



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

*Le remplaçant.*  
Traduzione e commento.

RELATORE

Prof.ssa Hélène de Jacquilot

CORRELATORE

Prof.ssa Barbara Sommovigo

CANDIDATO  
Lavinia Paralovo

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

## Indice

### Introduzione

1. Agnès Desarthe e *Le remplaçant*
  - 1.1. L'autrice
  - 1.2. Le opere citate
  - 1.3. Il testo
    - 1.3.1. Categoria testuale
    - 1.3.2. Il *récit d'enfance*
    - 1.3.3. Il narratore e la focalizzazione
    - 1.3.4. La narrazione
    - 1.3.5. L'intertestualità
    - 1.3.6. Analisi delle sequenze e riassunto
  
2. *Le remplaçant* e *Il sostituto*
  
3. Analisi delle strategie traduttive
  - 3.1. Trasposizioni
    - 3.1.1. Trasposizione delle parti del discorso
    - 3.1.2. Trasposizione delle funzioni sintattiche
    - 3.1.3. Trasposizione dell'organizzazione frastica
  - 3.2. Modulazioni
  - 3.3. Adattamenti e trascrizioni
  - 3.4. Traduzione di nomi
    - 3.4.1. Maiuscola o minuscola?
    - 3.4.2. I toponimi
    - 3.4.3. Altre denominazioni autodescrittive
    - 3.4.4. Nomi propri di personaggi storici o inventati.
    - 3.4.5. I nomi parlanti
  - 3.5. Il titolo
  - 3.6. Elementi di cultura ebraica
  - 3.7. Altro
    - 3.7.1. L'uso del *voi*
    - 3.7.2. Trascrizioni e traslitterazioni
    - 3.7.3. Elementi storici

### Conclusione

### Bibliografia

### Sitografia

## Introduzione

La traduzione letteraria occupa un posto di rilievo nel panorama generale della traduzione non solo per la quantità della sua produzione, ma anche per il posto che essa occupa all'interno delle teorie e dei dibattiti sulla traduzione e sulla teoria traduttiva.

Il problema della traduzione letteraria fu formulato in principio da Cicerone e fu in seguito alimentato dal conflitto tra la tradizione della versione letterale e quella del libero adattamento, metodo seguito dal Medioevo fino al XVIII secolo. Il problema della traduzione letteraria è il problema della fedeltà opposta alla bellezza. Fedeltà linguistica o bellezza letteraria? La linguistica moderna cerca di dare una risposta all'interrogativo principale di ogni traduzione: che cosa, di un testo si deve tradurre? Che cosa dobbiamo rendere in un'altra lingua perché il nostro testo, la nostra traduzione letteraria, sia di buona qualità, e cioè sia fedele globalmente al testo<sup>1</sup>?

Una risposta semplice potrebbe essere che bisogna tradurre il testo, tutto il testo e solo il testo. Ma la linguistica contemporanea scredita in partenza quest'interpretazione così intuitiva ponendo un'altra domanda, cos'è il testo? Cosa compone la totalità del testo da tradurre? La risposta era già stata data: il contesto. Il contesto inteso come tutte quelle parti del testo, quegli indizi, che nella loro totalità chiariscono tutte le parti. Ma accanto a questa nozione ne nasce un'altra figurata, il contesto non diventa solo il romanzo in sé nell'insieme delle sue parti, il contesto diventa il romanziere o lo scrittore, le sue opere, la sua vita, la sua relazione con i contemporanei e con altre opere, e non solo, il contesto è anche storico (l'epoca in cui è stato scritto), geografico (il luogo del romanzo), è anche contesto sociale e contesto culturale. Edmond Cary diceva:

Il contesto linguistico forma solo la materia bruta dell'operazione del tradurre: mentre quel che caratterizza veramente la traduzione è il contesto, ben più complesso, dei rapporti fra due culture, due mondi di pensiero e di sensibilità<sup>2</sup>.

Gli studi che la linguistica ha intrapreso in tutti questi anni hanno permesso che la nozione di fedeltà nella traduzione letteraria prendesse corpo e vigore, poiché oggi tradurre significa non solo rispettare il senso strutturale, o linguistico, del testo (e cioè il suo contenuto lessicale e sintattico), ma anche il senso globale del messaggio (con l'ambiente, il secolo, la cultura da cui proviene)<sup>3</sup>.

Tenendo conto di queste importanti nozioni che hanno pesato e pesano ancora sulla teoria della traduzione letteraria per la loro importanza l'approccio teorico di questo lavoro è stato quello di avvicinarsi per gradi al testo di *Le remplaçant*<sup>4</sup> di Agnès Desarthe. Dopo una prima lettura

---

<sup>1</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965, p. 134-135.

<sup>2</sup> Edmond Cary cit. in G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., p. 136.

<sup>3</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., p. 136.

<sup>4</sup> Per tutte le opere di Agnès Desarthe citate in questo capitolo si veda il capitolo 1.2 Le opere citate.

del testo, il metodo per accostarsi alla scrittrice è stato quello di procedere alla lettura di *Mangez-moi*, romanzo precedente a *Le remplaçant*, e poi al romanzo ad esso successivo: *Dans la nuit brune*. Poiché si tratta di una scrittrice contemporanea, la maggior parte delle informazioni biografiche sono state reperite dal suo sito web ufficiale.

Si è scelto quindi di inserire prima della traduzione un capitolo introduttivo che trattasse in primis Agnès Desarthe come scrittrice e proseguisse con un'analisi letteraria del testo da tradurre. Per prima cosa si è cercato di definire il genere testuale di appartenenza, poiché come si vedrà, la sua categorizzazione è molto difficile. Scendendo poi più nei dettagli dell'analisi letteraria sono stati presi in esame il narratore, la focalizzazione, la narrazione e le sequenze. Inoltre, sempre riagganciandoci alla nozione di contesto, è stato notato che all'interno del racconto sono presenti vari elementi intertestuali, che lo rendono ancora più complesso di quanto potrebbe sembrare in apparenza, ed è quindi apparso opportuno inserire un paragrafo dedicato a tutti questi richiami culturali e non.

La seconda parte di questo lavoro riporta integralmente, con testo a fronte, il romanzo *Le remplaçant* e la traduzione elaborata, con il titolo di *Il sostituto*.

La terza parte di questo lavoro è invece dedicata all'analisi delle strategie traduttive. Fino alla seconda guerra mondiale la teoria della traduzione consisteva nelle considerazioni fatte dai traduttori più importanti sulla loro arte, e la maggior parte di queste dissertazioni finivano sempre nel già citato dilemma tra le due opzioni tradizionali: traduzione letterale o traduzione libera. I teorici della traduzione, in questi anni, erano più interessati a giustificare le proprie scelte personali che a elaborare regole teoriche. È a partire dagli anni '50 che si comincia a intravedere un nuovo scopo nella riflessione sulla traduzione, quello di fornire degli strumenti pedagogici. Nasce così la traduttologia che cerca di studiare le logiche che sottendono il tradurre. Si cominciano a studiare i passaggi traduttivi di due o più testi in compresenza, l'originale e una o più versioni in traduzione, la traduttologia inizia ad avere un carattere normativo prescrittivo. Con Catford e Mounin la riflessione sulle strategie traduttive diventa ancora più scientifica, tanto che diventa una vera e propria scienza linguistica<sup>5</sup>.

Nel 1958 Vinay e Darbelnet pubblicano *Stylistique comparée du français et de l'anglais* che è da molti considerato come il primo vero e proprio metodo di traduzione fondato esplicitamente sugli apporti della linguistica. Non si tratta più di commentare empiricamente la traduzione ma di osservarla a posteriori raffrontandola all'originale, nasce la traduttologia descrittiva, detta anche contrastiva. Ed è proprio questo il metodo che è stato utilizzato in questo lavoro, si

---

<sup>5</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori 2002, p. 14.

cercherà di descrivere i procedimenti che sottendono il passaggio traduttivo, sempre appoggiandosi a esempi concreti tratti dal testo<sup>6</sup>.

I primi procedimenti traduttivi analizzati nella terza parte di questo lavoro sono quattro dei sette enunciati da Vinay e Darbelnet. Quattro poiché i primi tre procedimenti da loro analizzati sono procedimenti di “traduzione diretta”, cioè dei “falsi procedimenti” e non corrispondono a delle vere e proprie operazioni traduttive e sono: il prestito, il calco e la traduzione letterale. Sono gli altri quattro, i procedimenti detti di “traduzione obliqua”, che presentano delle variazioni lessicali o morfosintattiche, o un cambiamento di punto di vista, e sono: la trasposizione, la modulazione, l’adattamento e la trascrizione<sup>7</sup>. Sono questi i primi quattro procedimenti analizzati in questo lavoro, partendo prima dal loro inquadramento generale, scendendo poi nel dettaglio dell’analisi di alcuni esempi significativi tratti dal testo e commentare infine le scelte intraprese.

Successivamente si è scelto di dedicare un intero capitolo alla traduzione di nomi, poiché la loro presenza in varie parti del romanzo e in contesti diversi ha portato a differenti scelte traduttive, per cui è risultato interessante spiegare non solo la diversità di trattamento che si deve riservare ai nomi propri in contesti specifici ma anche il perché della soluzione che è stata adottata come definitiva.

Altrettanto importante è apparsa la scelta del titolo, che in apparenza poteva sembrare non insidiosa, ma tenendo conto della sua peculiarità, poiché appare diverse volte all’interno del racconto stesso, e dell’importanza che un titolo ricopre per l’opera originale e per la traduzione, è sembrata una scelta molto importante ed esemplificativa. Per questo al titolo è stato dedicato un intero capitolo autonomo.

Il capitolo che segue è stato intitolato “Elementi di cultura ebraica”, poiché questi elementi permeano tutto il racconto e non è sembrato appropriato trattarli come quelli della cultura dominante, cioè quella francese. Per questo motivo non sono solo stati analizzati ma si è cercato di spiegarli in modo esaustivo, poiché è proprio in virtù di quello che essi sono e di cosa significano per questa cultura che sono stati trattati in un modo diverso da altri.

L’ultimo capitolo di questo lavoro è intitolato “Altro” e sotto questa etichetta si è scelto di inserire alcune problematiche traduttive ridotte solo ad alcune parti specifiche del testo, come per esempio l’uso del voi all’epoca della seconda guerra mondiale, alcuni elementi di cultura russa che hanno implicato un processo di analisi e di ricerca a causa di una loro frequente e

---

<sup>6</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 17.

<sup>7</sup> J.P. Vinay – J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier 1958, p. 46-47.

diversa traslitterazione nei diversi paesi e in ultimo la spiegazione di alcuni fatti storici, legati alla cultura francese, per cui le scelte traduttive potevano essere diverse.

## Capitolo 1: Agnès Desarthe e *Le remplaçant*

### 1.1. L'autrice

Agnès Desarthe nasce a Parigi il 3 maggio 1966. È una dei tre figli del pediatra e specialista delle relazioni familiari Aldo Naouri, nato a Bengasi, Libia, nel 1937, all'interno della comunità ebraica libica. Aldo Naouri viene espulso dal paese nel 1942 e, grazie alla sua seconda nazionalità francese si trasferisce in Algeria, poi nel 1956 a Besançon e infine a Parigi, dove frequenterà l'Università di medicina. È qui che Agnès Desarthe nasce e passa la sua infanzia insieme alla sorella Elsa Rooke e al fratello Laurent Naouri.

Da giovane Agnès Desarthe ha considerato per molto tempo il francese come una lingua straniera, poiché in casa parlavano arabo, russo e yiddish. Sin da piccola inizia a scrivere delle poesie alla madre e dei racconti che inorgoliscono il padre<sup>8</sup>.

Laureata in inglese alla Scuola Normale Superiore di Parigi insegna per alcuni anni questa lingua ma è la traduzione l'attività con la quale debutta nella letteratura. Nel 2007 vincerà un premio per la traduzione del romanzo di Cynthia Ozik *Les Papiers de Puttermesser*. Tra le sue traduzioni troviamo inoltre delle opere di Haim Potok, Emma Richler, Aimée Bendler e la serie umoristica *Anastasia Krupnik* di Lois Lowry<sup>9</sup>.

Il primo romanzo che pubblica nel 1991 è un romanzo per adolescenti intitolato *Je ne t'aime pas, Paulus*<sup>10</sup>, presso l'École de loisirs, casa editrice francese specializzata in libri per bambini e per ragazzi. Tredici anni dopo, nel 2005, ne scriverà il seguito presso la stessa casa editrice, dal titolo *Je ne t'aime toujours pas, Paulus*. In totale pubblica 24 romanzi per ragazzi.

I romanzi per ragazzi costituiscono il suo trampolino di lancio ma ben presto Agnès Desarthe si dedica anche a quelli per adulti, pubblicati presso Édition de l'Olivier. Dopo il suo primo romanzo, *Quelques minutes de bonheur absolu*, del 1993, si impone come una delle voci più forti della giovane letteratura francese con la pubblicazione di *Un secret sans importance* che le ha fatto vincere il Prix du Livre Inter nel 1996<sup>11</sup>. Il suo romanzo *Mangez-moi*, pubblicato nel 2006, ha avuto un successo enorme ed è stato tradotto in più di 15 paesi. Come sottolinea Marc Amfreville nel suo discorso per la consegna del premio Maurice-Edgar Coindreau:

---

<sup>8</sup> Sito ufficiale di Agnès Desarthe: <http://www.agnesdesarthe.com/bio.htm> (24/01/2014). La maggior parte delle informazioni sulla vita della scrittrice sono state tratte da questo sito che non verrà inserito altre volte in nota, da ora in poi verranno indicate solo fonti diverse da questa.

<sup>9</sup> Discorso di Marc Amfreville pronunciato durante la consegna del premio Maurice-Edgar Coindreau, il 4 dicembre 2007, alla Société des gens de Lettres: <http://www.agnesdesarthe.com/textes/Agn%E8s%20Desarthe.pdf> (24/01/2014).

<sup>10</sup> Per tutte le opere di Agnès Desarthe citate in questo capitolo vedere il capitolo 1.2 Le opere citate.

<sup>11</sup> A. Desarthe, *Le remplaçant*, Édition de l'Olivier, Paris 2009.

Je n'ai pas été étonné de goûter chaque page de son dernier roman, *Mangez-moi* dont chacun sait ici le succès, mais dont il faut absolument savourer pour soi-même la prose toute en finesse sensuelle, en élégante légèreté et en tristesse voilée<sup>12</sup>.

Nel 2010 il suo romanzo *Dans la nuit brune*, storia corale e iniziatica di un uomo che riconsidera e rivaluta il suo passato le fa vincere il Prix Renaudot des Lycéens.

È proprio tra *Mangez-moi* e *Dans la nuit brune* che, nel 2009, pubblica *Le remplaçant*, che vince il premio Virgin-Femina sempre nel 2009.

Scrittrice poliedrica ai romanzi per adulti seguono canzoni, sceneggiature e opere teatrali. Tra queste ultime ricordiamo *Les chevaliers*, messa in scena all'interno dello spettacolo *La Baignoire et les Deux Chaises* di Gilles Cohen nel 2005 al Teatro del Rond-Point di Parigi e *Le Kit*, opera ancora in attesa di essere messa in scena. Ha partecipato anche alla scrittura della sceneggiatura del film *Cours Toujours* del marito Dante Desarthe.

Parallelamente continua la sua attività di traduttrice sia di romanzi per ragazzi che di romanzi per adulti (come *La chambre de Jacob* di Virginia Woolf). Su Virginia Woolf terrà una trasmissione radiofonica in collaborazione con Geneviève Brisac, la sua editrice all'École des loisirs ed in seguito a questa trasmissione, sempre in collaborazione con Geneviève Brisac, pubblica nel 2004 il saggio *Virginia Woolf, le mélange des genres*.

Giudicata a volte troppo dolce, a volte crudele, a volte folle per la copiosità e la diversità delle sue opere Agnès Desarthe si sentirà per molto tempo come «une immigrée dans la république des lettres». Molte delle sue storie provengono dalla tradizione orale tramandata nella sua famiglia e da scrittrice non ha potuto fare a meno di tramandarle a sua volta.

---

<sup>12</sup> Discorso di Marc Amfreville, cit.



## 1.2. Le opere citate

Romanzi per ragazzi e per adulti:

A. Desarthe, *Je ne t'aime pas, Paulus*, L'école des loisirs, Paris 1991.

A. Desarthe, *Quelques minutes de bonheur absolu*, Éditions de l'Olivier, Paris 1993.

A. Desarthe, *Un secret sans importance*, Éditions de l'Olivier, Paris 1996.

A. Desarthe, *Je ne t'aime toujours pas, Paulus*, L'école des loisirs, Paris 2005.

A. Desarthe, *Mangez-moi*, Éditions de l'Olivier, Paris 2006.

A. Desarthe, *Le remplaçant*, Éditions de l'Olivier, Paris 2009.

A. Desarthe, *Dans la nuit brune*, Éditions de l'Olivier, Paris 2010.

Traduzioni :

L. Lowry, *Anastasia Krupnik*, traduit par Agnès Desarthe, L'école des loisirs 1996.

C. Ozik, *Les papiers de Puttermesser*, traduit par Agnès Desarthe, Éditions de l'Olivier 2006.

V. Woolf, *La chambre de Jacob*, traduit par Agnès Desarthe, Stock, Paris 2008.

Saggi:

A. Desarthe – G. Brisac, *Virginia Woolf, le mélange des genres*, Éditions de l'Olivier, Paris 2004.

### 1.3. Il testo

*Le remplaçant* è, ma non è, una sorta di biografia del nonno, ma quale nonno? Il vero o il sostituto? Le due storie si intrecciano e si mescolano anche con la storia autobiografica della scrittrice stessa. All'interno di queste due vicende si inserisce quella di Janusz Korczak, per affinità di vicissitudini e provenienza, nonché di empatia della scrittrice con questo personaggio. Questo quadro generale serve da spunto per molte riflessioni su temi importanti. Nella storia dei nonni e di Korczak si rivive la storia della comunità ebraica durante e dopo la Seconda guerra mondiale. Troviamo anche riflessioni sulla morte, sulla famiglia, sulla vita ma è anche un modo per far conoscere elementi di una cultura, quella ebraico-francese, che rimane sconosciuta a molti. Insomma in un racconto breve troviamo concentrati una grande varietà di spunti e di argomenti di riflessione che non possono lasciare i lettori indifferenti.

Il libro non è diviso in capitoli ma in 17 sequenze esplicite separate tra loro da asterischi.

#### 1.3.1. Categoria testuale

È difficile incasellare *Le remplaçant* in una categoria testuale ben definita, si tratta sicuramente di un racconto che può con tutta probabilità trovarsi a metà tra le categorie del racconto in prima persona (cioè un racconto in prima persona in cui il narratore è un personaggio delle situazioni e degli eventi narrati) e un racconto soggettivo (un racconto caratterizzato da un narratore esplicito i cui sentimenti, credenze e giudizi coloriscono la trattazione delle situazioni)<sup>13</sup>.

