi d'un tale pane. Ma scoprendo un posto vuoto vi si buttò su. Più tardi, come il sole aveva già disceso di parecchi gradini la scalea monumentale della sua celeste pompa, e come di nuovo io stavo facendomi veiculare da un altro autobus della medesima linea, scorsi il sopradescritto personaggio muoversi in Cour de Rome peripateticamente in compagnia d'un individuo *ejusdem farinae* che stava dandogli, su quella piazza consacrata alla circolazione automobilistica, consigli d'un'eleganza che non andava più in là del bottone. [Giorgio Caproni]	umida lungi. [Umberto Eco]

Féminin Quelle bande d'empotés! Aujourd'hui vers midi (ce qu'il faisait chaud, heureusement que je m'étais mis de l'odorono sous les bras, sans ça ma petite robe d'été en cretonne de ma petite couturière qui me fait des prix, elle était fichue) du côte du Parc Monceau (c'est mieux que le Luxembourg où j'envoie mon fils, quelle idée d'avoir la pelade à son âge) l'autobus passe, il était plein, mais j'ai vampé le receveur et je suis montée. Naturellement le tas d'abrutis qui avait des numéros a protesté mais pfute! l'autobus était loin. Et moi dedans. C'était surcomplet. Ce que j'étais serrée et pas un homme assis à l'intérieur qui m'aurait cédé sa place. Quels goujats! A côté de moi, il y avait un homme assez élegant (c'est très chic une tresse autour d'un feutre mou au lieu de ruban, Adam a dû parler	Donnesco Che branco di rammolliti! Oggi verso mezzogiorno (Dio che caldo, manco male che m'ero messo un po' di deodoro sotto l'ascelle, altrimenti addio mio abitino estivo di cretonne confezionatomi dalla mia sarta così carina che mi fa dei prezzi) dalla parte del Pare Monceau (meglio del Luxembourg dove mando mio figlio, che idea aver l'alopecia alla sua età), l'autobus passa, zeppo, ma io ho vampato il fattorino e son salita su. Naturalmente il mucchio d'abbrutiti che aveva qualche numero ha protestato, ma pfuit! l'autobus era già lontano. E io dentro. Era arcicompleto. Com'ero strippata, e non un uomo seduto a cedermi il posto. Che cafoni! Accanto a me, c'era un uomo molto elegante (fa molto chic una treccia intorno a un feltro

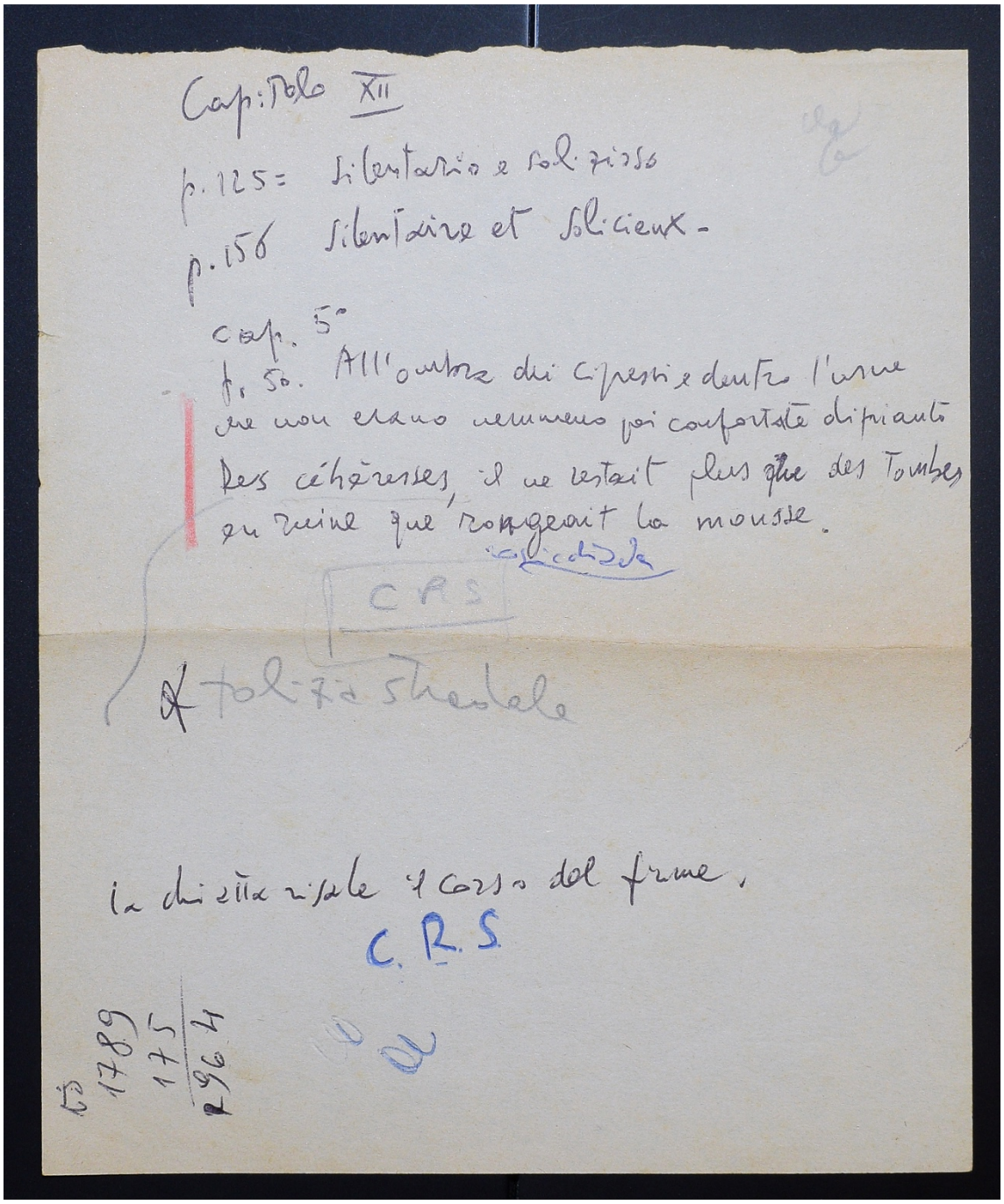
de cette nouvelle mode), malheureusement il avait le cou trop long pour mon goût. J'ai des amies qui prétendent que lorsqu'un homme a une partie du corps plus grande que la normale (par exemple un nez trop grand) ça indique aussi des capacités marquées dans un autre domaine. Mais je n'en crois rien. En tout cas, ce monsieur très bien se trémoussait tout le temps et je me demandais ce qu'il attendait pour m'adresser la parole ou me mettre la main quelque part. C'est un timide, me disais-je. Je n'avais pas tout à fait tort. Car le voilà qui se met a interpeller un autre homme qui avait une sale tête d'ailleurs et qui faisait exprès de lui marcher sur les pieds. Si j'avais été ce jeune homme, je lui aurais cassé la figure, mais au lieu de cela il est allé vite s'asseoir dès qu'il a vu une place libre et il n'a d'ailleurs pas songé un seul instant à me l'offrir. Ce qu'il ne faut pas voir, tout de même, au pays de la galanterie. [Raymond Queneau]	floscio al posto del nastro, Adam deve pur aver parlato di questa nuova moda), peccato avesse il collo troppo lungo per i miei Certe mie amiche pretendono che quando un uomo ha una parte del corpo più sviluppata del normale (per esempio un naso troppo grosso) ciò vuol anche dire capacità notevoli in altro campo. Ma io non ci credo affatto. Ad ogni modo, quel signore niente male s'è dimenato tutto il tempo e io mi son chiesta cos'aspettava a rivolgermi la parola o a mettermi la mano in qualche posto. È un timido, mi son detta. Mica avevo torto. Eccolo infatti mettersi a reclamare contro un altro povero diavolo che aveva una gran facciaccia del resto e che lo faceva apposta a pestar-gi i piedi. Se fossi stata quel giovanotto li, gli avrei spaccato il muso, ma invece quello se n'è andato svelto svelto a sedersi non appena ha visto un posto libero e manco per un istante d'altronde gli è passato per la capa d'offrirmelo. Cosa mai bisogna vedere, però, nel paese della galanteria. Poco dopo, passando davanti alla stazione Saint-Lazare (stavolta ero a sedere), l'ho adocchiato mentre stava discutendo con un amico (un gran bel ragazzo, parola) a proposito dell'apertura del suo soprabito (che strana idea mettersi un pastrano con un caldo simile, ma fa sempre molto vestito). L'ho guardato, ma quel babbeo non m'ha nemmeno riconosciuta. [Giorgio Caproni]