Parlando più specificatamente di genere testuale *Le remplaçant* rientra nel macrogenere dell'autobiografia, sfiorando quello del *récit d'enfance*. Come sottolinea Jacques Lecarme nel suo libro dedicato proprio a questo genere testuale:

Les livres d'hommage sentimental ou de ressentiment vindicatif à l'égard d'un père, d'une mère, du couple parental indifférencié sont presque toujours écrits comme une autobiographie avec un léger déplacement d'accentuation. Car, la plupart du temps, on ne saurait distinguer la figura objective du parent évoqué de son image dans le cœur de l'enfant ou dans la mémoire de la grande personne qui écrit un livre<sup>14</sup>.

*Le remplaçant* appare come il prototipo perfetto di questa definizione parziale di autobiografia. Nel racconto infatti la figura del nonno Bouz ci viene raccontata attraverso lo sguardo sia della scrittrice bambina quanto della scrittrice adulta e in entrambi i casi il filtro del loro sguardo agisce in modo che il lettore non abbia un vero e proprio ritratto oggettivo del nonno.

---

<sup>13</sup> G. Prince, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni Editore 1990, p. 119-120.

<sup>14</sup> J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin 1999, p. 29.

Non è questo l'unico tratto del racconto che lo fa rientrare nel genere dell'autobiografia. Seguendo sempre il saggio di Lecarme vediamo perché *Le remplaçant* appartiene più al genere dell'autobiografia, e non a quello della biografia pura e semplice, partendo dalla definizione che Philippe Lejeune ha dato della prima nel 1975:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>15</sup>.

*Le remplaçant* è un *récit rétrospectif* a pieno titolo, fatto da una persona reale, la scrittrice Agnès Desarthe e che mette l'accento sulla propria vita individuale. Su questo punto potrebbe sorgere un'obiezione: mette l'accento sulla propria vita individuale o su quella del nonno? Se analizziamo bene il racconto vediamo che nella maggior parte dei casi non solo si parte da un aneddoto della vita della scrittrice per poi parlare del nonno ma anche che il parlare del nonno e della sua vita serve da spunto per una riflessione sulla vita della scrittrice e soprattutto per un'analisi dello sviluppo della sua personalità. Ciò appare ancora più chiaro anche quando ci si sposta sull'asse della seconda biografia che troviamo all'interno del racconto, una biografia nella biografia, quella di Janusz Korczak, che non solo viene accumulata alla biografia del nonno ma serve come strumento di riflessione su temi importanti della vita e soprattutto della vita della scrittrice. Le due biografie appaiono quindi come il pretesto per un testo più propriamente autobiografico.

Quello che però ci lascia ancora dei dubbi sull'appartenenza vera e propria a questo genere è la mancanza di un patto autobiografico stipulato all'inizio del racconto tra autore e lettore e non c'è indicazione nominale che ci faccia pensare che l'autore e il narratore, nonché protagonista dell'autobiografia siano la stessa persona. L'indicazione nominale c'è solo indirettamente quando la scrittrice parla alla prima persona ma non è mai esplicita. L'unico cognome che ci viene nominato all'interno del testo è quello del nonno, che non essendo il suo vero nonno, non è di nessun aiuto al lettore per l'identificazione nominale tra autrice e protagonista. Le uniche informazioni utili in questo senso sono il lavoro della protagonista, fa la traduttrice, lo stesso lavoro di Agnès Desarthe prima ancora di essere scrittrice, e la città in cui vive: Parigi, sappiamo che Agnès Desarthe è nata, ha vissuto e vive in questa città e in ultimo le origini ebraiche della famiglia della scrittrice. Questo potrebbe indicare che *Le remplaçant* appartiene a quella categoria di testi marginali che Lejeune chiama i *textes indéterminés*, non delle vere e proprie autobiografie ma dei testi che il lettore può scegliere di leggere tanto come un'autobiografia vera e propria che come un romanzo o un racconto inventato<sup>16</sup>.

Un'ultima cosa potrebbe far sorgere un'obiezione sulla natura puramente autobiografica di *Le remplaçant* è l'ordine temporale. Nel nostro caso l'ordine temporale non è semplicemente non

---

<sup>15</sup> P. Lejeune in J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> P. Lejeune in J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, cit., p. 25.

rispettato, ma non è nemmeno semplicemente sovvertito, l'ordine temporale di *Le remplaçant* ci appare completamente perso di vista, quasi un flusso di coscienza. A questo punto si potrebbe dire che *Le remplaçant* sia un autoritratto piuttosto che di un'autobiografia pura. Ma è vero d'altra parte che il *récit rétrospectif* ha i suoi limiti: le analessi sono l'unico modo che l'autore ha per dare velocità al racconto e il tempo passato dovrebbe essere l'unico tempo della narrazione. Visto così il *récit rétrospectif* appare un'utopia, anche perché mentre si scrive la vita continua e l'asse temporale si sposta. Inoltre l'autobiografia non sempre segue gli avvenimenti nel loro procedere diacronico, in molti casi il recupero del passato tramite la memoria (fondamento dell'autobiografia) non viene effettuato seguendo il susseguirsi degli avvenimenti ma secondo prospettive diverse come la dinamica la riorganizzazione del passato secondo la coscienza attuale<sup>17</sup>. Alla luce di queste osservazioni i tratti dell'autoritratto e dell'autobiografia appaiono sfumati. Per cui si potrebbe concludere che *Le remplaçant* è un testo di matrice autobiografica che può sconfinare nel sottogenere dell'autoritratto. Un altro aspetto interessante di *Le remplaçant*, non legato solamente al genere dell'autobiografia ma anche al problema della distinzione tra fiction e non fiction, è ancora una volta la già citata mancanza di un patto autobiografico. Nessun patto di autenticità viene stipulato con il lettore all'inizio del racconto. Se Philippe Lejeune vedeva nel patto l'elemento essenziale del genere autobiografico, oggi quest'affermazione pur sempre valida, ha però altre sfumature da tenere presenti. Innanzitutto partiamo da una domanda che Lecarme pone nel suo libro:

Mais est-il bien sûr que toutes les autobiographies présentent une séquence métatextuelle qui pose comme véridique et référentiel le récit en train de se déployer ?<sup>18</sup>

Lecarme analizza quindi alcune famose autobiografie arrivando alla conclusione che molte volte quello che preoccupa lo scrittore autobiografico è più il bene e il male che il vero o il falso o che il bisogno di abbellire il testo e della stilizzazione diventano a volte più pressanti dell'esigenza del vero. Da qui nasce la mancanza di un patto vero e proprio stipulato con il lettore all'inizio del testo o con un apparato paratestuale appropriato. L'assenza di un vero e proprio patto all'inizio del testo può lasciare nel lettore l'ombra di un dubbio che verrà poi più o meno dissolto con le indicazioni nominali. Oltre alle indicazioni nominali possono essere inseriti all'interno del testo dei patti autobiografici, che saranno trattati come degli enunciati metatestuali, che saranno esplicativi ma non avranno la stessa forza di un patto situato all'inizio del testo e che non sempre servono a dissolvere i dubbi del lettore<sup>19</sup>. Troviamo anche in *Le remplaçant* alcuni esempi di questi enunciati metatestuali che funzionano come patti autobiografici all'interno nel testo:

---

<sup>17</sup> J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, cit., p. 27.

<sup>18</sup> J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, cit., p. 64.

<sup>19</sup> J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, cit., p. 27.

p. 8	(à partir de là, je ne sais plus distinguer ce qui appartient à sa narration de ce qui est le fruit de mon imagination)
p. 34	Mais est-il vraiment né à Czernovitz ? Ne m'a-t-il pas parlé de Beltsi ? Et qu'en est-il de Kichiniev ? Je mélange tout.
p. 35	N'importe qui à ma place procéderait rationnellement en menant une enquête. Il suffirait d'interroger ma mère, mais je m'y refuse. Je préfère inventer.

Sono i tre esempi più significativi di patti metalinguistici all'interno del testo, in tutti e tre i casi la scrittrice avverte il lettore non solo della fallibilità della memoria umana per cui non si ricorda più quale sia la storia reale e quella immaginaria, e in alcuni casi si ritrova a mescolare ricordi con altri ricordi senza distinguere quale sia il ricordo vero, ma ancor più importante la scrittrice dichiara che lei «*préfère inventer*» quindi mette d'innanzi al lettore ad un patto che dichiara manifestamente che alcune parti del testo sono realmente accadute mentre altre sono state inventate, il lettore deciderà quali.

Quest'ultimo aspetto è molto interessante perché all'interno del testo ci troviamo in due casi davanti a una sorta di dichiarazione di poetica che si riallacciano a questo aspetto di amalgama tra reale e finzione, ma non solo:

p. 35	Je m'en veux de ne pas savoir quand et comment il a voyagé. Je voudrais que cet article me le raconte. Je voudrais qu'il existe un livre sur mon grand-père dans lequel tous les renseignements seraient consignés. Je pourrais lire ce livre. J'adorerais le lire, mais c'est idiot car c'est moi qui dois l'écrire.
p. 44	C'est ainsi que fonctionne la fiction, la fiction qui, chez moi, l'emporte toujours sur son univers ou plutôt son opposé, dont je peine à trouver le nom. Réalité ? Vérité ? je ne sais pas.

Nel primo caso la scrittrice parla esplicitamente del perché sta scrivendo questo libro, nel secondo esempio il ragionamento si sposta sull'asse della finzione e della realtà, su come la prima predomini, nel caso di Agnès Desarthe, sulla seconda, quella realtà, o verità, che fatica a definire.

### 1.3.2. Il *récit d'enfance*

In *Le remplaçant* occupa uno spazio fondamentale quello che si può definire *récit d'enfance*. La definizione del termine è abbastanza difficile, il termine *récit* è ambiguo e in più *l'enfance* implica

una dimensione a metà tra una realtà passata, la memoria e la fantasia. Il *récit d'enfance* appare molto spesso all'interno di biografie, agiografie, autobiografia e questi generi mescolano le loro definizioni a quella di *récit d'enfance* rendendo il termine ancora più ambiguo, il modo per comprenderlo rimane quello dello studio di un corpus di testi, qui cercherò di applicarlo al racconto di Agnès Desarthe<sup>20</sup>. In questo caso il *récit d'enfance* appare all'interno di un racconto con un progetto più ampio, un racconto di vita e di sviluppo della personalità, presenta inoltre uno dei tratti fondamentali del genere: gli episodi dell'infanzia non sono raccontati seguendo un asse cronologico ma appaiono come delle scene, sono dei momenti dell'infanzia reputati degni di essere raccontati, non viene raccontata l'infanzia nella sua interezza e nella sua specificità. Perché:

Ce qui devient dominant dans le récit d'enfance n'est plus la suite des grandes étapes formant le fil d'une histoire, mais le choix de souvenirs fugitifs, presque effacés, et par là même chargés de révéler une autre personne<sup>21</sup>.

Insieme a questi momenti di solito vengono raccontati quelli in cui il bambino appare precoce rispetto ai suoi coetanei o in cui la sua personalità sta cominciando a formarsi<sup>22</sup>. È quello che accade nelle pagine di *Le remplaçant* quando la scrittrice appare l'unica bambina ad essere irritata dal soprannome del nonno, quando aderisce prematuramente alle idee comuniste per i racconti del nonno, quando sempre da bambina rimugina sul testo di una canzone gospel da dove pensava sarebbe scaturito uno dei grandi segreti dell'umanità.

Un altro dei grandi *topos* del *récit d'enfance* è la rievocazione dei giochi con i compagni, dell'insegnamento scolastico, i maestri e le diverse inclinazioni allo studio. Anche questo argomento è presente in *Le remplaçant*. Invece dei giochi di bambina abbiamo la descrizione vivida dell'esotismo degli oggetti a casa dei nonni, che per una bambina era un gioco osservare, riconoscerli e scoprirli, e abbiamo anche delle belle pagine dedicate alla descrizione delle inclinazioni più verso gli studi letterari che matematici della scrittrice, nonché sui nomi dei maestri e sulle sue letture favorite.

Il punto comune di tutti i *récit d'enfance* è la ricerca o la costruzione di un'identità, che può essere condotta in modi differenti che a volte si mescolano in uno stesso tempo, nel nostro caso la ricerca di sé stessa passa, non solo, attraverso episodi dell'infanzia reali o immaginari, ma attraverso la riscoperta della storia del nonno, evocata proprio a partire da ricordi della scrittrice bambina. Inoltre

---

<sup>20</sup> L. Himy-Pieri, «Histoires d'enfances, histoire de l'enfance», in *Le récit d'enfance et ses modèles*, Colloque de Cerisy – La-Salle, Caen-Cadex, Presses universitaires de Caen 2003, p. 105

<sup>21</sup> A. Chevalier, «La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle», in *Le récit d'enfance et ses modèles*, cit. p. 193.

<sup>22</sup> L. Himy-Pieri, «Histoires d'enfances, histoire de l'enfance», in *Le récit d'enfance et ses modèles*, cit., p. 106-107.

l'autenticità dei ricordi ricerca meno l'esattezza dei fatti e di più il loro potere di azione che ancora suscitano nello scrittore ormai diventato adulto<sup>23</sup>.

### 1.3.3. Il narratore e la focalizzazione

Il narratore è interno, e attenendoci alla classificazione proposta da Segre è un narratore presente come personaggio nella storia, quindi omodiegetico, e che analizza gli avvenimenti dall'interno, quindi intradiegetico<sup>24</sup>. È la stessa Agnès Desarthe, che parlando in prima persona singolare racconta la storia del nonno, ovviamente con un punto di vista interno. Non è solo un narratore interno, lo è anche esplicitamente, infatti abbiamo molti di quelli che Prince chiama i segni dell'«io». Questi non sono solo i riferimenti pronominali della prima persona (o verbi come *je crois, je me sens* ecc.), ma anche deittici (come *un jour, au moment où, c'était il y a cinq ans* ecc.) che si riferiscono alla situazione spazio temporale in cui si trova il narratore insieme a termini modali (come *peut être, je ne sais pas* ecc.) che indicano l'atteggiamento del narratore nei confronti di ciò che dice<sup>25</sup>.

Nonostante il concetto di focalizzazione sia difficile da definire, è certo che questo riguarda la quantità di informazioni attribuite ai vari personaggi e a quella che il narratore tiene per sé. In base a questa definizione minima Genette, e Segre di conseguenza, indicano tre tipi di focalizzazione:

- a. Focalizzazione zero;
- b. Focalizzazione interna
  - Fissa
  - Variabile
  - Multipla
- c. Focalizzazione esterna<sup>26</sup>.

Nel caso di *Le remplaçant* ci troviamo di fronte ad una focalizzazione di tipo interno poiché la narrazione assume la prospettiva di uno dei personaggi stessi, cioè Agnès Desarthe, e fissa, poiché è sempre la prospettiva di questo personaggio ad esserci presentata.

---

<sup>23</sup> A. Chevalier, «La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle» in *Le récit d'enfance et ses modèles*, cit., p. 199.

<sup>24</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Giulio Einaudi editore 1985 p. 25.

<sup>25</sup> G. Prince, *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa*, Parma, Pratiche Editrice 1982 p. 17.

<sup>26</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit. p. 27.

#### 1.3.4. La narrazione

Se si studiano i legami cronologici che intercorrono all'interno di un testo notiamo tre possibilità:

- a. La narrazione è successiva al narrato nel tempo;
- b. La narrazione precede nel tempo il narrato;
- c. La narrazione è simultanea al narrato<sup>27</sup>.

Nel caso di *Le remplaçant* questa distinzione non risulta affatto così chiara e lineare, ci sono infatti parti in cui la narrazione è successiva al narrato nel tempo e parti in cui questa è simultanea ad esso. Inoltre la distanza temporale tra narrazione e narrato varia per tutto il racconto, non è sempre fissa.

Il fatto che la distanza temporale tra narrazione e narrato sia variabile ci porta a riflettere sui concetti di fabula e intreccio, infatti questi due, nel nostro caso, non coincidono, l'ordine del narrato (fabula) e l'ordine della narrazione (intreccio) sono differenti. Questa non coincidenza è segnalata anche dalla forte presenza di analepsi, cioè l'evocazione di uno o più eventi accaduti prima del momento della narrazione<sup>28</sup>. La differenza tra fabula e intreccio può risultare significativa, più la loro differenza è forte più difficile sarà ricostruire l'ordine degli avvenimenti narrati, come nel nostro caso. Ciò non toglie che in questo caso si tratti di una scelta stilistica esplicita dell'autrice.

Importante è anche lo studio dei tempi verbali che possono essere distinti in due categorie: i tempi narrativi (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e condizionale) e i tempi commentativi (presente, passato prossimo e futuro), l'alternarsi di questi all'interno del testo ci consente di distinguere meglio le parti più narrative o di commento da quelle descrittive<sup>29</sup>. Vediamo che in *Le remplaçant* le due categorie di verbi si alternano senza che una delle due prevalga sull'altra.

#### 1.3.5. L'intertestualità

Con intertestualità si intende l'uso (esplicito, nascosto, ironico o allusivo) di fonti, in un certo senso il concetto rimanda a quello di citazione<sup>30</sup>. Nel caso di *Le remplaçant* l'intertestualità oltre a essere una presenza costante è spesso esplicita, ma non sempre. L'uso che Agnès Desarthe fa dell'intertestualità è variegato e ricco e rende il suo racconto ancora più complesso e interessante. L'intertestualità che scaturisce dal testo non è solo riferita all'universo della letteratura, ma vedremo

---

<sup>27</sup> G. Prince, *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa*, cit., p.41-42.

<sup>28</sup> G. Prince, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni Editore 1990 p. 7.

<sup>29</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 28.

<sup>30</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 89.



come vengono citati anche elementi che rimandano alla cultura cinematografica e musicale. Non solo l'intertestualità rimanda anche ad altre parti del testo stesso, rimandi che un lettore attento può cogliere e collegare.

A pagina 8 abbiamo il primo esempio di intertestualità esplicita:

p. 8	Un couple qui n'est pas un, comme dans <i>Macbeth</i> , l'enfant qui n'est pas né d'une femme.
------	--

Il riferimento è al *Macbeth* di Shakespeare in cui l'apparizione del fanciullo insanguinato annuncia che nessun uomo nato da donna lo ucciderà, i nonni che sconfiggono la maledizione delle coppie, sono come McDuff, che essendo stato strappato prima del tempo dal ventre della madre viene considerato come non nato da una donna e quindi colui che può uccidere *Macbeth*.