Appendice II

Appunti di Jolanda Insana



Fondo Insana, Centro Manoscritti – Università di Pavia.


Capitolo XII

p. 125= Silentario e solitario

p. 156 Silentaire et Solicieux -

cap. 5°

f. 50. All'ombra dei cipressi e dentro l'urne
che non erano nemmeno più confortate di pianti
des céhéresses, il ne restait plus que des Tombes
en ruine que rongeait la mousse.

CRS

Atolitario Sheelale

la divisa risale al corso del frumento.

C.R.S.

1789
175
2964

Riferimenti bibliografici

Opere di Raymond Queneau citate

- *Esercizi di stile*, introduzione e traduzione di Umberto Eco [testo originale a fronte], Einaudi, Torino, 1983.
- *Figli del limo* (tit. orig. *Les Enfants du Limon*), traduzione di Bruno Pedretti, Einaudi, Torino, 1991.
- *Icaro involato* traduzione di Clara Lusignoli, Einaudi, Torino, 1969.
- *Il diario intimo di Sally Mara*, traduzione di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano,1991.
- *Il pantano,* (tit. orig. Le chiendent) traduzione di Fernanda Pivano, Einaudi, Torino, 1948.
- *L'istante fatale*. Poesie. Traduzione di Franco De Poli. Introduzione di Jean Queval. Testo a fronte. Guanda (Collana Fenice), Modena, 1963.
- *La domenica della vita* traduzione di Giuseppe Guglielmi, Einaudi, Torino,1987.
- *La domenica della vita* traduzione di Giuseppe Guglielmi, postfazione di Giacomo Magrini, Einaudi, Torino,1997.
- *La domenica della vita,* traduzione di Anita e Luigi Compagnone, Longanesi, Milano, 1954.
- La gramigna (tit. *orig. Le Chiendent*), traduzione di Giuseppe Guglielmi, in Romanzi, Torino, Einaudi, 1992.
- *Odile*, traduzione di Grazia Cherchi. Prefazione di Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1976.
- *Piccola cosmogonia portatile* traduzione di Sergio Solmi [Testo originale a fronte] In appendice, Piccola guida alla Piccola cosmogonia, di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1982.
- *Pierrot amico mio*, traduzione di Fabrizio Onofri, Einaudi, Torino, 1947.
- *Pierrot amico mio*, traduzione di Fabrizio Onofri, postfazione e appendice biobibliografica a cura di Giacomo Magrini, Einaudi, Torino, 1996.

- *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, introduzione di Italo Calvino, traduzione di Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino, 1981.
- *Suburbio e fuga*, (tit. orig. *Loin de Rueil*) traduzione di Clara Lusignoli, Einaudi, Torino, 1970 (altre stampe: 1982, 1992, 2005).
- *Troppo buoni con le donne* (tit. origin. *On est toujours trop bon avec les femmes*), traduzione di Giuseppe Guglielmi, Einaudi, Torino,1984.
- *Un duro inverno,* traduzione di Alessandro Chiavolini, Mondadori, Milano, 1947.
- *Una storia modello*, nota introduttiva di Mario Romano, Fabbri, Milano, 1973.
- *Zazie nel metrò*, traduzione di Franco Fortini, Einaudi, 1960.

Materiali Archivistici consultati

In Archivio storico Giulio Einaudi editore in Archivio di Stato di Torino:

- serie *Corrispondenza con autori italiani*, cart. 34/1, la corrispondenza di Calvino del 1966-1967; cart. 144, fasc. 2180, Guido Neri.
- serie *Corrispondenza con autori italiani*, cartella 34/1, fascicolo Italo Calvino, f. 170, lettera datata Torino, 21 giugno 1966 di trasmissione del contratto per la traduzione dell'opera Les fleurs bleues di Raymond Queneau (non si conserva l'allegato); f. 193, lettera datata 17 aprile 1967 con comunicazione dell'accredito sul conto di Calvino di una somma di denaro per la traduzione del libro di Queneau.
- serie *Corrispondenza con autori stranieri*, cart.13, fasc. 547, *Queneau Raymond* (1947-1971);
- serie *Recensioni*, cart.288, fasc. 3912 (anni 1967-1968) e 3913 (1973).
- serie *Verbali editoriali*, cart. 5 e 6 del 1966-1967.

In Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei:

Fondo Eco Umberto, Quadernone autografo (di 80 pagine interamente scritto) contenente la traduzione degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, realizzata da Eco (Torino, Einaudi, 1983). Allegata lettera di Umberto Eco a Maria Corti datata 14 giugno 1999;

Vocabolari e repertori

- Augusto Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali, italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi e greci antichi, con relativi indici sistematico-alfabetici; supplemento ai dizionari delle principali lingue moderne ed antiche*, Hoepli, Milano, 1900.
- Battaglia Salvatore (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, (GDLI), Torino, UTET, 1961-2002. (consultato online: https://www.gdli.it).
- Colin Jean-Paul, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, 2001.
- Colin Jean-Paul, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Larousse, Paris, 2001.
- De Mauro Tullio, *Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*. Internazionale, 2016. https://dizionario.internazionale.it/
- Déchelette François, *L'argot des poilus; dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la grande guerre de 1914; argots spéciaux des aviateurs, aérostiers, automobilistes, etc. Préf. de. G. Lenôtre*, Jouve, Paris, 1918.
- *Dictionnaire de l'Académie française* (9e éd.), https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0159
- Dictionnaire leRobert micro poche, editore Le Robert France, 2016.
- Radicchi Sandra, *In Italia: modi di dire ed espressioni idiomatiche*, Bonacci editore, Roma,1985.
- Sorge Paola, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana: origine e significato delle frasi idiomatiche e delle forme proverbiali rare e comuni*., Newton Compton, 2001.
- Tommaseo Niccolò e Bellini Bernardo, *Dizionario della lingua italiana,* Torino, 1861-1879. (consultato online: https://www.tommaseobellini.it/#/).
- Vocabolario Dantesco *VD* http://www.vocabolariodantesco.it/
- *Vocabolario Treccani* online, http://www.treccani.it/vocabolario/

Studi critici e testi

- Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.
- Aragona Raffaele (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali* [saggi], Manni, San Cesario di Lecce, 2008.
- Baranelli Luca (a cura di), *Italo Calvino. Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2023.
- Benjamin Walter, *Il compito del traduttore*, Edizione italiana critica e traduzione a cura di Maria Teresa Costa, 2023.
- Bertolucci Attilio e Citati Pietro, *Gli umoristi moderni*, Garzanti, Milano, 1961.
- Calvino Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Berenghi. Oscar Mondadori Libri, Milano, 2019 (ristampa). In particolare: *Sul tradurre* (1963), pp. 44-55; *Furti ad arte* (conversazione con Tullio Pericoli) (1980), pp. 63-77; *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), pp. 78-84.
- Catford John Cunnison, *A linguistic theory of translation*, Oxford University Press, 1978.
- Chessa Francesca, *Tradurre il francese*, Il mulino, Bologna, 2024.
- Clerici Luca e Falcetto Bruno (a cura di), *Calvino editore, in Calvino & l'Editoria*, Marcos y Marcos, Milano, 1993.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.
- Federici Federico Marco, *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit,* Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge, the italianist 27, 2007.
- Federico Marco Federici, *Translation as stylistic evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, New York, Printed in The Netherlands 2009.
- Fortini Franco, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano, 1959.
- Fortini Franco, Lezioni sulla traduzione, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata, 2022.