Sparsa per tutto il racconto abbiamo molte citazioni dirette da film o dalla cultura musicale:

p. 9	ressemble à certains films français, un rien louches, sortis entre les années 50 et 60, avec Bourvil et de braves nazis.
p. 12	un negro spiritual dont le refrain était : « Sometimes I feel like a motherless child. »
p. 38	je ne comprenais jamais mieux mes origines que lorsque je lisais <i>La famille Moskat</i> ou <i>Le certificat</i> .
p. 39	À la même époque, je voyais à la télé ou au cinéma des films de Truffaut, de Claude Sautet.

Il primo esempio è un'intertestualità cinematografica: Bourvil è il nome d'arte di André Robert Raimbourg, noto attore francese e il film a cui si fa riferimento è probabilmente *Tre uomini in fuga* del 1966, ambientato nella Parigi occupata dai nazisti nella seconda guerra mondiale.

Il riferimento alla canzone si riferisce a un canto della tradizione spirituale intitolato proprio *Sometimes I feel like a Motherless Child* o semplicemente *Motherless Child* che risale all'epoca della schiavitù negli Stati Uniti quando era una pratica comune vendere i figli degli schiavi. Molte versioni sono state fatte di questa canzone forse quella a cui allude Agnès Desarthe è la più famosa versione di Luis Armstrong del 1958.

Il riferimento alle opere di Isaac Beshevis Singer è il più esplicito e il più chiaro di tutti, non solo lo scrittore viene nominato insieme a due delle sue opere ma la scrittrice spiega anche la sua speciale affinità con lui e le sue opere.

Segue un altro esempio di intertestualità esplicita che riguarda il mondo cinematografico, François Truffaut e Claude Sautet sono due noti registi e sceneggiatori francesi.

Un'attenzione particolare va posta sull'intertestualità per quanto riguarda Jansuz Korczak, al quale sono dedicate più di una sequenza, in questo caso l'intertestualità è in parte formata da citazioni esplicite dell'opera dello scrittore:

p. 48	« Nous ne connaissons pas l'enfant, écrit-il. Il y a l'enfant préscolaire, puis c'est tout de suite la ségrégation policière partout où existe la scolarité obligatoire. Des périodes : celle de la dentition, celle des dents définitives, celle de la puberté enfin. Rien d'étonnant à ce que, dans l'état actuel de l'observation de l'enfant, nous ne connaissons de lui que ses dents et se poils sous les bras. »
p. 47	« L'enfant a le droit d'être lui-même ou elle-même. (Un enfant n'est pas un billet de loterie, destiné à gagner le gros lot) ».
p. 51	« Il en fait simplement un peu moins que les autres et surtout il comprend tout de suite son erreur et ne la commet qu'une seule fois. Il accepte d'apprendre et de changer, au lieu de tenir la règle comme telle. »
p. 53	« J'étais juif, écrit Korczak, et lui polonais et catholique. Lui, il serait un jour au paradis ; quant à moi, à condition de ne jamais prononcer de vilains mots et de lui apporter docilement du sucre volé à la maison, je pourrais entrer après ma mort dans quelque chose qui n'est pas à proprement parler l'enfer, mais où il fait quand même très noir. Et moi, j'avais peur du noir. »

In tutti gli esempi sopracitati l'autrice inserisce nel suo racconto citazioni dirette dalle opere di Korczak, quasi come fossero dei documenti che servono a dare corposità e valore di realtà alla biografia della personalità che sta delineando. Non sono le uniche citazioni di cui si avvale Agnès Desarthe sempre a proposito di Korczak, infatti ne troviamo altre indirette:

p. 47	Il parle aussi très joliment des disputes pour les places à table – selon lui, principal sujet de discorde entre les pensionnaires de son établissement. Il n'affiche pas le moindre mépris pour ce que la plupart des adultes considéreraient comme une lutte futile.
p. 50	Eduquer, c'est-à-dire « wychowywac » en polonais, est un verbe très beau, explique Janusz Korczak, dans <i>Le Journal du ghetto</i> car il signifie « cacher, protéger, soustraire au malheur, mettre à l'abri », à la différence du terme équivalent en russe,

	« vospityvat », qui signifie nourrir, ou du français, « élever », qui veut dire « porter vers le haut », ou encore de l'italien, « educare », qui met l'accent sur la notion de formation.
p. 55	Janusz Korczak écrit de très belles pages sur un bébé mort enveloppé dans du papier. Le paquet est posé sur le trottoir, Korczak l'observe longuement et se demande pourquoi la mère a laissé dépasser les pieds du nourrisson. [...]

Per quanto riguarda invece l'intertestualità indiretta, cioè celata dall'autore di un testo, troviamo un esempio molto significativo all'interno di *Le remplaçant*:

p. 45	Je pleurais en lisant la recette à cause du souvenir du pletz émiété dans le thé de Mami, à cause des choses perdues et jamais retrouvées, à cause de l'enfance si lointaine.
-------	---

In questo esempio è chiaro il rimando a Proust e al suo *À la recherche du temps perdu*, dove sono le madeleines inzuppate nel tè a fare scaturire nel protagonista il ricordo dell'infanzia, come i biscotti inzuppati nel tè fanno scaturire nella nostra protagonista il ricordo delle cose passate e dell'infanzia. L'ultimo punto interessante per quanto riguarda l'intertestualità è quello per cui abbiamo dei richiami intertestuali all'interno del testo stesso, come vedremo questi sono posti in maniera strategica all'interno del testo:

p. 14	J'entends encore triple B prononcer « Soljenitsyne »
p. 57	Il y a une semaine, Soljenitsyne est mort.

p. 8	Un couple qui n'est pas un, comme dans <i>Macbeth</i> , l'enfant qui n'est pas né d'une femme.
p. 46	Mais quand on ne les a pas mis au monde, qu'on est soi-même un père ou une mère sans enfants

Come vediamo i richiami sono entrambi posti nel testo per la prima volta nelle sequenze iniziali e la seconda volta in quelle finali, questo tipo di meccanismo serve a dare una certa circolarità e quadratura al racconto.

### 1.3.6. Analisi delle sequenze e riassunto

La prima sequenza è di tipo descrittivo, introduce il lettore nel mondo in cui la scrittrice ha vissuto, la comunità ebraica francese. La descrizione dello status di cantastorie all'interno di questa comunità le serve da pretesto per una riflessione sul caso e sul destino: «Le statut de conteur est le résultat d'une loterie plus que le reflet d'une compétence<sup>31</sup>», dice. Questa seppur breve meditazione serve a sua volta ad introdurre la figura chiave di tutto il racconto: il nonno.

Il tempo verbale dell'intera sequenza è il presente indicativo che denota appunto la descrittività della sequenza.

Segue una sequenza narrativa, che è in realtà un'analessi, introduce la figura del nonno a partire dai ricordi di bambina della scrittrice. È qui che per la prima volta ritroviamo anche il titolo del racconto, che viene esplicitamente spiegato dalla Desarthe: il nonno non è il nonno, perché non è il padre di sua madre. Ha sposato sua nonna dopo che i rispettivi consorti erano scomparsi ad Auschwitz. Aveva il buon gusto però, di non essere all'altezza dello scomparso, né ugualmente bello, né tanto intelligente del morto che sostituiva. Il tempo verbale qui utilizzato è un imperfetto indicativo, tipico delle sequenze narrative.

Segue un'ulteriore sequenza di analessi, che rimanda a un passato diverso da quello della precedente. Anche questa analessi prende il via da un ricordo della scrittrice bambina, all'età di quattro o cinque anni, il ricordo della macchina del nonno, che ricorda chiaramente e che, nella sua immaginazione, era una sorta di auto-capanna, e poteva benissimo esserlo, perché proprio su questo ricordo si innesta il racconto degli oggetti "strani" posseduti dalla coppia, che emanava un esotismo a cui l'Agnés Desarthe bambina non poteva essere indifferente. Questa sequenza è narrativa e descrittiva, i tempi utilizzati sono sia passati che presenti.

La sequenza successiva è un'altra analessi, il cui tempo non è indicato esplicitamente, e serve questa volta a inquadrare fisicamente e caratterialmente il personaggio di Bouz. Il nonno che indossava sudice canottiere e polo di cotone, che aveva adottato il riporto per mascherare la calvizie, faceva l'elettricista e aveva avuto un episodio depressivo che la scrittrice bambina non aveva mai capito pienamente e per questo 30 anni dopo chiede spiegazioni alla madre sull'accaduto. La Desarthe qui interagisce direttamente con il lettore facendo una domanda diretta: «Quel effet ça fait quand votre conjoint devient fou, comment on s'en rend compte ?<sup>32</sup>». Segue un breve racconto sul nonno e la guerra, che le serve per introdurre la propria incapacità di ricordare informazioni, la mente distratta e una propensione al sogno, le impediscono di fissarle nella sua mente, per questo non sa mai se quello

---

<sup>31</sup> A. Desarthe, *Le remplaçant*, Edition de l'Olivier 2009 pp. 10.

<sup>32</sup> A. Desarthe, *Le remplaçant*, Edition de l'Olivier 2009 pp. 15.

che ricorda sia vero o immaginato, riflessione che va inquadrata nell'ambito di quelle dichiarazioni di poetica che sono state analizzate in precedenza. Racconta un episodio più recente come esempio, e per la prima volta nomina Parigi, la città in cui vive. Segue una breve riflessione sulla fantasia, sulla metafora e sull'immagine ai giorni nostri. Ormai nel tempo presente ci ritroviamo proiettati nel momento in cui la scrittrice sta scrivendo il racconto. Bouz ha novantasei anni ed è costretto a letto nel suo appartamento a Parigi. Anche questa sequenza è narrativa e descrittiva, i tempi utilizzati sono gli stessi della sequenza precedente.

La sequenza successiva ci parla di come Bouz fosse un cantastorie ma svalutato dai propri familiari, e la Desarthe ammette di averlo svalutato a sua volta da bambina, perché i bambini sono portati a seguire ciò che fanno gli altri adulti. Ma con il tempo ha imparato ad apprezzare le sue storie. Segue un'analessi sulla scrittrice bambina e sulla sua sbagliata comprensione di una canzone inglese che le serve da spunto per una riflessione sulla condizione umana: avere l'ambizione, il desiderio ma per mancanza di iniziativa, di fortuna o per puro caso non riuscire a essere quello che si vuole. A questo punto si riaggancia alla storia di Bouz, perché anche lui, in un certo senso, le sembra così.

Segue una nuova analessi sull'adolescenza di Bouz, a Kichiniev, dove lavorava come scultore di pietra, non sono le parole del nonno, bensì della scrittrice, come lei lo immagina. Il nonno non diventerà uno scultore ma un comunista. Segue il racconto di come il nonno le ha parlato del comunismo e di come lui è stato comunista; di una prematura adesione alle idee comuniste della scrittrice bambina, con l'entusiasmo caratteristico di questa giovane età e un misto di generale incomprendimento, fino alla delusione finale per il voto di Bouz a Jacques Chirac. In questa sequenza appaiono le prime citazioni delle parole del nonno tramite il discorso diretto riportato.

Segue un'altra analessi che serve ad inquadrare la provenienza di Bouz. Racconta del francese che parlava Bouz con i nipoti e in generale, un francese con un forte accento e con delle parole da lui inventate. Poi si passa ad un passato un po' più recente, inquadrato dall'età adulta della scrittrice, e cioè, quando il nonno le ha raccontato dei suoi fratelli. Una nuova analessi ci porta nella storia di Bouz e dei suoi due fratelli, riportata dalla scrittrice come gliel'aveva raccontata il nonno, è un lunga sequenza di discorso indiretto.

Alla fine di questo racconto nel racconto ritorniamo al presente con una riflessione sulle storie raccontate dal nonno e come incide la sua condizione di salute attuale sul suo modo di raccontare. Ci troviamo di fronte di nuovo a una sequenza descrittiva in cui passato e presente sono compresenti.

Ritorniamo poi al passato di bambina della scrittrice e agli appartamenti dei suoi nonni, intrisi di quell'esotismo e di quell'esoticità di cui ha già parlato in precedenza. Viene descritto il primo appartamento dei nonni e gli oggetti strabilianti ai suoi occhi di bambina che i nonni possedevano. Si passa poi alla descrizione dell'appartamento in cui i nonni andarono ad abitare successivamente,

questo si trovava a poca distanza dal luogo di nascita della scrittrice e serve per introdurre una digressione e una riflessione sulle attitudini caratteriali della bambina. Si immedesima nella madre, ma anche in altre persone che avevano vissuto le esperienze della guerra. Si sentiva un'estranea nel mondo degli anni '70. Segue un'analessi con la quale si ritorna alla vita di Bouz, in modo particolare alla sua vita all'interno di quella palazzina in cui viveva e in cui si erano trasferiti molti dei suoi amici per cui risultava come una grande comunità ebraica e in cui si parlava un'unica lingua: l'yiddish. Anche questa sezione è inquadrabile come la precedente.

La scrittrice ricorda come da bambina aveva visto dei numeri tatuati sul polso degli amici di Bouz, senza sapere però conoscerne il significato. Non ha mai osato chiederlo perché, senza che le fosse stato detto esplicitamente, sentiva che era un'evidenza, qualcosa che tutti dovevano sapere ma di cui non si parlava. Ripensa al passato e pensa di aver davvero saputo cos'erano quei numeri per la prima volta guardando un documentario in televisione. Si passa al presente per poi ritornare al passato di bambina. Il nome di una delle due compagnie d'aria compressa francese sono state lo spunto per la scrittrice bambina per immaginare una storia alternativa per l'altro nonno scomparso. L'aver decifrato il suo nome in quello di una di queste due aziende le basta per pensare che sia tornato vivo dalla guerra ma senza memoria per cui questo è stato il suo modo per farsi ritrovare dalla sua famiglia. Questo le serve per sentirsi più vicina a un nonno che non ha conosciuto, a un nonno che ha solo visto nelle fotografie. Ma anche guardando le fotografie del vero nonno, finiva sempre per guardare quelle del suo sostituto, che le apparteneva davvero.

Segue una riflessione sulla perdita, in special modo su quello che ha significato la perdita del padre per sua madre, di come lei abbia fatto di tutto perché almeno il suo nome fosse scritto sulla lista degli scomparsi. Da bambina non riusciva a capire come potesse far soffrire meno il dare per certo una morte che vivere nella speranza che così non fosse. Immaginava quello che poteva provare e pensare sua madre. Ma un nome scritto su una lista per lei, bambina e adulta, non sarebbe mai potuto bastare. Si passa al presente, dietro la sua scrivania, in ufficio, è appesa una foto di Bouz. Molti la guardano e le chiedono chi sia, lei con fierezza risponde: mio nonno.

Si ritorna al racconto della storia di Bouz e come lui sia cambiato dopo la morte della sua compagna. Ha cominciato a frequentare un club dove si è fatto nuovi amici, nuovi amici che inventano per loro dei personaggi per reinventarsi, e così fa anche Bouz.

Continua sul filo di quel passato, raccontando delle lussuose cene che Bouz aveva cominciato a organizzare per la famiglia dopo la morte della nonna. Questo è lo spunto per la riflessione sullo strano rapporto che la scrittrice ha sempre percepito della sua famiglia con il lusso. Ciò che le piaceva ancora di più quelle cene era pensare a come Bouz, che non aveva mai avuto nipoti suoi, vi invitava tutti i parenti possibili. Come se quest'uomo che era stato sottovalutato per tutta la vita avesse

predisposto tutto per questo grande atto finale così fastoso. Dall'ascesa alla discesa, successivamente Bouz a causa di investimenti sbagliati perde tutto e pian piano si ammala. Non aveva paura di morire, aveva più paura di vedere morire tutti gli altri. I tempi verbali di questa sequenza sono tutti al passato per cui è una sequenza di tipo narrativo.

Si ritorna al presente, sul supplemento *Letteratura* di *Le Monde* che Agnès Desarthe porta sempre con sé: c'è un articolo sul paese da cui proviene Bouz. Questo è lo spunto per una riflessione sul sapere come nemico, come ha dimenticato alcune cose sulla storia del nonno, mischia date, luoghi, avvenimenti. Vorrebbe che esistesse un libro su suo nonno da poter leggere, ma non c'è, e in fondo è lei, proprio lei che deve scrivere la sua storia. Cerca quindi di rimettere insieme le idee e i ricordi che ha sulla vita di suo nonno, si concentra sull'emigrazione di Bouz e racconta quello che si ricorda (analessi). È poco. Cerca di ritornare ancora più indietro alla sua adolescenza, alla sua infanzia (analessi). Si ritorna al presente, alla confusione e alla memoria di Bouz che svanisce: ciò porta a una riflessione sul valore della verità. I tempi verbali sono tutti al presente, il passato non è usato nemmeno per le due analessi.

L'introduzione sul cognome del nonno come l'ultima pista da seguire per raccontare la storia del nonno. Ecco subito un analessi su come la sua immaginazione di bambina aveva agito anche sul cognome del nonno. Segue l'onomastica del cognome che richiama una città polacca, ma il nonno odiava la Polonia (solo nell'aneddoto sulla vodka si utilizza il passato). Segue una riflessione sulle sue origini e la sua identificazione con i personaggi dei romanzi di Singer. I libri di Singer l'affascinavano e la coinvolgevano al contrario di quanto le era successo a volte con i libri di Zola e Balzac, sono i gusti letterari di Agnès Desarthe adolescente. La morte l'ha sempre seguita sin da bambina, per cui certi libri o certi film "leggeri", l'hanno sempre lasciata insoddisfatta. Non si è mai riconosciuta in quelli che lei chiamava "i francesi", che fossero i suoi compagni di classe o gli eroi dei libri.

Ritorno al presente: Bouz è ancora vivo e si trova nel suo appartamento a Parigi. Sopravvive. È sopravvissuto alla guerra, alla depressione, alla malattia. Questo è il suo talento: sopravvivere.

Poi si racconta un episodio come esempio della salvaguardia della sua esistenza. I tempi verbali oscillano tra presente e passato, è ancora una sequenza narrativo/descrittiva.

Riflessione sul potere dei nomi. Racconto di come i nomi parlanti l'abbiano sempre suggestionata sin da piccola. Dai suoi pensieri di bambina sui nomi si introduce il terzo personaggio di cui racconterà la storia: Janusz Korczak, il cui cognome in polacco significa "pulcino", nome che si addice perfettamente a quello che ha fatto durante la sua vita e che assomiglia a Bouz, ha lo stesso sguardo da "sostituto". Anche in questo caso è una sequenza narrativo/descrittiva.