- Giancarlo Roscioni; Giulio Ungarelli, *Guido Neri, Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*, ed. Pendragon, Bologna, 1997.
- Guidère Mathieu, *Introduction à la traductologie:Penser la traduction: hier, aujou'hui, demain*, deboek, 2016.
- Jaton Anne-marie, *Lecture(s) des Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Edizioni ETS, Pisa, 1998.
- Ladmiral Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.
- Larose Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Sillery, 1989.
- Lorenza rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Utet Libreria, 2001.
- Mangano Daniel, *Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes?, Équivalences, 34e année-n°1-2, 2007,X*.
- Mangoni Luisa, Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Mario Barenghi, *Saggi*, Tomo secondo, I Meridiani Mondadori, Milano, 2015.
- Massimo Raffaeli, *Un cartesiano dell'irrazionale, in Céline e altri francesi*, pequod, Ancona 1999.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Aspetti della lingua di Calvino* in «La tradizione del Novecento. Terza serie», Einaudi, Torino, 1991, pp.227-291.
- Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Verdier,1999.
- Meschonnic Henri, *Pour la poétique II*, Gallimard, 1973.
- Mortara Garavelli Bice, *Il parlar figurato: manualetto di figure retoriche*, GLF editori Laterza, 2010.
- Motolese Matteo, *Le parole di Calvino*, Treccani, Roma, 2023.
- Mounin Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction, Piccola biblioteca Einaudi, 2006.*
- Mounin Georges, *Teoria e storia della traduzione*, ed. italiana Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2006.
- Osimo Bruno, *Storia della traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano, 2002.
- Podeur Josiane, La *pratica della traduzione*: dal francese in italiano e dall'italiano in francese Liguori, Napoli 1993.

- Raffaeli Massimo, *Un cartesiano dell'irrazionale*, in *Céline e altri francesi*, peQuod, Ancona 1999.
- Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, introduzione e traduzione di Umberto Eco, nuova edizione a cura di S. Bartezzaghi, Einaudi, 2008.
- Raymond Queneau, *I fiori blu*, Traduzione di Italo Calvino, Einaudi (Nuovi coralli), 1967 (copia appartenuta a Jolanda Insana).
- Raymond Queneau, *I fiori blu*, Traduzione di Italo Calvino, Einaudi (ET Scrittori), 1984 (ristampa 2024).
- Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Gallimard (Collection Folio), ristampa imprimée en Enspagne, 2014.
- Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Gallimard, Paris, 1965.
- Scavée Pierre; Intravaia Pietro, *Traite de stylistique comparee: analyse comparative de l'italien et du français*, Didier Centre international de phonétique appliquée, Bruxelles, 1979.
- Steiner George, *Dopo Babele, Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, 1994.
- Terracini Benvenuto, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva, Milano, 1983.
- Vinay Jean Paul; Darbelnet Jean , *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977.

Riferimenti sitografici

- Barile Laura, *L'infraordinario in Calvino e in Perec, Lettere Italiane*, Vol. 48, No. 1, gennaio-marzo 1996, (ultima consultazione: 27 aprile 2026), https://www.jstor.org/stable/26265694?seq=1.
- Barral Sylvie, *Le Paris d'Italo Calvino*, in Cahiers d'études romanes [Online], 6 | 2001, (ultima consultazione: 27 aprile 2026), https://journals.openedition.org/etudesromanes/251?lang=it.
- Bartezzaghi Stefano, *Lingue inventate*, Enciclopedia dell'Italiano (2010), (ultima consultazione 5 maggio 2026), https://www.treccani.it/enciclopedia/lingue-inventate_(Enciclopedia-dell'Italiano)/.

- Berkman Natalie, *Italo Calvino's Oulipian Clinamen*, in MLN, Vol. 135, No. 1, January 2020, (ultima consultazione 27 aprile 2026), https://www.jstor.org/stable/26938678?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A64ec305f7fa3da52cb8613790918ea90&initiator=recommender&seq=3.
- *Bibliographie sélective Italo Calvino 1923 - 2023*, (ultima consultazione: 30 marzo 2026), https://www.bnf.fr/fr/italo-calvino-1923-2023.
- Clara Corsetti, *Il piano INA-CASA* in Pandora rivista [online], 29-01-2020, (ultima consultazione: 27 aprile 2026), https://www.pandorarivista.it/articoli/il-piano-ina-casa/.
- Contini Gianfranco, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, (ultima consultazione: 10 marzo 2026), https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/continiceg1942.php.
- Ervino Pocar, *Necessità delle traduzioni*, in Teorie, numero 4, primavera 2013, (ultima consultazione 25 marzo 2026), https://rivistatradurre.it/necessita-delle-traduzioni/.
- Fondazione Montanelli, *Il vero nome di Montanelli*, (ultima consultazione: 25 maggio 2026), https://www.fondazionemonta nelli.it/sito/pagina.php?IDarticolo=270.
- Motte Warren, *Italo Calvino and the Oulipo*, in Romance Notes, Vol. 39, No. 2, Winter, 1999, (ultima consultazione: 27 aprile 2026), https://www.jstor.org/stable/43802989?seq=2.
- Piacentini Mirella, Les expressions verbales figées à l'épreuve de la traduction : Italo Calvino traducteur des Fleurs bleues de Raymond Queneau. (2019). *PHRASIS | Rivista Di Studi Fraseologici e Paremiologici*, *3*(3), (ultima consultazione: 30 aprile 2026), https://www.phrasis.it/rivista/index.php/rp/article/view/37.
- Preda Alessandra e Sparvoli Eleonora (a cura di), *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, Collana "Colloquium", 2018, (ultima consultazione: 15 marzo 2026), https://www.ledonline.it/ledonline/856/Livres-chevet_21.pdf.
- Ricoeur Paul, *Il paradigma della traduzione*, 07-09-2006 (ultima consultazione: 20 marzo 2026) https://www.resetdoc.org/story/il-paradigma-della-traduzione/?lang=it.

- Sabadin Vittorio, *Parigi dà l'addio alle sigarette simbolo*, La Stampa, 22-07-2016 (ultima consultazione: 20 maggio 2026), https://www.lastampa.it/cultura/2016/07/22/news/parigi-da-l-addio-alle-sigarette-simbolo-1.34838987/.
- Salmon Laura, *Teoria della Traduzione: una "lotta infinita" per il rigore interdisciplinare* (ultima consultazione: 4 marzo 2026), https://doi.org/10.14672/20201715.
- Serianni Luca, *La lingua cristallina di Italo Calvino. La fortuna internazionale di Italo Calvino* (ultima consultazione: 5 maggio 2026), https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Luca-Serianni-la-lingua-cristallina-di-Italo-Calvino-c27fa1c1-1c13-462c-bb92-4ac621895646.html.
- Sorgi Orietta, *La traduzione come migrazione, come rivelazione*, 01-07-2024 (ultima consultazione 25 marzo 2026), https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-traduzione-come-migrazione-come-rivelazione/.
- Sosso Paola, «Calvino, Queneau e 'I fiori blu'», Studi Francesi [Online], 150 (L | III) | 2006, online dal 30 novembre 2015, (ultima consultazione: 30 marzo 2026), https://journals.openedition.org/studifrancesi/.
- Sosso Paola, «Calvino, Queneau e 'I fiori blu'», Studi Francesi [Online], 150 (L | III) | 2006, online dal 30 novembre 2015 (ultima consultazione: 7 maggio 2026), https://journals.openedition.org/studifrancesi/.
- Tesi Riccardo, *Arcaismi*, (ultima consultazione 10 aprile 2026), https://www.treccani.it/enciclopedia/arcaismi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/.
- Volpe Paola, *Chi traduce è un 'aguzzino'? Italo Calvino e I fiori blu di Raymond Queneau*, unaκοινῇ, n°5 (2024), (ultima consultazione: 30 aprile 2026), https://unakoine.it/index.php/unaK/article/view/140.