La visita della scrittrice al museo dei Combattenti del ghetto di Varsavia, in cui una stanza è dedicata a Korczak, le fa provare una forte empatia nei confronti di quest'ultimo e si ripromette di scrivere su di lui. Segue una riflessione sulla scrittura, su come mentre si scrive una storia altre si impongono, storie parallele, personaggi secondari risalgono e si installano in primo piano. Anche scrivendo questo libro questo meccanismo ha agito, la figura di Bouz è emersa scrivendo e ha scavalcato quella che era stata designata come protagonista, cioè Janusz Korczak. Segue un'altra riflessione sull'immaginazione, che le riporta alla mente un aneddoto successo non molto tempo prima sui biscotti di sua nonna, che si evolve in una considerazione sulla fugacità di alcuni oggetti e momenti. È in queste sequenze che Agnès Desarthe riporta sia direttamente che indirettamente le parole di Korczak nelle sue opere.

La similitudine tra Janusz Korczak e Bouz come sostituti serve ad Agnès Desarthe come spunto per raccontare anche la storia del primo. Non solo quello che riguarda il suo lavoro all'orfanotrofio ma anche spunti sulla sua personalità, sul suo metodo, la sua vita. Questo porta a un ragionamento sul valore dell'infanzia. Riflessione sulla guerra, su come questa colpisca in particolar modo i civili. La guerra a cui lei ha sempre pensato, anche da bambina è la seconda guerra mondiale. Da bambina pensava anche, molto spesso, alla deportazione e cercava di immedesimarsi nei bambini che l'avevano subita. Questo è lo spunto per arrivare al punto della storia di Korczak in cui egli decide di andare incontro ad essa con i suoi bambini dell'orfanotrofio piuttosto che scappare. Salvaguardare le apparenze, dare l'impressione che tutto fosse normale, che tutto andasse bene era importante per lui perché significava non abbandonarsi alla morte. Così quando vengono deportati non racconta menzogne ai bambini ma li fa cantare, racconta loro storie, filastrocche e poesie, perché anche se trattati come bestie, anche se nelle peggiori situazioni, rimaniamo sempre e comunque umani. I tempi verbali sono quasi tutti al presente, si tratta di una sequenza puramente narrativa.

Analessi: storia del suo vero nonno, di come fosse riuscito a inviare alla figlia un piccolo dono dal campo di concentramento di Drancy. In conclusione l'effetto che fa oggi quel piatto, che viene guardato solo poche volte. I tempi verbali sono tutti al passato, ma anche in questo caso è una sequenza narrativa.

Ritorno al presente: la recente scomparsa di Soljenitsyne, un'altra persona a cui Bouz è sopravvissuto. Racconto dell'ultima volta che l'ha visto, a casa sua, lei aveva portato suo figlio per farglielo conoscere. Inerte, apatico, consumava il suo pasto con lentezza ma senza perdere l'ironia che l'aveva sempre contraddistinto. I tempi verbali sono tutti al presente.



Capitolo 2:

*Il sostituto*

In alcune culture quello che distingue l'aristocrazia dalla gente comune è l'arte del sapersi vestire, in altre è quella di guarire tramite l'imposizione delle mani, di riconoscere un buon vino o di leggere il futuro nelle foglie di tè.

Da noi, quello che consente di distinguersi, è il modo di raccontare le storie; più precisamente, le storie divertenti.

Ogni famiglia ebrea ha il suo cantastorie leggendario, e ognuna pensa che il proprio sia migliore degli altri. È una competizione permanente e sorniona.

È commovente assistere alla nascita di un cantastorie. Lui o lei (sono perlopiù maschi, ma ci tengo a mantenere questa ambivalenza di genere almeno in questa frase, per rendere giustizia alle eccezioni) – lui o lei ha la carnagione spenta, qualche brufolo, spesso gli occhiali. I capelli sono o troppo untati o troppo secchi; il fisico è troppo grasso o troppo magro; l'adolescenza lo o la tortura, lo o la strazia, fa subire al suo naso contorsioni perverse, ne agita il sangue, e all'improvviso le budella si contorcono, il viso si tinge di rosso.

Succede durante una cena di famiglia o, perché no, durante una festa. L'aspirante pazienta, le mani sudaticce torturano il tovagliolo, aspetta la pausa, lo spazio nel quale, se pur minimo, farà scivolare una battuta, la sua, nuova e che nessuno conosce. Dovrà tenere sotto controllo il volume della voce. Troppo alto, si farà zittire; troppo basso, nessuno l'ascolterà. Ha lavorato a lungo in previsione di quello che forse sarà un fiasco. Ci metterà tutto se stesso. Sa che può perdere tutto. Ascolta sin da quando era piccolo, annota tutto nella sua testa, sa che non bisogna scrivere. D'istinto, conosce il sacrilegio rappresentato dal diabolico «quaderno delle barzellette». Esercita la sua memoria, racconta a se stesso, in continuazione, le storie degli altri; lo fa di fronte a uno specchio mentale, andando a scuola.

Spesso, per questo motivo, non vede le cacche di cane e le calpesta, non nota i bordi dei marciapiedi e ci sbatte il piede prima di spalmarsi per terra. L'aspirante conduce una vita da asceta e di ridicolo. Poi un giorno, ce l'ha, la storia che nessuno della sua famiglia conosce. L'ha sentita da qualche altra parte, da altri. Non dirà mai dove, piuttosto la morte. Non deve essere troppo divertente. L'aspirante sa che non avrà una seconda occasione.

Al momento di aprire la bocca, sente il sudore colare sulle braccia. Due rubinetti gli si sono aperti sotto le ascelle.

Non rinunciare, non balbettare. Gli sguardi si girano verso di lui. Ma non tutti. Quelli delle donne si astengono; sua madre, le zie, riconoscono e temono la solennità del momento. Non hanno il gusto della gogna. A volte, le più anziane, una nonna, una prozia, osano interessarsi alla performance. Ne hanno già viste di tutti i colori, il loro cuore si è indurito, sono alla ricerca di emozioni forti.

È il momento. Ma è appena cominciato ed è già finito. Il tempo si è ripiegato su se stesso. Non si è sentito niente. Non si è quasi sentito parlare. Si suppone, dall'intorpidimento delle mascelle, che le mandibole siano entrate in azione, che la lingua abbia fatto il suo lavoro, e che la gola abbia fatto il suo. Una sordità improvvisa e passeggera ha annebbiato la scena. Il silenzio brilla, più minaccioso di una lama. Un attimo dopo, si saprà. A meno che quest'attimo, al contrario dei minuti che l'hanno preceduto, non si allunghi all'infinito.

Un cenno del capo famiglia e si è salvi: seguiranno le risate. L'iniziazione sarà riuscita. Da quel momento non sarà più necessario rinnovare quella prodezza. Durante le cene seguenti, non solo gli adulti non interromperanno il ragazzo, ma lo solleciteranno.

Sarebbe comunque sbagliato credere che tali successi siano frequenti. La maggior parte delle volte il debuttante fallisce. Gli occhi si girano dall'altra parte. Non serve altro. La sua carriera termina ancora prima di iniziare.

Neanche l'ombra di una giustizia in tutto questo. Solo l'apparenza dell'imparzialità è mantenuta. Il caso la fa da padrone. Ecco la prova, numerosi cantastorie sono pessimi. Al contrario, alcuni grandi timidi, che solitamente non aprono bocca, vi faranno piegare in due dalle risate il giorno in cui – eccesso di alcol? euforia passeggera? – autorizzano se stessi a infrangere il divieto che ha sbarrato loro l'accesso alla scena comica durante tutti quegli anni.

Lo status di cantastorie è come vincere alla lotteria più che il riflesso di una vera competenza.

E non è lo stesso anche in altri campi? Penso agli artisti. Penso agli scrittori. Ma penso soprattutto a mio nonno.

\*

Quando ero piccola, non capivo perché mio nonno aveva diversi nomi. Il più ricorrente era Bousia, che mi metteva a disagio perché mi faceva pensare a «bouse»<sup>33</sup>. D'altronde la maggior parte delle volte era proprio così – il ricordo mi torna in mente improvvisamente – che lo chiamavano: Bouse, che io preferisco scrivere Bouz.

Trovavo strano che si desse a qualcuno il nome dello sterco di vacca, e più strano ancora che fossi l'unica ad esserne infastidita. È solo più tardi che ho scoperto che questo nomignolo in realtà era il diminutivo di Boris. Mio nonno dunque si chiamava Boris. Ma si chiamava anche Baruch.

Baruch, come nella preghiera, pensavo io a dieci anni, quando assistevo ai corsi di ebraico che frequentava mio fratello in vista del suo bar mitsva. Baruch come in *Baruch ata adonai / Béni sois-*

---

<sup>33</sup> N.d.t. in italiano sterco.

*tu, éternel notre Dieu*<sup>34</sup>. Mio nonno quindi si chiamava *Béni*<sup>35</sup>, o perché non *Benoît*, *Benoît* che non è tanto diverso da *benêt*, cioè babbeo. È così che le mie fantasie giravano intorno alla mille-foglie dell'onomastica.

Ma forse sarebbe meglio che cominciassi chiarendo che mio nonno non è mio nonno. Il sangue non ci lega. Bouz, Boris, Baruch, non è il padre di mia madre. Il padre di mia madre è stato ucciso ad Auschwitz nel 1942. B.B.B. – chiamiamolo così, per fare prima – è l'uomo con cui mia nonna, la vera, la madre di mia madre, si è rifatta una vita... Se così si può dire.

Prima della guerra, tripla B. e sua moglie, erano stati amici di mia nonna e di suo marito. Facevano parte dello stesso gruppo. Dopo la guerra, la moglie di uno e il marito dell'altra erano scomparsi nei campi di concentramento, il vedovo e la vedova decisero di vivere insieme, senza sposarsi perché sposati lo erano già stati e forse non si sentivano pronti a ricominciare. Precipitarsi in municipio sarebbe stato, ai loro occhi, una sorta di tradimento nei confronti degli scomparsi.

Riesco a immaginarmeli, esitanti e dubbiosi. Nessuna dichiarazione d'amore folle, nessun risarcimento. Una vita nuova, certo, ma traballante, fatta di mille accomodamenti. Tripla B aveva il buon gusto di non essere all'altezza dello scomparso; ne altrettanto bello, ne altrettanto intelligente, ne altrettanto poetico del morto che sostituiva. Ci avevamo perso nel cambio, ed era perfetto così, meno colpevolizzante. La mediocrità del nuovo permetteva di onorare convenientemente la memoria del vecchio.

Tuttavia, quello che percepivo, da bambina, non era tanto questo paragone sfavorevole ma la specificità della coppia che formavano i miei nonni. La loro unione non era fondata sull'amore o sul desiderio, ma su un sentimento più dolce, e forse più duraturo: l'amicizia. Così, poiché la passione non minacciava la loro relazione, poiché la posta in gioco era minore, poiché ognuno dei due accettava questo compromesso senza illudersi sulla sua natura, in casa loro regnava un'atmosfera che mi piaceva e che sentivo, anche all'epoca, sfuggire alla maledizione della vita coniugale. Una coppia che non è coppia, come in *Macbeth*, il bambino che non è nato da una donna.

Questo genere di stratagemma è un buon modo per sottrarsi alla pesantezza della sorte e al sentimento amaro di ineluttabilità che ne deriva.

\*

Mio nonno aveva una Peugeot 204 verde bottiglia, con dei sedili in eco pelle beige traforati. Ma forse sto mischiando due veicoli, ma è così che il ricordo ritorna, accompagnato dall'odore; un

---

<sup>34</sup> N.d.t. in italiano: "Benedetto sia tu, eterno nostro Dio".

<sup>35</sup> N.d.t. in italiano Benedetto.

meraviglioso odore di plastica calda e di qualcos'altro di indefinibile, un profumo acre e persistente, forte e per niente disgustoso.

Mi ricordo un tragitto con i miei nonni su quel veicolo. Mi ero distesa sul sedile posteriore, avrò avuto tre o quattro anni, e pensavo: Toh guarda, c'è della paglia sul tetto. Molto tempo dopo, ho capito che il rumore che avevo sentito era quello della pioggia sul tettuccio. Questo dettaglio non è insignificante, fa parte di un'impressione generale, legata all'esotismo di Bouz e Tsila (mia nonna). Gli oggetti del loro quotidiano non erano gli stessi che a casa mia, di conseguenza, ci si poteva aspettare di tutto.

Delle persone che avevano una pinzetta per le zollette di zucchero a forma di ragno, che bevevano il tè in bicchieri che chiamavano «stakan» e che mettevano in infusione le foglie del suddetto tè in un cucchiaino bucherellato, potevano benissimo avere un'auto il cui tetto era ricoperto di paglia, una sorta di roulotte capanna.

Al capitolo degli oggetti tipici, sicuramente presenti anche in altre case ma mai visti prima dai miei occhi di bambina, figuravano anche: il piccolo vaso «in Vallauris»<sup>36</sup> (per molto tempo ho pensato che il Vallauris fosse un materiale), un apribottiglie-chitarra fissato, grazie a una calamita, al ventre di una statuina di filo di ferro provvista di una testa di legno, un servizio da tè cinese in porcellana ultrafina ornata di fiori blu scuro (simbolo assoluto di eleganza e delicatezza secondo me a sei anni), una bambola calda teiera la cui gonna trapuntata e ricoperta di satin verde racchiudeva tutti i misteri della femminilità (o quasi). Devo aggiungere che questa bambola, dal corpo imbottito di gommapiuma e dall'incantevole testa di caucciù, aveva sui capelli un foulard giallo e portava alle orecchie due piccoli pendenti di perle. Era una principessa russa, più rara delle matriosche (bambole di legno colorato a incastro), era una ragazza e non una matrona, in breve, era il mio modello. C'era anche una zuccheriera di latta dipinta di arancione acceso zebrato giallo, nero e bianco, con un manico leggero finemente inciso e un coperchio a forma di tetta, così come un grande coltello dalla punta arrotondata il cui manico di resina trasparente era incrostato da dozzine di spuntoni in plastica color kaki, nero e ruggine; il pezzo forte della collezione era un oggetto di legno, il cui uso – in quest'istante – mi sfugge (portachiavi, calendario?) decorato con un alpinista in rilievo e, colmo dei colmi, con una vera stella alpina.

Non mi sono mai annoiata a casa dei miei nonni. C'era sempre un oggetto da ammirare, da studiare, sulla cui provenienza dovevo far luce, scoprirne l'uso. Ero alla ricerca di qualcosa, di una spiegazione, di una conferma. Da dove venivano? Erano russi? Erano rumeni? E quando non parlavano francese, era yiddish quello che sentivo? Ignoro la natura dell'enigma che cercavo di decifrare, ma mi ricordo la gioia che provavo ogni volta che mi ci trovavo di fronte.

---

<sup>36</sup> N.d.t. Vallauris: città francese nella regione della Provenza-Alpi-Costa Azzurra.

\*

Tripla B indossava canottiere logore e polo sintetiche. Con l'idea di mascherare la sua calvizie, aveva adottato il famoso riporto. Lo stratagemma consisteva nel ripiegare i capelli da destra a sinistra nella parte alta della testa. A volte il ciuffo si drizzava, ribelle, e il mio nonnino aveva l'aria di una gru coronata.

Faceva l'elettricista, ma non mi ricordo di lui al lavoro. Penso fosse un artigiano mediocre. I soli aneddoti che mi ricordo sono racconti di catastrofi: ora una piattaforma elettrica fissata sopra il lettino di un pediatra e che, il primo giorno dopo l'installazione, si stacca all'improvviso dal soffitto, poco ci mancava che trasformasse un lattante in un hamburger; e poi, un operaio da lui istigato, distrugge coscienziosamente l'appartamento dei suoi finanziatori scavando nei muri dei solchi così profondi che arrivavano sino alla casa del vicino di pianerottolo.

Un giorno, quando ero alla scuola materna, sentii dire che Bouz aveva subito l'elettroshock. Iniziai a pensare che si trattasse di una pratica corrente tra gli elettricisti, un trucchetto del mestiere; ma il tono con cui i miei genitori ne parlavano, così come la parola «ospedale» pronunciata con la voce che gli adulti usano per evocare una disgrazia mi fecero capire il mio errore. Era grave. Era qualcosa che si faceva ai pazzi, agli alienati (adoravo questa parola, ma mai quanto «camicia di forza»). Mi chiedevo se il mio nonnino avesse perso la testa. Avevo paura che lo lobotomizzassero.

Quando lo rividi, era esattamente come prima. Mi chiedevo cosa fosse successo veramente. Che effetto fa quando un vostro parente diventa pazzo, come ce ne rendiamo conto? Mi spiegarono che non si trattava di pazzia, che era solo una depressione. Mio nonno non aveva l'aria triste. Avevo l'impressione che mi nascondessero qualcosa.

Trent'anni dopo, ho chiesto a mia madre di raccontarmi cos'era successo all'epoca. Mi disse che Bouz doveva andare in pensione e che non riusciva a far quadrare i conti. Erano anni in cui si abbandonava a una sorta di fuga in avanti, trascurando di archiviare i documenti, accumulando debiti; all'improvviso, al momento del bilancio, perse la testa. Diceva di volersi suicidare.

Faccio fatica a rappresentarmi tutta la scena. Della mia infanzia ho conservato l'idea – sbagliata, lo so – che gli adulti siano responsabili, un nonno a maggior ragione. Mia madre mi ha spiegato che Tripla B non voleva avere problemi, non gli piacevano. Al posto di risolverli, preferiva fare come se non esistessero. Era un esperto nel nascondere gli scheletri nell'armadio.

Mi viene in mente la parola «vigliacco», ma essa scivola sulla faccia divertita di tripla B. Penso alle sue evasioni.

Durante la guerra, non sopportava nemmeno il campo di prigionia, quindi evadeva Preferiva correre il rischio di essere ricatturato, o anche ucciso, piuttosto che marciare sottostando agli ordini degli ufficiali tedeschi.

Quel periodo, raccontato da mio nonno, ricorda certi film francesi, un po' loschi, usciti tra gli anni 50 e 60, con Bourvil e dei prodi nazisti, grotteschi e gaudenti, non così cattivi in fin dei conti.

Bouz non ha conosciuto i campi di concentramento, perché, essendosi arruolato nell'esercito francese, veniva considerato prigioniero di guerra e non è mai stato scoperto come ebreo.

Lo sentivo parlare della sua epopea rocambolesca con *Le chant des partisans* in sottofondo nella mia testa. La mia maestra di quinta elementare, Mme Peyrat, ce l'aveva insegnato in classe, e noi l'intonavamo, esaltati. Ma avevo capito male il corso della storia. Non so come, ero arrivata a credere che la Francia avesse vinto la guerra grazie al suo coraggioso popolo, arruolato in massa nella Resistenza. Ero fiera del mio paese. Non ne parlavo troppo, perché forse sentivo che non era proprio così semplice, e anche perché avevo preso troppo presto l'abitudine di dubitare di quello che pensavo di aver capito.

Un insieme di distrazione, propensione al sogno, mancanza di spirito di sintesi e assenza di memoria facevano sì che fossi incapace di fissare le informazioni, come certi organismi non riescono a trattenere il ferro o il magnesio. Non capisco mai quello che mi dicono. Capisco qualcos'altro. Mi servono delle immagini, delle metafore.

Tutto quello che riesco a trattenere me l'hanno insegnato i romanzi, il teatro o la poesia. Non sono mai riuscita a ricavare niente dalle lezioni a scuola o al liceo, dai documentari televisivi, dalla lettura dei giornali.

Un giorno, in una sala da tè del quartiere del Marais, la responsabile del museo dei Combattenti del ghetto di Varsavia si arrabbiò, mentre parlavamo dei programmi di formazione, perché, diceva, i giovani che conosceva non avevano alcuna idea del numero delle persone ammassate nel ghetto durante la guerra. Non ho osato dirle che io, che non avevo la scusa della giovane età, non ne sapevo più di loro. Menzionò una cifra, che dimenticai subito dopo. Alzai le sopracciglia, spostai in avanti il mento, per darmi l'aria di chi sta misurando l'aberrante concentrazione, ma in realtà non ne avevo la minima idea. Cinquemila, cinquantamila, cinquecentomila?

Rileggo, oggi, una raccolta di testi sull'insurrezione del ghetto e scopro che avevo sottolineato il numero 400 000.

Dissi alla responsabile che a mio avviso, l'unico modo per far capire ai propri interlocutori, giovani o vecchi, le condizioni di vita degli ebrei di Varsavia era farli entrare in un piccolo locale, una camera da letto, per esempio, in dieci o quindici, e dir loro: Ecco a voi, è qui che abiterete ora, tutti insieme; arrangiatevi a trovare un angolo in cui dormire.

So bene di essere un caso estremo, ma ho l'impressione che siano molte le persone che, pensando di potersi affidare alle proprie rappresentazioni, non hanno di fatto alcuna idea di come sia il mondo, o di quello che è stato. Siamo praticamente incapaci di capire ciò di cui non abbiamo fatto, personalmente, l'esperienza ed è questo, secondo me, l'handicap che costituisce una delle fonti più certe della barbarie.

L'immagine, la metafora ci salvano dall'isolamento, dal solipsismo. Ma la metafora ha una così brutta reputazione nell'Occidente moderno che i soli autori che continuano a ricorrervi sono i giornalisti sportivi. Per il resto, non ne abbiamo più diritto, è antiquato, fa vecchio, come la mania di raccontare storie. A che pro, quando abbiamo sviluppato così bene le tecniche d'analisi e di registrazione della realtà?

In questi ultimi tempi la realtà vince sempre più battaglie contro la finzione.

Mi domando, in queste condizioni, cosa diventerà il mio popolo la cui aristocrazia è composta essenzialmente da narratori, bravi o non bravi, poco importa.

Mentre scrivo queste parole, tripla B ha novantasei anni. È costretto a letto, nel suo appartamento, all'ottavo piano di un grattacielo del tredicesimo arrondissement di Parigi. La maggior parte del tempo, dorme. Quando si sveglia, parla. Quello che dice non è sempre coerente. L'ultima volta che l'ho visto, mi ha raccontato dei fantasmi sessuali di due donne di sua conoscenza, con molta delicatezza e umorismo. Uscendo da casa sua, mi sono detta che poteva essere l'ultima volta che mi parlava e mi sono rallegrata all'idea che, fino alla fine, abbia conservato la forza e la fantasia necessarie a raccontare, piuttosto che limitarsi a scambiare notizie.

\*

Tripla B ha sempre raccontato delle storie, ma ci ho messo del tempo a prestarvi attenzione. I bambini sono sensibili alla popolarità degli adulti. Una grande personalità svalorizzata dalla sua cerchia non può contare sul sostegno dei più piccoli, poiché questi ultimi hanno il gusto della vittoria e pochi scrupoli.

Così poiché mio nonno dava sui nervi a mia nonna, disgustava la mia prozia e sembrava lasciare indifferente mia madre, io non mi prendevo la briga di ascoltarlo. Non beneficiava dell'aura che assicura lo status di narratore. Era nonno Bouz e basta, potevamo sgridarlo, rimproverarlo, dirgli: «Chiudi la bocca mentre mastichi» o «Non c'è ragione di parlare così forte» senza che si rabbuiasse, senza che si creasse del malessere. Lui non era, me lo ricordo, nient'altro che un sostituto.



Pur essendo solidale con questa visione – avevo altra scelta? -, gli volevo molto bene, forse proprio perché con lui, la filiazione prendeva cammini distorti. Mi piaceva l'idea di poter essere sua nipote, mentre mia madre non era sua figlia, come se fosse possibile saltare una casella.

Quando ero piccola, i miei genitori mettevano spesso sul giradischi un gospel il cui ritornello era: «Sometimes I feel like a motherless child». Che significa: «A volte mi sento come un bambino senza madre.» Da quando ho saputo un po' d'inglese, ho tradotto da me questa canzone con un errore rivelatore. Capivo: «Sometimes I feel like a mother less child» che pensavo volesse dire «A volte mi sento come una madre senza bambini». Passavo delle ore a rimuginare su questo paradosso dal quale sarebbe sorto – pensavo – uno dei grandi segreti dell'umanità.

Era questo il vero dolore: essere una madre senza figli, uno scrittore senza libri, un cantante senza voce, un narratore senza storie. Avere il desiderio e la levatura, l'ambizione e le disposizioni necessarie, e nonostante tutto fallire, per mancanza di iniziativa, di fortuna o per puro caso.

Mi sembrava che, nel caso di tripla B, la guerra aveva tagliato le gambe avesse torto il collo a questa maledizione. Non era stata la guerra a farlo diventare nonno? Potremmo fare, certamente, anche il ragionamento inverso considerando che se quella stessa guerra non l'avesse privato di sua moglie, Bouz avrebbe avuto forse una sua discendenza. Un uccellino mi ha detto, ciononostante, che sua moglie era sterile. Ma non posso dirlo con certezza, perché non sono mai sicura di niente. Potrebbero avermelo detto, potrei averlo dedotto. Faccio fatica a distinguere tra le mie intuizioni e le mie certezze a causa di quella cattiva memoria di cui ho già parlato. Vivo in un mondo in cui le date fluttuano, dove i fatti non hanno più sostanza dei sogni.

Un giorno mio nonno mi ha confidato di sapere scolpire la pietra. Penso che anche suo padre fosse un tagliatore di pietre. Vedevo Bouz, adolescente, nel piccolo cortile di fronte casa sua a Kichiniev, una piccola città della Bessarabia (da qui in poi, non so più distinguere quello che fa parte del suo racconto da quello che è frutto della mia immaginazione); l'erba alta cresce tra il ghiaietto. È un apprendista, inciderà dei nomi su delle lapidi. È un mestiere triste, ma non secondo lui. A lui piace scrivere sul marmo. Ha del talento, allora inizia a disegnare con l'aiuto del suo bulino, traccia degli arabeschi su dei pezzi recuperati nel laboratorio. Innalza le placche decorate (è una giornata molto soleggiata, è primavera) sul bordo del giardinetto, come per fabbricare un recinto. I passanti ammirano il suo lavoro, soprattutto le donne. Lo incoraggiano, ma non diventa uno scultore di pietra. Diventa comunista.

Mio nonno mi ha parlato abbondantemente del comunismo, soprattutto per dirmi quanto ne era stato deluso. Ma io non gli credevo.

C'era qualcosa nella sua intonazione: se raccontava dei primi anni, del suo arruolamento tra i pionieri all'età di tredici anni, la sua voce vibrava e io vedevo delle immagini (piccoli foulard rossi, bandiere,

banderuole, schiene dritte, camicette e pantaloncini), al contrario, quando evocava il fallimento del sistema, le ingiustizie e i crimini, la sua voce ridiventava neutra e io non vedevo nulla, non ero più interessata. Volevo credere alla causa, alla fratellanza, alla spartizione delle ricchezze, all'egualitarismo. Capivo che per riuscire a realizzare quest'utopia, bisognava reprimere gli istinti più bassi dell'uomo: il desiderio di accaparrarsi tutto, di accumulare, di far fruttare; e io ne ero convinta fino in fondo. Non capivo come ci si sarebbe potuti cullare su un altro sogno. Quel modello sembrava così perfetto che, ai miei occhi, era inconcepibile resistervi.

Ero delusa a mia volta, ma non dalle purghe staliniane, ero disgustata dall'incapacità dell'uomo nel creare la propria felicità.

«Mio padre conosceva un proverbio, diceva Bouz. Su un melo cresce sempre una mela marcia.» Gli avevo chiesto una spiegazione. «Significa, aveva precisato, che come le mele su un albero sono diverse, non può che essere la stessa cosa tra gli uomini. Ce n'è sempre uno marcio, uno andato a male, che manda all'aria il sistema.»

Non ero molto convinta. Io avevo capito il detto del mio bisnonno al contrario. Per me, voleva dire che la natura generava per forza dei difetti, ma che, grazie agli sforzi dell'uomo, questi potevano essere corretti. Gli uomini nascevano, ovviamente, ineguali, ma grazie al comunismo, avevamo il modo di appianare le differenze. Non volevo smettere di crederci. Avevo dieci o dodici anni e non avevo mai imparato/saputo niente di più eccitante.

Sento ancora tripla B pronunciare «Solženicyn», con la «i dura» seguita da una «i dolce», questo nome così musicale, che paragonavo a quello di un medicinale molto efficace. Non pensavo certo che questo autore criticasse il comunismo. Con un nome del genere, mi dicevo, non poteva che esserne l'apostolo. Eravamo in giardino, i meli erano in fiore, il sole estivo brillava e io sognavo i grandi fiocchi bianchi che avrei legato ai miei codini se avessi avuto la fortuna di essere una piccola pioniera. Dovevo iniziare la scuola media e dichiaravo, fieramente, a chi voleva sentirlo, che la mia famiglia era geniale perché eravamo tutti dei reazionari.

Reazionario, secondo me, voleva dire «che reagisce, che non lascia fare», in altri termini: rivoluzionario. Seminavo incomprendimento intorno a me e ignoravo perché Nathalie S. che non smetteva di vantarsi di avere dei genitori «di sinistra, ma cioè, capisci, davvero di sinistra» mi disprezzava. Sognavo la rivoluzione russa; temevo i russi bianchi di cui si diceva abitassero nel quartiere dell'Osservatorio, vicino al Lussemburgo. Mi tenevo pronta per il ritorno delle grandi ideologie. Lenin, Stalin avevano dei nomi affascinanti, davvero, dei nomi da principesse. Ero sensibile alla discutibile bellezza delle statue monumentali che rappresentavano degli operai in marcia, i pugni alzati, le braccia possenti, lo sguardo verso l'orizzonte.

In terza media, decisi di studiare russo. Dopo appena un mese, imparai a dire «Ya rabotayou na zavod» (io lavoro in fabbrica). Nel libro di testo, le immagini in tricromia kaki-nero-rosso mi incantavano. Ammiravo la loro sobrietà. A casa, ascoltavo il disco dei cori dell'armata Rossa e sognavo di fare il salto «a spaccata in aria» come faceva il bel giovane che danzava sulla copertina. Tripla B non mi aveva indottrinato, mi aveva ispirato. Mi sentivo russa, mi sentivo sovietica. Amavo il kolchoz e il sovchoz. Mischiavo tutto, la lotta di classe, la dittatura del proletariato, la tabula rasa, il rovesciamento dei valori, i fazzoletti rossi, *L'internazionale*. Non ero certa di cosa fosse un gulag. Sospettavo di aver trovato un nome allettante, forse mi ricordava una specie di zuppa profumata alla paprika.

Poi un giorno, molti anni più tardi, Bouz mi annunciò che aveva votato per Jacques Chirac. «L'unico presidente francese ad aver riconosciuto le responsabilità della Francia nella deportazione degli ebrei, mi spiegò. – Ti sei fatto fregare, gli dissi. È solo per recuperare dei voti. – Poco importa», ribatté. Non potevo che constatare con che precisione quella freccia si era piantata nel cuore di mio nonno, il suo cuore di ebreo di cui avevo dimenticato l'esistenza.

\*

A volte tripla B parlava rumeno: era una lingua che era stato obbligato a imparare a scuola.

«Ma da che paese vieni?» gli domandavo io. Mi rispondeva con pazienza e precisione, ma io ero, e sono ancora, incapace di riprodurre le sue spiegazioni. C'erano troppi dati, troppi nomi: Russia, Moldavia, Romania, Bessarabia, Ucraina.

«Ma l'yiddish, dove lo si parla? – A casa», mi rispondeva.

Di tutti questi paesi, quello che più mi disorientava era la Bessarabia. Capivo solo le ultime tre sillabe e mi domandavo come era possibile che un'enclave araba fosse scivolata nell'Europa dell'est. Immaginavo che la popolazione indossasse pantaloni alla turca e turbanti. Era il luogo più strano del mondo, un territorio dove i russi parlavano arabo e celebravano lo shabbat. Ed era da lì che venivo? Non chiedevo altro, mi rimaneva almeno un po' di lucidità per sapere che, nel mio caso, la geografia era una causa persa.

In presenza dei suoi nipoti, tripla B parlava in francese. Un francese con un forte accento. «R» dure, «a» sempre agghindate da un accento circonflesso. Un francese che aveva inventato l'iperlativo.

Quando era meglio piuttosto che bene, mio nonno diceva: «Tutto quello che c'è di...» seguito, a scelta da: «speciale, carino», ma più spesso da «mitico». «Tutto quello che c'è di miiiiitico», allungando per bene le sue «i», gli occhi luccicanti, il sorriso radioso. Al contrario, quando l'oggetto in questione lo lasciava indifferente, pronunciava una formula che, non era francese, ma nemmeno

russo: «Ne bé, ne mé, ne koukariékou», diceva con una smorfia stanca. E la sua indifferenza era tanto comunicativa quanto il suo entusiasmo.

Se qualcosa era buono, era «eccellente», se, invece, era cattivo, diceva: «Non eccellente.» Quando accoglieva dei bambini, esclamava: «Ah! I gangster!» se era economico, era «niente di niente», quando gli si chiedeva: «Cosa si mangia?» rispondeva: «Chiodi». Se non trovava quello che voleva, diceva «zero». Per ipnotizzarci quando, da piccoli, saltavamo sul suo letto che mi sembrava alto quanto la casa su zampe di pollo della Baba Yaga, declamava, con gli occhi spalancati: «Silenzio, la coda del gatto dondola.»

Le parole che uscivano dalla sua bocca avevano un sapore particolare; la sua dizione donava loro uno spessore, un peso che altrimenti non avrebbero avuto. Ma lo charme veniva anche dal suo modo di raccontare. Aveva sempre un aneddoto di riserva, qualcosa che gli era successo, pressoché nulla, una storia su un orologio rotto o una macchina in panne, che riusciva a rendere epica quanto il racconto delle sue evasioni. Non aveva mai fretta di arrivare alla fine; aveva capito che l'incanto non doveva scaturire dalla chiusura, ma piuttosto operare durante tutta la narrazione.

Per designare i personaggi delle sue favole, diceva o «un ragazzo» o «un tipo» e, non saprei dire perché, l'indeterminazione, l'imprecisione che questi sostantivi riuscivano a insinuare aumentavano l'impressione di veridicità. Si accontentava di un unico dettaglio per qualificarli: «Un ragazzo che non aveva nemmeno un dente in bocca», «Un tipo magrolino», «Un ragazzo con i pantaloni troppo corti». Subito dopo vedevamo il quadro, quel ragazzo o quel tipo prendevano vita molto più delle persone presenti nella stanza.

Un giorno, quando ero già adulta, tripla B mi ha parlato dei suoi fratelli. Ignoro quanti ne avesse, tre, forse quattro. Quando non rifletto, sono addirittura capace di pensare che fosse il primo maschio dopo cinque sorelle. Sono quasi certa fosse l'ultimogenito. Uno dei suoi fratelli si chiamava Joseph, un altro Réfoul. Bousia e Joseph, capita. Bousia e Réfoul, è già più difficile. Gliel'ho fatto ripetere: «Sei sicuro si chiamasse così, Réfoul? Forse era un soprannome. – Per niente. Réfoul si chiamava Réfoul...»

Réfoul era molto povero. «Così povero, mi diceva mio nonno, da non avere le scarpe. Io mettevo qualsiasi cosa, come scarpe. Le meno care di André. Ma per mio fratello, volevo la qualità. Due volte il prezzo delle mie. Quando sono arrivato a Kichiniev (era andato a trovare suo fratello in URSS), gliele ho regalate, ma erano troppo piccole. Un vicino le ha ricomprate a un prezzo astronomico. Con quei soldi, sono andato alla berioska del paese e ho chiesto il miglior paio di scarpe del negozio. Erano dei sandali, molto chic, ma pensa un po' a Réfoul non piaceva il colore, allora li fece tingere, salvo che si mise a piovere e tutta la tintura colò. “Che imbroglione quel calzolaio! Scriverò un articolo su di lui”, disse. Alla fine siamo andati dall'imbroglione in questione. Era un piccolo ebreo

magrolino in un negozio di cinque metri quadrati. Réfoul inizia a urlargli contro. “Non ti arrabbiare, gli disse il tipo, è per colpa del piano. Mi impongono di fare venti tinture al giorno, e non mi danno altra tintura che quella. In quel momento si gira a cercare qualcosa e vedo che i suoi pantaloni erano rattoppati sul didietro. Prende una scatola da una mensola e dice a Réfoul: “Per i clienti buoni come te, uso la pittura, tiene meglio.” Ed ecco come Réfoul ha finito per trovarsi con le scarpe ai piedi.» E poi c’era Léon, suo cugino. Léon che era arrivato in Francia nel 1923 per fare la rivoluzione. Prima aveva vissuto a Ungeni, una piccola città tra la Moldavia e la Russia.

«Non appena ha attraversato la frontiera, è stato arrestato ed espulso. “Dove vuole andare?” Gli hanno chiesto i poliziotti. “In Belgio”, è quello che ha risposto. In Belgio, è morto di fame continuando a lottare per il comunismo. Sempre là, si è fatto arrestare ed espellere dalla polizia belga. Allora è ritornato in Francia da clandestino.

Al momento della guerra di Spagna, corre ad arruolarsi nelle brigate internazionali. Siccome aveva studiato, diventa commissario di battaglione. Ha combattuto fino alla sconfitta dei repubblicani contro Franco.

Di ritorno in Francia si ritrova ammassato a Le Barcarès con tutti i rifugiati. Gli accampamenti avevano pavimenti di assi sconnesse che poggiavano direttamente sulla sabbia. Era pieno zeppo di pulci là dentro. Fortunatamente quelle bestiole non amavano Léon. Rimane lì fino al ’39. La maggior parte dei combattenti si arruola nell’armata francese. Léon diventa soldato nel 21esimo reggimento dei volontari stranieri.

Prima, fu la «strana guerra»; poi i tedeschi attaccano l’Olanda e il Belgio. L’armata francese viene sconfitta e respinta verso Calais. Alcune avanguardie dell’esercito tedesco scendono su Parigi. Il reggimento straniero è là, così male equipaggiato da chiamarlo il “reggimento spago”, perché i soldati non avevano le cinghie per portare i fucili. È il fuggi fuggi generale nella baia di Somme. Léon viene fatto prigioniero, trascorre la fine della guerra in un campo di prigionia. Nel 1945, di ritorno in Francia dopo la liberazione, decide di voler tornare in Bessarabia. Richiede la nazionalità sovietica e quella francese visto che era un vecchio soldato. I sovietici rifiutano di accordargliela. Al consolato dell’URSS, gli spiegano che avrebbe dovuto rimanere in Francia per fare la rivoluzione. “Ma non ce la faccio più, gli disse. E cosa faccio se i francesi mi espellono? – Ci metteremo d’accordo con loro.” Léon riceve la nazionalità francese. Allora dice a se stesso: Se la perdo i sovietici saranno costretti ad accogliermi. Fa domanda per rinunciare alla nazionalità francese. Nessuno te lo regala. Léon si fa fare un prestito, va alla prefettura e paga. “Sapete quello che vi aspetta? Gli chiede l’addetto tendendogli il foglio di espulsione. Léon va dai sovietici che gli dicono: “Non possiamo inviarla direttamente in Bessarabia. Prima deve andare nella RDT. Dopo un certo periodo di tempo, potrà forse tornare in Bessarabia. Léon fa quello

che gli viene detto. Va nella RDT, si trova un lavoro, si trova una moglie tedesca, comunista e stracciona. Richiedeva senza sosta di ritornare in Bassarabia. Gli si obietta che ora che è sposato con una tedesca, non può più ritornarci. “Vada in Kazakistan”, gli consigliano. Léon e sua moglie emigrano in quegli orrendi deserti. Vivono in una tenda, fino al giorno in cui i suoi cugini (penso si trattasse di Réfoul e di un altro, forse Joseph?), lo fanno rientrare a Ungeni con sua moglie. Ma Ungeni è un piccolo borgo davvero poco evoluto dal punto di vista della mentalità. La moglie di Léon è poco accettata. Si lascia trattare da sporca crucca. Comunque gli forniscono un terreno sul quale gli viene permesso di costruire una casa. Nasce una bambina. Impossibile cavarsela senza imbrogli. Léon si fa inviare dei pacchi dalla Francia da sua sorella che lavorava in una boutique di Parigi. Rivende i prodotti a prezzi molto alti al mercato nero e riesce a costruire la loro casa. Alleva un maiale. È felice. Ha una casa, una moglie, una figlia e un maiale.»

Le storie raccontate da tripla B sono veloci e ellittiche. Si salta da un'epoca all'altra come con l'aiuto di un proiettore di diapositive. Appena un tintinnio, uno slittamento, ed eccoci nel cuore di un nuovo quadro. Non esita, non sente mai il bisogno di tornare indietro a causa di un dettaglio dimenticato. Recita il suo testo, come se l'avesse ripetuto, come se ci fosse un testo. Ma non c'è, davvero. È il suo pensiero che si sviluppa.

Verso la fine della sua vita, quando ha cominciato a perdere la testa, succedeva che lo interrompessimo nel mezzo di un racconto per domandargli una precisazione o per fargli notare un'incoerenza. Non si buttava giù, faceva come se non avessimo detto niente e proseguiva, implacabile, con la lentezza stupida e temibile di un caimano.

\*

Una cosa che mi turbava parecchio della casa di mio nonno era la modernità degli interni. L'appartamento che divideva con mia nonna possedeva delle miglorie di cui i miei genitori, che tuttavia erano più giovani, non beneficiavano. Mi ricordo, per esempio, l'arrivo del coltello elettrico. Era forse il 1974. Non avevo mai visto niente di così impressionante.

In seguito, mia madre ne acquistò uno, ma lei non l'ha mai padroneggiato come tripla B. Mia madre lo usava per tagliare il rosbif o il cosciotto. Tripla B se ne serviva per tutto e in particolare per il pane. Mi faceva ammirare le fette così fini che sembravano di pizzo; delle fette di pane trasparenti, aeree, perfettamente regolari e sgradevolissime da mangiare.

La finestra della cucina era provvista di un ventilatore, anche la nostra, ma il nostro ventilatore era piccolo raramente acceso e cigolava piuttosto che rombare. Il suo era enorme, aveva l'aspetto di un disco volante e impiegava una forza che mi ricordava quella dei reattori degli aerei.

In sala da pranzo c'era un armadio a muro che sembrava la caverna di Ali Baba. Quel vano era spazioso a sufficienza da permettere di girare su se stessi per ammirare le mensole tappezzate con la stessa carta da parati del resto della stanza, così come gli oggetti che le riempivano: un cofanetto di finto cocodrillo che ospitava i ventiquattro coperti del servizio d'argento, il servizio da tè cinese in fine porcellana ornata da fiori blu scuro di cui ho già parlato, la scatola di stuzzicadenti lavabili e multicolori, i bicchieri di cristallo, la zuccheriera intagliata a mo di diamante, il cui coperchio di metallo argentato comprendeva una pinzetta per le zollette di zucchero azionata da una molla che produceva uno scricchiolio delizioso, e molti altri tesori che era possibile, una volta chiuse le porte alle nostre spalle, contemplare in una calma da cripta, poiché questo strabiliante sgabuzzino era fornito di un neon interno.

Al capitolo delle innovazioni tecnologiche, la più sbalorditiva era l'ascensore, immenso, provvisto di uno specchio e di ringhiere in alluminio spazzolato ai lati. Si metteva in moto all'ottavo piano per collegare solo i piani pari fino al venti. Se si voleva accedere ai piani inferiori bisognava prendere un altro ascensore. Se si desiderava andare a un piano dispari, si cambiava cabina. Questo sistema ha avuto il pregio di farmi imparare molto presto la differenza tra le cifre dispari e le cifre pari. Io che non ero brava nei calcoli, sapevo contare perfettamente di due in due. Quanto alla coincidenza che aveva voluto che l'ascensore destinato ai piani elevati cominciasse dall'ottavo, visto che proprio lì era situato l'appartamento dei miei nonni, esercitava su di me un fascino costante. Voleva dire qualcosa. Ma cosa? Una specie di marchio bizzarro. Non proseguivo oltre l'indagine. Mi accontentavo di rallegrarmi di questa incredibile coincidenza. Era sufficiente premere il primo pulsante e oplà! Si saliva direttamente in paradiso senza dover soffrire le incognite di una corriera.

Non mi ricordo bene l'anno in cui i miei nonni traslocarono dal minuscolo appartamento senza comfort, ma pieno di fascino, che occupavano in un vecchio immobile del sedicesimo arrondissement, per entrare in possesso di quel bilocale – che mi sembrava immenso in confronto – in un grattacielo, con balcone e colonna di scarico dell'immondizia, situato nel cuore del tredicesimo.

Io sono nata a tre isolati di distanza da lì. In un quartiere dalle strade ammaccate, un tempo fiancheggiate da case basse e da palazzi nani i cui muri erano di un bel nero carbone, cominciava ad essere sfigurato dalle demolizioni massicce e dalle costruzioni selvagge. Era come abitare in una città senza storia, una città che era stata rasa al suolo dalla guerra. Ogni settimana, una nuova struttura cadeva sotto i colpi dell'enorme pendolo di metallo che dondolava in fondo a una catena.

Osservavo dalla mia finestra i lavoratori del cantiere. Avrei voluto essere una di loro. Non osavo dirlo, osavo appena pensarlo. Anche a sei anni, sapevo che non si poteva invidiare la sorte degli operai edili. Quello che apprezzavo della loro condizione si basava su tre argomenti: non andavano a scuola, passavano le loro giornate all'aperto e maneggiavano apparecchi potenti. Rompevano, costruivano, cosa c'era di più soddisfacente?

Subito dopo la demolizione, i resti degli edifici evocavano le fessure delle meringhe, delle zollette di zucchero. Le carte da parati stracciate, svelavano il passato strato dopo strato, rimanevano su alcuni pezzi di muro. Quei resti di decorazioni, ora come ora inutili, mi stringevano il cuore. La preparazione della salma, mi dicevo, a che pro? Il naso schiacciato contro il vetro, immaginavo le ore trascorse a scegliere quel motivo a fiori, piuttosto che quello a righe, per ricoprire la tela di Jouy macchiata dalla ruggine, la quale era stata a sua volta applicata su una carta da parati ornata da rose in gabbia. Trascorrevi molto tempo, tra i cinque e i dieci anni, a meditare sul carattere effimero delle cose, sulle nostre esistenze transitorie, sulla vanità delle passioni.

In mezzo al mio campo di rovine, mi immaginavo al posto di mia madre che, alla mia età, era fuggita da una Parigi sotto le bombe e che, al suo ritorno, aveva ritrovato la sua città nera e triste. Mi scambiavo con una ragazzina berlinese, con una bambina di Varsavia. Mi reincarnavo. Sentivo di custodire in me l'eco di una distruzione passata più mortale di quella che, nella tranquilla cornice ritagliata dalla finestra della mia camera, si sviluppava sullo sfondo della gioia noncurante dei ricchi anni '70.

Come tripla B in seguito, numerosi suoi amici erano diventati proprietari nello stesso grattacielo. Forse era poco costoso, forse erano stati, come me, sensibili alla razionalità, al lusso apparente delle sue installazioni. Sulle cassette delle lettere, si leggevano sempre di più nomi impronunciabili, pieni di consonanti che si scontravano. Le sillabe tronche sembravano essere scomparse in un tamponamento a catena.

Da vicini, ci si faceva visita, circolando per mezzo del triplo ascensore, costeggiando, in pantofole, i corridoi sonori di marmo ricoperti di moquette. «Tieni, ti ho portato un po' di gefilte fish avanzato.» «Le mie hamantashen si sono bruciate, hai ancora dei semi di papavero?» Per forza, era come uno shtetl verticale, un ghetto eretto che si issava verso il cielo, una Babele dove ognuno parlava solo una lingua: l'yiddish.

\*

Mi sembra che alcuni amici di tripla B avessero delle cifre tatuate sulla parte interna del polso. Nessuno mi aveva detto cosa significassero. Non ne parlavamo. Non era un tabù, era un'evidenza.



Non pensavamo certo che qualcuno potesse ignorarla, neanche un bambino. Da parte mia, non osavo chiedere. Sentivo che era qualcosa risaputo e, come sempre, non mi fidavo della mia distrazione. Forse, me l'avevano spiegato mille volte. Era meglio fare come se niente fosse.

Cerco di ricordami la prima volta che vidi un numero tatuato sul polso di una persona sapendo di cosa si trattasse. Mi sembra che fosse in un documentario in televisione. Pensai: Si può dunque essere stati deportati senza morire. Prima di questo, mi dicevo: Se mio nonno (il padre di mia madre) è morto nei campi, tutti sono morti nei campi. Tutti quelli che sono partiti sono scomparsi. Senza tutto questo, sarebbe stato troppo ingiusto.

Ma dopo tutto, forse lui non era morto ...

Ci sono in Francia due compagnie che commerciano aria compressa la cui sigla corrisponde al cognome da ragazza di mia madre. A volte vedo i loro camion viaggiare per Parigi. Leggendo l'acronimo impresso in cinque lettere giganti sul fianco del veicolo, decifro il cognome di mio nonno scomparso.

Da bambina, quando vedevo passare uno di quei camion, mi raccontavo che il padre di mia madre era tornato da Auschwitz colpito da amnesia. Dunque non aveva avuto i mezzi per ritrovare la sua famiglia. Ma siccome era molto intelligente, era riuscito a fondare un'azienda sufficientemente prospera da possedere una flottiglia di autoarticolati. Ero fiera di lui, e fiera di me, perché avevo svelato questo mistero e mantenuto il segreto, due prodezze non indifferenti per una ragazzina di otto anni. Ero felice di potermi costruire, a partire da questo, una piccola relazione con lui. Sentivo che era un privilegio averlo conosciuto. Privilegio che, senza tutto ciò, mi sarebbe stato estraneo. Grazie all'aria compressa facevo parte del clan. Potevo unirmi così al lutto meraviglioso, al lutto nobilitante (il fatto che forse fosse ancora vivo non intralciava questo processo). Mi sarebbe piaciuto piangerlo, ma era troppo noioso. Invece, guardavo le foto. Mi immergevo nella contemplazione del viso di quel giovane uomo di vent'anni che aveva spezzato tanti cuori e, sfogliando le pagine dell'album, finivo per imbattermi nel viso umile, mediocre e tenero del mio nonnino, tripla B, a quaranta o cinquant'anni, un bel *loser* dalla testa già calva. Smettevo di pensare ad Aïm (lo scomparso) e mi accontentavo di Bouz (il sostituto), perché lui, almeno, mi apparteneva davvero.

Sentivo spesso dire che la cosa più difficile, per mia madre, era stata non sapere. Mi spiegarono che alla fine della guerra, aveva aspettato il ritorno di suo padre poiché nessuno aveva potuto affermare categoricamente che fosse morto. Il suo nome non figurava in alcuna lista. Sapevano che era passato per Drancy e, da là, in un campo, ma subito dopo si perdevano le sue tracce. «La cosa più difficile, è non sapere», mi ripetevano, e io mi rifiutavo di capire. Almeno, in questo modo, aveva una speranza, pensavo. È meglio di niente. Può sognare. «No, insistevano. È il contrario. La speranza è un veleno. Ci impedisce di passare a qualcos'altro. L'elaborazione del lutto non si può fare.»

Era un'epoca molto psicanalitica, ci si rivolgeva spesso ai bambini utilizzando questo genere di espressioni. Io conoscevo molto bene le avventure di Edipo e quelle di Cenerentola. Questo non mi aiutava comunque ad accettare che mia madre potesse soffrire per il fatto che la morte di suo padre non fosse certa. Mi dicevo che se mi avessero dato la scelta tra «tuo padre è morto» e «forse tuo padre è morto», avrei scelto senza esitare la seconda proposizione.

Tre anni fa, mi sono recata al memoriale della Shoah, in via Geoffroy-l'Asnier. Nel cortile si innalzano varie serie di colonne, rettangolari, larghe e alte. Sulla pietra sono incisi i nomi dei deportati uccisi dai nazisti, ordinati per anno e in ordine alfabetico. Ho letto le colonne corrispondenti al 1942, alla ricerca del nome del padre di mia madre, che inizia per S. L'ho trovato molto facilmente e mi sono detta: «Ecco qui, ora è sulla lista.» Mia madre ne era al corrente? Un tempo, aveva consultato dei registri, in vano, negli Stati Uniti, in Israele. Non capivo bene cosa volessero dire queste ricerche per lei. Un nome scritto, cosa prova? Gli errori possibili sono tanti. Sembrava sperasse in un conforto. «Se vedessi il suo nome su una lista, saprei che è morto e potrei finalmente iniziare a vivere.» Questo era il monologo interiore che scrivevo per lei durante l'adolescenza. Lo trovavo bello, ma non ci credevo. La diffidenza che avevo energicamente sviluppato nei confronti dello scritto mi rendeva molto scettica rispetto all'attesa catarsi. Chiunque può aggiungere un nome su una lista. Mi chiedo anche se alla fine non sia stata mia madre a ottenere che il nome di suo padre venisse inciso sulla colonna. Chi fa da se fa per tre. «Ecco fatto, papà, adesso, sei morto. Ho fatto scrivere il tuo nome sulla pietra tombale collettiva.» E poi, cosa cambia tutto ciò? Io non ne so nulla. Non è la mia storia. Nella mia storia, il nonno non è morto. Come in *Cappuccetto rosso*, come in *Pierino e il lupo*. Un nonno è uscito vivo e vegeto dal ventre della bestia.

Nel mio studio, ci sono molte cartoline, molte foto. Sul retro del mio leggio di traduzione, ho incollato un ritratto di tripla B. Deve avere tra gli ottantacinque e i novant'anni. I suoi pochi capelli sono ben tagliati sui lati, ha una barba bianca di media lunghezza, una barba da saggio, e guarda l'obbiettivo con candore e pacatezza. Quest'immagine non lascia indifferente nessuno. Le persone mi chiedono: «Chi è quello nella foto? – È mio nonno», rispondo io con fierezza. Ma non preciso che non si tratta dell'originale. Sembra così vero. «Ha molta classe», mi dicono. E io annuisco, modestamente.

\*

Dopo la morte di mia nonna, tripla B ha cambiato stile. Ha migliorato il suo status sociale. Ignoro quello che è successo. Quest'evoluzione era frutto di una decisione cosciente? Ha iniziato a indossare dei completi, a spendere importanti somme di denaro, e a rivendicare con un certo vigore le sue origini slave. Assomigliava ai famosi russi bianchi che mi affascinavano e spaventavano quando ero piccola.

Quattro pomeriggi a settimana, si recava al club, che lui pronunciava «clubb», per incontrarsi con i suoi compagni di bridge. Persone per bene, gli dicevamo. Delle Altezze reali, la creme de la creme. Tutte le donne erano innamorate di lui, cosa che crea, ripetutamente, dei conflitti apparentemente inestricabili. Queste nuove frequentazioni non avevano niente in comune con i vecchi yiddishofoni che percorrevano in su e in giù i corridoi del grattacielo in pantofole (fatto strano, questi ultimi morirono uno dopo l'altro, a pochi anni di distanza, come fossero stati portati via da un'unica ondata). I compagni del bridge erano Gentili. Erano francesi, avevano dei castelli di qua, delle proprietà di là. Per loro, tripla B era Boris, un discendente della cugina di terzo grado per matrimonio dello Zarevic, o quasi. «Non ho detto loro da dove vengo, mi confidò. A cosa servirebbe. Non siamo intimi. Va bene così com'è. Credono quello che vogliono credere.» Organizzavano insieme, a volte, delle uscite in città, la sera. Me li immagino, foulard di seta, scarpe raffinate, pellicce e alpaca. Mi è capitato di pensare che ognuno di loro recitasse una parte. Così come Bouz, l'ebro moldavo e comunista, diventava, per il loro piacere, l'aristocratico nostalgico della grande Russia, i suoi compagni indossavano per l'occasione una personalità che non era la loro. La baronessa della Turenna era una vecchia impiegata delle poste originaria della contea del Perche, il visconte alsaziano era figlio di immigrati italiani, il proprietario delle stazioni di monta equina in Normandia aveva avuto la macelleria di carne di cavallo al mercato di Batignolles. Ognuno piombava all'improvviso, armato della propria nuova vita, senza moglie per denigrare, senza marito per smentire. A più di 70 anni, avevano finalmente la possibilità di reinventarsi.

Per Bouz, tutto era cominciato con la barba. L'aveva, in partenza, lasciata crescere come esige la tradizione ebraica in periodo di lutto. E poi l'aveva tenuta. Più corta, sarebbe sembrata trascurata, più lunga, gli avrebbe dato l'aria da rabbino. Tagliata com'era, lo mascherava da poeta del diciannovesimo secolo che una macchina del tempo guasta aveva lasciato per errore alla fine del ventesimo. Aveva guadagnato notevolmente in sicurezza e ce ne dava prova ogni anno nel mese di gennaio, in occasione di una cena di gala alla quale invitava tutta la famiglia per celebrare la memoria di Tsila, mia nonna.

La serata si svolgeva in un ristorante russo, Dominique, in via Bréa, o Douchka, in via du Pont-aux-Choux. Gustavamo caviale inaffiato di vodka, filetto di manzo in crosta, del koubliak di salmone, dei pirozhki, dei deliziosi dolci ai frutti di bosco e panna montata. Le tovaglie erano di cotone bianco damascato, ogni donna entrando riceveva una rosa rossa. Un violino suonava, a volte accompagnato da una cantante. Tripla B faceva un discorso breve – penso mi abbia domandato di scrivergliene uno, perché, diceva, è il tuo mestiere.

Ho adorato ognuna di quelle serate. Non ricordo quante ce ne siano state. Tre, forse quattro. Sono finite perché Bouz era troppo stanco, perché mancavano i soldi, perché era troppo bello.

Abbiamo sempre avuto, nella mia famiglia, una relazione tormentata con il lusso. Qualunque cosa diciamo, qualunque siano gli sforzi che facciamo, il lusso rimane dalla parte del proibito, senza tuttavia procurare il piacere che genera la trasgressione. Non vi abbiamo accesso poiché moralmente lo disapproviamo, ma non è che l'apparenza. Noi lo rifiutiamo, perché abbiamo vergogna, perché ognuno di noi, senza averlo per forza ammesso, nutre il sentimento di gustare il fango, l'estraneo. La goffaggine ci anima. I nostri modi ci tradiscono, impeccabili e forzati. Mi sono sempre spiegata questa particolarità raccontandomi che i miei genitori erano stati troppo poveri, troppo sradicati. Avevo la sensazione che malgrado i nostri occhi chiari, le nostre eccellenti pagelle scolastiche, la nostra perfetta elocuzione, qualcosa, un dettaglio, praticamente niente, avrebbe sistematicamente finito per tradirci. Noi non eravamo, e non saremmo mai stati, «della classe alta». Mio padre aveva un'espressione per descrivere le persone che invidiavo, quelli che erano a proprio agio nei palazzi e nei ristoranti di lusso: «Hanno avuto dei genitori prima di loro», diceva, e io capivo esattamente ciò che voleva dire. Quelle persone avevano ereditato, si contendevano case di famiglia, andavano in banca a ritirare un gioiello in attesa di una perizia. Noi non eravamo come loro. Noi galleggiavamo, ridicoli, troppo intimi o troppo distanti, modesti all'eccesso o arroganti senza saperlo, ignorando i codici.

Apprezzavo ancora di più lo spettacolo di mio nonno che conversava in cospirazione con il proprietario del ristorante. Si capiva che tripla B era un cliente abituale, che ci sapeva fare. Sospettavamo che fosse venuto più volte a individuare i posti, a decidere i menu regalandosi una vodka, rallegrandosi di poter parlare russo con alcuni membri del personale. In quei momenti, aveva «classe» e io mi domandavo da dove venisse questa classe. Come se avesse deciso, dall'oggi al domani, di diventare un patriarca e si fosse concesso i mezzi per farlo.

Lui che non aveva mai avuto una discendenza, invitava i suoi nipoti e i loro figli, i loro genitori, i loro cugini, i loro zii e le loro zie a cena. I pochi intimi e la pompa magna si alternavano. A volte eravamo in dodici, ma potevamo anche essere in trenta. Qualunque fosse la formula, tripla B si mostrava meravigliosamente spendaccione e, non so bene perché, ciò mi consolava.

Mi piaceva anche pensare che, per tutta la sua vita, quest'uomo che era stato detestato, dimenticato, trascurato, quest'uomo senza qualità, bravo in niente, adatto a quasi niente se non a sopravvivere, si era preparato, in segreto, per un ultimo atto di cui nessuno avrebbe potuto sospettare lo sfarzo. Una nuova dimensione era sbocciata nel momento del finale, un finale scoppiettante, un finale col botto. Nello stesso periodo, aveva elargito importanti somme di denaro, alla sua donna delle pulizie, a dei bambini, al suo portinaio. Queste persone non gli avevano chiesto niente e forse non gli sarebbero nemmeno stati riconoscenti. Il suo gesto era stato, se si può dire, gratuito. Si vantava di essere stato

furbo nei suoi investimenti. Era il prestito russo? Non mi ricordo. Aveva investito qualche soldo tra gli anni '60 e '70, e gli spiccioli erano diventati milioni.

Il problema con i milioni quando sono in vecchi franchi e la moneta è passata all'euro, è che non valgono più tanto quanto prima. Le formiche l'avevano previsto: a forza di fare la cicala, si è ritrovato senza nulla. La sua salute si è deteriorata, il suo conto in banca era scoperto, scambiò il completo con il pigiama e si mise a letto. Dormiva molto, soffriva di spossatezza e tuttavia ripeteva che si sentiva sempre meglio, che se la cavava.

Mi diceva anche, senza mai perdere il buon umore, che era vecchio, molto vecchio, che ne aveva abbastanza. Non desiderava morire, non particolarmente, ma non si sarebbe ribellato se questo fosse dovuto succedere. Quello di cui aveva paura, era di veder morire gli altri, quelli più giovani di lui. Temeva l'oscenità della sua lunga presenza sulla terra. «Tutto ciò che chiedo, mi confidò, è che i giovani non muoiano.» Uscendo da casa sua, facevo molta attenzione nell'attraversare le strisce pedonali, mi appoggiavo alla ringhiera in metropolitana, avevo cura di me.

Pensava davvero quello che diceva. Aveva visto morire sua moglie e tutti i suoi amici. Era l'ultimo dei Moicani, l'unico superstite nel suo grattacielo di venti piani. Pensava a loro, al suo gruppo di amici, gli snob e i simpatici, i poeti e gli artigiani, tutti quelli che da piccola incrociavo all'ora della merenda. Mi abbracciavano ispirando forte con le narici per respirare il profumo di salute che emanano le teste dei bambini, poi si lasciavano cadere sul divano sospirando. Oy Vey, mettevano una mezza zolletta di zucchero tra i denti e l'inondavano di tè bollente.

\*

Sono diversi giorni che porto con me il supplemento libri del quotidiano *Le Monde*. I foglietti sono piegati in otto e passano dalla mia scrivania alla mia borsa del computer, dalla mia borsetta alla mia borsa della spesa. Di giorno in giorno, li spiego e leggo nella parte superiore di pagina tre la parola *Littérature*. Proprio al di sotto un'illustrazione sotto forma di vecchia cartolina che raffigura la piazza principale di una città dall'architettura austro-ungarica: dei chioschi, dei parasole, un sagrato che brulica di persone. A sinistra c'è scritto Czernovitz e, un po' più in basso, il titolo dell'articolo a lettere più spesse: *Canti di un mondo massacrato*.

Tripla B è originario di Czernovitz, o dei suoi dintorni, non ne so molto di più. Ho l'impressione che leggendo quest'articolo sui poeti prebellici di Bucovina, imparerò qualcosa su di lui. Mi ha fatto pensare a mia madre all'epoca in cui consultava i registri di un memoriale o di un altro alla ricerca del nome di suo padre. Sono ingenua, impaziente, inefficace, inquieta, come lo era lei. Quest'articolo

mi segue dappertutto, ma non lo leggo. Non trovo il tempo per leggerlo, ho paura di esserne delusa o, al contrario, di sapere la verità. Come mia madre.

Inizio a capire come il sapere è diventato mio nemico. Se il mio cervello si è sviluppato in modo da conservare solo poche informazioni, si è dispiegato secondo delle vie immaginarie, come una misura di protezione, come un riflesso difensivo. L'ignoranza mantiene i morti in vita. Finché non sappiamo che qualcuno è morto, è ancora vivo. Viene da chiedersi perché si dica. Non sapere niente, vuol dire non perdere niente.

Ho scorso le prime tre linee con occhi attenti. Cerco delle date, dei nomi; penso che nel 1933 tripla B aveva già lasciato la sua città natale. Ma era veramente nato a Czernovitz? Non mi aveva parlato di Beltsi? E che ne è di Kichiniev? Confondo tutto.

Osservo i minuscoli personaggi fotografati sulla cartolina riprodotta sul giornale. Portano dei cappelli, è quasi tutto quello che si riesce a distinguere. Un'atmosfera di allegria proviene da questa fotografia, a causa dell'assenza di automobili e della densità umana. Si immagina una certa dolcezza della vita, i passanti si salutano, una qualità particolare di cortesia.

Contemplo quella foto e mi dico: non sanno quello che li aspetta.

Non so perché tripla B ha lasciato il suo paese. Per studiare, costruire il comunismo in Europa Occidentale, ricongiungersi con i suoi amici, seguire sua moglie, guadagnare più soldi? Mi sono pentita di non sapere quando e come ha viaggiato. Vorrei che quest'articolo me lo raccontasse. Vorrei che esistesse un libro su mio nonno nel quale fossero annotate tutte le informazioni. Potrei leggere questo libro. Mi piacerebbe molto leggerlo, ma è una stupidaggine perché sono io a doverlo scrivere. Chiunque al posto mio procederebbe razionalmente conducendo un'indagine. Sarebbe sufficiente interrogare mia madre, ma mi rifiuto di farlo. Preferisco inventare.

Quello che mi viene in mente se provo a concentrarmi sull'emigrazione di tripla B, sono l'amicizia e la fraternità. Lo vedo seguire le tracce di suo fratello maggiore, lo vedo marciare felice a lato dei suoi amici. Portano dei maglioni con scollo a V, portano dei pesanti stivali, hanno i capelli spettinati, e passano il loro tempo cercando dei buoni posti per fare affari. È una sorta di bohème. Sono molto comunisti e soprattutto tutti ebrei. Sono russi, ma diventeranno più parigini della maggior parte degli abitanti della capitale. La loro conoscenza del gergo è stupefacente. Conservano, nonostante tutto, il loro accento.

Ma finisce qui.

Ritorno con la memoria leggermente indietro, ai tempi dell'adolescenza di Bouz. Le rive del Dnestr si sviluppano, opulente, belle come una donna. Boris sta sulla riva, sente il profumo neutro del fiume. L'odore dell'acqua dolce che non riconosce, che confonde con l'odore dell'ascella di un bambino, gli stringe il cuore. È molto felice o molto triste. Come si fa a saperlo? Nemmeno lui lo sa. È la giovane

età che lavora, dei sogni più potenti della realtà, delle visioni, delle fantasie di carezze, un sentimento di bontà universale. Che fare di sé? Bisognerebbe correre molto velocemente, sfinirsi nuotando, vincere l'appetito di vita, ucciderlo, perché è così forte da logorarvi. Non so cosa stia facendo, cosa veda sulle rive del Dneestr. So solamente che quasi ottant'anni dopo, ci pensa ancora, ne parla, e, davanti a una sontuosa foto che rappresenta i luoghi della sua infanzia, dichiara che tutto è completamente cambiato, che tutto era infinitamente più bello prima.

Più invecchia, più la sua memoria compie dei salti immensi. Evoca i morti come se fossero ancora vivi. Mi parla della sua vicina che incontra ai piani inferiori del suo palazzo; lei fa il giro dei giardinetti e si lamenta degli assalti notturni di suo marito che vuole fare l'amore con lei senza sosta, cosa che la stanca molto. Mi dice che bisogna capirla. Ammiro il suo sorriso di compassione. Immagino che trovi le parole per consolarla. So che la donna di cui parla è scomparsa da più di dieci anni, so anche che non è uscito di casa per mesi, ma scuoto la testa e dico: «Non deve certo essere facile.» Non so se faccio finta di credergli. Non è la verità il problema. Penso sia inutile ricordargli che la persona di cui parla è morta, inutile dirgli che è in pigiama nel suo letto da molto tempo e lo sarà per il resto dei suoi giorni. Voglio che parliamo, poco mi importa di cosa. Non riesco a convincermi che abbia perso la testa. Eppure è così. Quello che mi impedisce di pensarlo, è che continua a raccontare ugualmente bene e che, per me, è questo, che conta.

\*

È ora di arrivare al patronimico. Ho l'impressione che sia l'ultima pista. In questi ultimi giorni, mentre cercavo degli aneddoti, dei dettagli riguardanti la vita di mio nonno, non ho smesso di scontrarmi con il suo cognome.

JAMPOLSKI.

Quando ero piccola, capivo Jean-Paul ski. Che cavolata. Mi piaceva quel cognome, forse perché mi piaceva sciare (o era il contrario?). Mio nonno a volte precisava: «Jampolski, in rumeno, diventa Jampolsho.» Si chiamava dunque anche Jampolsho, assemblaggio di suoni più opachi che non pensavo certo a ritagliare come Jean-Paul sciò.

E non ero, comunque sia, molto lontana dalla verità etimologica: Jean-Paul non sciava, certo, ma tuttavia bastava separare le prime due sillabe dalla terza per capire il senso di questo patronimico così divertente. L'ho scoperto, da adulta, leggendo i libri di Isaac Bashevis Singer.

In molte delle sue opere, viene menzionata la città polacca di Jampol. Leggendoli, sentii un'illuminazione. Nello stesso modo con cui il nome del padre di mia madre si mostrava su dei camion, quello del suo sostituto sorgeva dalle pagine di un libro. È vero che, nel caso di Bouz, le

ultime tre lettere mancavano; il significato, comunque, appariva chiaro: «ski» era il suffisso aggettivale proprio delle lingue slave, mio nonno si chiamava Jampolski come, sotto altre longitudini, si sarebbe chiamato Strasbourghese, o Ruennese.

Originario di Jampol, non lo era comunque, o lo era da molte generazioni e contro la sua volontà, poiché ha sempre detestato la Polonia.

Quando gli si serviva della vodka, bisognava stare attenti. «Non è polacca, spero, diceva, mentre gli versavo il liquido giallastro nel bicchiere. – No, no, mentivo nascondendo l’etichetta della Zubrowka. – I polacchi, sono peggio dei crucchi», spiegava.

I polacchi, per me, erano gli ebrei di Lodz e di Lublino, gli abitanti di via Krochmalna, dei personaggi fiabeschi che mi fornivano un passato in prestito.

Benché i miei nonni materni fossero russi, quelli paterni libici, non ho mai compreso bene le mie origini se non quando leggevo *La Famiglia Moskat* o *Il certificato*. Se mi chiedevano da dove venivo, avrei voluto rispondere «da là» indicando la copertina di un romanzo di Singer.

«Nella letteratura come nei sogni la morte non esiste», scriveva. Nella letteratura, nei sogni e nella mia testa, ho voglia di aggiungere io. Forse non sono né la Polonia, né lo shtetl che mi sono così familiari nella prosa dello scrittore yiddish, ma piuttosto questa coabitazione tranquilla tra vivi e morti. Che siano degli spiriti, dei fantasmi, dei dibbuq, delle apparizioni, che infestino le coscienze, le cucine, le camere da letto, i cimiteri, le colline o le palle di cristallo, i morti partecipano alla storia, dialogano con i vivi, si dibattono con un ardore toccante per risalire alla superficie del reale, per continuare a intrigare, a controllare, a fare degli scherzi.

Tutto questo, io lo capisco, lo accetto. Non mi stupisce niente.

Al contrario mi ricordo di avere passato ore dolorose della mia adolescenza a leggere Zola e Balzac cercando di persuadermi che le loro opere rispondevano a una certa definizione di realismo. Avrei dovuto, lo sapevo, riconoscervi il mondo, un mondo antico, certo, ma retto da conflitti e alleanze sulle quali il tempo non ha presa. Mi sforzavo di andare avanti capitolo per capitolo, facendo fatica a identificarmi, soffrendo di una sorta di miopia. Ai miei occhi, i personaggi, come le relazioni che intrattenevano, rimanevano irrimediabilmente vaghi. Mancava un elemento, un pezzo decisivo. Ma non sapevo quale.

A quell’epoca, vedevo in televisione o al cinema i film di Truffaut, di Claude Sautet. Erano per me di un esotismo avvincente. Ero indifferente agli intrighi e li osservavo con la distanza stupita di un bretone in Papuasias. Invidiavo i personaggi che li popolavano perché mi sembravano liberi e semplici. Evolvevano in un universo sprovvisto di quell’eco assordante che invadeva il mio. Non si spostavano con, alle calcagna, l’ombra di tutti i morti la cui anima non ha trovato pace. Erano leggeri e spensierati, come lo sono proverbialmente i bambini. Da parte mia, non mi ricordo di aver conosciuto una simile



trasparenza nel rapporto con il mondo. Anche da piccola, trascinavo al mio seguito un battaglione di ectoplasmici di cui avevo l'impressione mi infangassero più che mi appesantissero.

Quelli che nella mia testa chiamavo «i francesi», che fossero i miei compagni di classe o gli eroi delle storie che mi sforzavo di leggere, mi sembravano puliti. Io, ero quella sporca. Non lo formulavo proprio in questo modo. Mi dicevo solo che non mi piaceva leggere, poiché la vita come veniva mostrata nei libri assomigliava troppo poco alla mia.

Nei libri, si metteva il morto nella bara e si andava dal notaio a discutere dell'eredità. Da noi, si metteva il morto (quando si disponeva del corpo) nella bara, ma si lasciava il coperchio semiaperto, e siccome non c'era niente da ereditare, il notaio poteva sempre aspettare.

Tripla B è ancora vivo, vive sempre, a circa quattro chilometri da casa mia, a Parigi, nel suo grattacielo, nel suo letto. È sopravvissuto alla guerra, ai campi di prigionia, alla depressione, alla malattia, alle sue due donne, ai suoi amici. Il suo talento, è questo, sopravvivere, amare sopravvivere e osar amare vivere.

Perfino nel parcheggio aveva sviluppato una strategia per limitare i rischi. Quando ritornava da solo dal terzo piano sotto terra in piena notte – di ritorno da una cena, per esempio – aveva l'accortezza di gridare a ogni piano, così che la tromba delle scale ripetesse le sue parole: «Allora, ragazzi, venite?». Armato di questa formula magica, che era sicuro persuadesse i male intenzionati, avendo paura di trovarsi di fronte a «una gang», procedeva nell'ascensione a cuor leggero. Il mio eroe non si distingue nelle grandi cose, ma si accontenta di essere il campione del fai da te.

\*

Io credo nel potere dei nomi, al fatto che sono portatori di senso e che il loro significato, evidente o latente, finisce per influenzare il carattere o la storia della persona.

Nella vietta che si apre di fronte al palazzo di tripla B un tempo si trovava una salumeria il cui proprietario si chiamava, come si poteva leggere in corsivo dorato sulla pensilina scarlatta, Giovanni Muiodisete. Il giorno in cui feci questa scoperta, ero in uno stato di esaltazione intensa; bisognava che ne parlassi con tutti. Ma tutti se ne fregavano, le persone lo trovavano normale. «Sì, succede spesso», rispondevano gli adulti vissuti.

Una simile perfezione, una corrispondenza così pura tra patronimico e funzione, tra battesimo e destino, succedeva spesso? Mi stupivo della loro mancanza di stupore, cominciavo a intravedere che esisteva un rapporto di necessità tra il nome e la cosa, il nome e la persona. Avrei dovuto, anche io, rinunciare alla sorpresa. Giovanni Muiodisete vendeva salumi, il signor Lavoce cantava, la signora Schiena era osteopata.

Già, al secondo anno della scuola materna, la mia maestra si chiamava Signora Bisei. Pensavo si scrivesse B-6 e non mi stancavo di questa coincidenza – ma lo era veramente? Questa signora molto bella e molto gentile, il cui nome si componeva di una lettera e di una cifra, ci avrebbe iniziato alla lettura e al calcolo. Forse l’avevano scelta apposta, o aveva cambiato nome, come Norma Jean Baker diventata Marilyn Monroe. Credevo meno alla seconda ipotesi. La signora Bisei era la migliore maestra del mondo perché aveva, nel suo cognome, e, di conseguenza, in sé stessa, due simboli del sapere che eravamo tenuti ad imparare.

Non sapevo bene come spiegarmi, invece, il fatto che la maestra della classe superiore si chiamasse Verdone. Per me, Verdone, era come verde, un nome di colore, era dunque un’insegnante specializzata in disegno. Come si poteva considerare il disegno più sofisticato di lettere e cifre?

Fortunatamente per me, si decise che ero abbastanza matura per la scuola elementare e mi fecero saltare quella tappa inutile (padroneggiavo perfettamente i pastelli).

Arrivata in prima elementare, scoprii con sorpresa che la mia insegnante si chiamava Accio, che io mentalmente scrivevo A-C-O. Delle lettere, solamente delle lettere; nessuna cifra. Questa era la fine dell’aritmetica? Avevano deciso di orientarmi precocemente alla carriera letteraria?

Imparai in fretta a leggere. «Bobi trotta nel giardino», facile, «Daniel si infila un maglione», più difficile, soprattutto quando, a casa, il capo d’abbigliamento che Daniel sfoggia nell’illustrazione lo chiamano pullover. Parallelamente, i miei talenti matematici si irrigidivano. Ho aspettato per molto di essere soccorsa da una signora Trentacinque o da un signor Dodecaedro. In vano.

Un amico un giorno mi ha detto che la parola «korczak», in polacco, significava «pulcino». Janusz Korczak, l’illustre pedagogo, aveva, come le mie insegnanti, un nome che lo predestinava a occuparsi dei bambini. Oggi so che non era altro che uno pseudonimo adottato dal dottor Henryk Goldszmit; ho anche imparato che «pulcino» in effetti si dice «kurcze» in polacco, ma che importa. Penso a Korczak guardando la foto di tripla B appesa nel mio ufficio. Stessa calvizie, stessa barba, stesso sguardo tenero, serio e leggermente perso. Lo sguardo del sostituto.

\*

Raramente mi sento a mio agio nei musei; spesso mi annoio. Non so né dove guardare né che fare. Della mia infanzia ho conservato un brutto atteggiamento brontolone di fronte all’idea di essere conquistata da questo genere di luoghi. Mi viene in fretta mal di schiena, la nausea mi prende, bisogna che esca. Ma un giorno, al museo dei Combattenti del ghetto di Varsavia, situato in Galilea, ho provato un sentimento contrario. Ero entrata in una sala interamente dedicata alla vita e all’opera di Janusz Korczak, che dirigeva vari orfanotrofi, tra cui quello del ghetto di Varsavia durante la seconda

guerra mondiale. Mi sono seduta per terra e ho pensato che avrei potuto rimanere lì per ore, che quello era il mio posto. Sarei stata informata di qualcosa d'infinitamente importante per me. Ho letto dei testi – poiché Korczak era anche scrittore -, guardato delle foto, visionato un documentato sulla sua vita. Avevo l'impressione di conoscerlo, mi sentivo come se fosse arrivato il tempo di ritrovarsi. Muta e febbrile, ero pronta a ricevere una rivelazione, ma tutto questo non aveva alcun senso. Korczak era morto nel 1942, non l'avevo mai conosciuto, non era di famiglia.

Alla fine della visita, per consolarmi di non aver potuto cogliere niente da questa storia, e perdonarmi in anticipo di non poter trattenere niente, mi sono ripromessa di scrivere un libro su di lui.

Il problema, con i libri, è che non obbediscono al loro autore. Scegliamo un eroe ed ecco che un personaggio secondario ambisce al primo piano, costruiamo una storia ma una mezza pagina di scrittura si premura di decostruirla. Quello che lo spirito forma – secondo me questo somiglia a delle sfere perfette, iridate, leggere come delle bolle di sapone – la mano lo appesantisce e lo stronca. La saggezza vorrebbe che rinunciassi all'ambizione di dirigere, di pianificare, ma io mi ostino.

Questo libro, quello che sto scrivendo, avrebbe dovuto essere il ritratto del pedagogo polacco, ma dalle prime pagine, il lapsus ha operato. Ho saputo subito chi avrebbe preso il posto di Korczak in questo racconto, sovrapponendosi al personaggio originale, approfittando di una vaga somiglianza e delle coincidenze storiche per immischiarsi nel progetto, farlo deviare, farlo sviare irrimediabilmente. Le due figure sono sempre state mischiate. Nella sala del museo, pensavo già all'altro. Tripla B è apparso, e non ho potuto fare altrimenti che raccontare la sua storia, lui sul quale non ho alcuna documentazione, lui di cui ho così poche immagini, lui che nessuno conosce e di cui tutti se ne fregano. Volevo scrivere di un uomo esemplare, ed ecco che mi attacco a un esemplare d'uomo.

È così che funziona la fantasia, la fantasia che, per me, vince sempre sul suo contrario o piuttosto sul suo opposto, di cui faccio fatica a trovare il nome. Realtà? Verità? Non lo so. Quello che so, è che questo mi fa pensare a una storia di biscotti. E se bisogna passare di lì per capire come un libro su Janusz Korczak si trasforma in un racconto su Boris Jampolski, passiamoci.

Cinque anni fa. Un amico mi aveva inviato dagli Stati Uniti la magnifica opera di Claudia Roden, *The Book of Jewish Food*, sulla cucina ebraica nel mondo. Ero seduta alla mia scrivania e lo leggevo, come si leggono dei poemi o delle favole, girando le pagine avidamente, incredula di fronte alle ricchezze che mi svelava ogni capitolo organizzato intorno a una regione. Alla fine sono arrivata a quella da lei chiamata «Anglo-Jewery» e che designava infatti la cucina russo-polacca. Superai velocemente la sezione delle zuppe e delle paste per immergermi nella pasticceria. Leggo la ricetta del dolce al formaggio bianco, lo strudel di mele, e all'improvviso, i miei occhi si riempiono di lacrime poiché mi rendo conto che stavo decifrando la ricetta dei biscotti di mia nonna Tsila, scomparsa una decina d'anni prima.

I pletz (è così che li chiamava) erano dei piccoli frollini ai semi di papavero, la cui produzione settimanale ne assicurava il consumo quotidiano. Li conservava in una scatola quadrata di latta che io adoravo aprire, che adoravo che lei aprisse. I pletz erano un alimento perfetto: croccanti, non troppo zuccherosi, a volte bruciacchiati sui bordi. Erano irregolari e spesso abbastanza brutti, perché mia nonna non aveva niente di maniacale; ma la loro disgrazia non faceva che aggiungere qualcosa alla loro magia.

Piangevo leggendo la ricetta a causa del ricordo dei pletz inzuppati nel tè di Mami, a causa delle cose perse e mai ritrovate, a causa dell'infanzia così lontana.

Una settimana dopo, decisi di fabbricarne un'infornata. Comprai gli ingredienti necessari ed entrai in cucina, armata del libro redentore. Lo sfogliai rapidamente, impaziente di ritrovare la pagina a cui avevo fatto un'orecchia. Ma niente, cadevo sistematicamente sul lekeh, o sulle hamantashen. Dove era finita la mia ricetta? Mi impegnai di più, cercai nell'indice, poi nel sommario. Non trovandola ancora, decisi di scorrere i titoli uno a uno per non farmi sfuggire quello che cercavo. Verificai i numeri di pagina per assicurarmi di non averne saltata una. In vano. La ricetta dei pletz non esisteva. Non figurava nel libro di Claudia Roden.

Regolarmente, riprendo la mia ricerca, apro a caso, sfoglio o, al contrario, procedo più scientificamente appoggiandomi al sommario, la logica dell'opera.

In cinque anni, la ricetta non è più riapparsa.

Uno o due anni fa, mentre partecipavo a una trasmissione radio, ho raccontato questa storia e un paio di gentili ascoltatori ha fatto arrivare la ricetta dei pletz alla produzione. Me l'hanno comunicato per telefono. L'ho annotata... e l'ho persa.

Certi oggetti sono destinati a scapparci, a mancarci, altri li rimpiazzano. Vogliamo scrivere un libro ed è un altro che scriviamo. Crediamo di inventare un eroe e ha la faccia del nostro dirimpettaio. Scrivo sempre la storia accanto, mai quella che avevo previsto. Di rado la mia arma a canna curva colpisce il bersaglio e con perizia spara negli angoli. A che scopo? Non lo so, tutto deve essere fatto a mia insaputa, come per preservare la mia innocenza, come se diffidassi di me stessa.

\*

Tripla B ha fatto da nonno a dei nipoti che non erano i suoi, Janusz Korczak ha fatto da sostituto parentale a migliaia di orfani. Entrambi sono stati dei sostituti. Non riesco sempre a capire quello che mi colpisce di questa condizione. La dedizione, la gratuità.

I bambini che abbiamo ci garantiscono una parte d'eternità, quelli di cui non facciamo altro che occuparci non ci daranno altro che preoccupazioni.

I bambini sono ingrati, per forza. È importante che lo siano. È naturale e auspicabile. Ce ne consoliamo, senza rendercene conto, pensando che attraverso di loro noi rimarremo. Ma quando non siamo stati noi a metterli al mondo, quando siamo noi stessi un padre o una madre senza bambini e tuttavia scegliamo di frequentarli, cosa succede?

Li guardiamo, liberi dall'ossessione di riconoscerli o meno in loro; li osserviamo e impariamo.

Da piccolo, Janusz Korczak s'interessava già ai bambini, per quanto strano possa sembrare. Sua madre si lamentava del fatto che suo figlio non avesse alcuna ambizione. «Gli è tutto indifferente, diceva. Può mangiare qualsiasi cosa, vestirsi come capita, giocare con chiunque. Non fa differenza tra un bambino del suo ambiente e il figlio del portinaio e non ha vergogna di divertirsi con i più piccoli. »

Alcuni anni più tardi, quando dirige «La casa dell'orfano», Janusz Korczak passa delle lunghe notti insonni. Al suo capezzale, alcol e pane integrale. Ascolta i bambini dormire, si meraviglia della complessità del loro sonno, ha intenzione di scrivere un trattato in proposito.

Inoltre parla bene delle liti per i posti a tavola – secondo lui, il soggetto principale di discordia tra gli ospiti del suo istituto. Non mostra il minimo disprezzo per quello che la maggior parte degli adulti considererebbero come una lotta inutile.

Per mettere ordine in questo genere di questioni, come anche in altre, costituisce un tribunale. È l'istituzione di cui va più fiero, poiché sa quanto i bambini siano attaccati alla giustizia. Nei primi tempi, comunque, il dispositivo funziona male. Il tabellone delle lamentele rimane vuoto, i bambini sembrano disinteressarsene. Korczak non rinuncia, riflette e capisce che è importante che gli adulti possano essere accusati tanto quanto i bambini. Da quando applica questa regola, il tribunale diventa popolare come aveva sognato. Egli stesso si ritrova citato in giudizio cinque volte in sei mesi.

Un'altra delle sue invenzioni, che testimonia il suo talento d'osservatore, è «La vetrina degli oggetti trovati». Vi si trovano dei pezzi di spago, una capsula, degli stracci, una figurina, un sasso. Il valore di mercato è inversamente proporzionale al valore sentimentale. I bambini che non hanno niente si attaccano a un feticcio ancora più facilmente di quelli che hanno tutto. Korczak precisa, parlando di questo dispositivo, che il contenuto delle tasche dei bambini è disgustoso e sottolinea che, per la maggior parte, quegli oggetti, prima di essere persi, sono stati sgraffignati. Senza la minima leziosità, riesce a mantenere la rotta tra intenerimento e idealizzazione. Non si lascia ingannare da un sedicente paradiso dell'infanzia. Considera questo periodo della vita come il meno conosciuto di tutti e perciò il più sottoposto a commenti. «Noi non conosciamo il bambino, scrive. Esiste il bambino prescolare, subito dopo arriva la segregazione poliziesca ovunque esista l'istruzione obbligatoria. Esistono dei periodi: quello della dentizione, quello dei denti permanenti, e alla fine quello della pubertà. Non

stupisce che, allo stato attuale dell'osservazione del bambino, non conosciamo che i suoi denti e i peli sulle braccia. »

Uno degli articoli della Dichiarazione dei diritti del bambino che ha redatto stipula che «Il bambino ha il diritto di essere se stesso o se stessa. (Un bambino non è un biglietto della lotteria destinato a vincere il primo premio)». Eppure c'è qualcosa del gesto disperato di un giocatore del lotto che entra dal tabaccaio, nello slancio che ci spinge a procreare. Questo bambino mi libererà da me stesso, salverà il mio matrimonio, rimedierà ai miei errori, praticherà gli sport per i quali io non ero portato, sarà perseverante in musica, attento in classe. Questo bambino sarà me, in meglio.

È vero che un certo senso del progetto è necessario per l'educazione, ma bisogna saper fermarsi in tempo, non subordinare l'amore alla soddisfazione. «Bisogna», dico. In realtà io non ne so nulla.

Janusz Korczak non ha avuto bambini. Penso che non ne abbia voluti perché aveva visto suo padre, che ammirava molto, sprofondare nella follia, e aveva paura di infliggere uno spettacolo simile alla sua discendenza. Pensava: Se mio padre è diventato matto, anche io, lo diventerò, perché l'amava e desiderava talmente tanto assomigliargli che temeva di essere come lui.

Ho letto da qualche parte che diffidava della sessualità per gli stessi motivi, a causa della demenza paterna. Faccio più fatica a capire la correlazione in questo caso. Devo nonostante ciò riconoscere che non è un problema di relazioni amorose nel caso di Korczak, che si tratti dei suoi romanzi o del suo diario.

In Stefania Wilczynska, che lui chiama il suo «amore pedagogico», trova la compagna ideale: infermiera, governante, bambinaia, mai amante, mai sposa. Con lei, può costruire l'utopia di un mondo a scala ridotta dove i genitori non sono legati dal sesso, dove i bambini non sono legati dal sangue, una sorta di astrazione della cellula.

I vantaggi sono innumerevoli. Dei genitori che non si amano non si odieranno mai. Non litigano, non fanno dei loro bambini gli spettatori privilegiati e prigionieri delle loro scenate.

Ho inventato un motto secondo il quale gli innamorati si lasciano, la maggior parte delle volte, per gli stessi motivi che avevano suggellato la loro unione.

Esempio: un uomo ama una donna perché è lunatica e disordinata, apprezza il sentimento di libertà che fa nascere in lui, è sempre festa. Da parte sua, la donna si è attaccata all'uomo perché era calmo e preciso, cosa che la rassicurava e le dava l'impressione di andare dritta, mentre prima di incontrarlo procedeva a zigzag. Qualche anno dopo, lui non può più tollerare «il suo bordello», lei non può più sopportare il suo lato da guastafeste. Si lasciano.

Ho verificato spesso la costanza di questo meccanismo. La coppia finisce, sotto questo punto di vista, per assomigliare alla più sofisticata trappola. Il veleno è contenuto nell'elisir. La sola unione suscettibile a durare sarebbe dunque quella che non nasce dall'attrazione, ma da un accordo

ragionevole. Janusz non vive con Stefania perché l'ama. Convive con lei perché lei gli permette d'accogliere, nelle migliori condizioni, i bambini che ha deciso di soccorrere. Sono soci in un'impresa che imita la famiglia senza esserlo.

L'altro vantaggio, quando uno ha un centinaio di bambini, è che le questioni di posto nella fratellanza si pongono in maniera meno cruciale. Il figlio preferito, la figlia maledetta, il primogenito umiliato, l'ultimogenito viziato, e viceversa, tutte queste avversità si annodano nella molteplicità delle situazioni, ma soprattutto si indeboliscono naturalmente grazie all'assenza della posta in gioco per gli adulti. Per Janusz e Stefania non è questione di scoccare la freccia trascendentale destinata ad attraversare la barriera del tempo, a giocare con la nozione di eternità supponendo che un po' della loro persona, sotto forma di codice genetico, attraverserà le epoche e sfiderà la morte. È questione di educare quelli che, senza l'aiuto delle istituzioni, rischierebbero di morire o di prendere una cattiva strada.

Educare, cioè «wychowywac» in polacco, è un verbo molto bello, spiega Janusz Korczak, nel *Diario del ghetto* poiché significa «nascondere, proteggere, sottrarre dalle avversità, mettere al riparo», a differenza del termine equivalente in russo, «vospityvat», che significa nutrire, o del francese, «élever», che vuol dire «portare verso l'alto», o anche dell'italiano «educare», che mette l'accento sulla nozione di formazione.

Più avanti nello stesso testo, Korczak torna sul termine «educatore», «zawod» in polacco, che significa allo stesso tempo «professione» e «delusione», poiché la via dell'educazione si confonde spesso con quella del dispetto; l'orgoglio rimane estraneo alla questione. Il buon educatore, secondo Korczak, non è colui che non fa errori. «Semplicemente ne fa un po' meno degli altri e soprattutto capisce subito il suo errore e lo commette una sola volta. Accetta di imparare e di cambiare, invece di mantenere la regola tale e quale.»

È una forma di saggezza basta sull'empirismo. Si inventa, si mette in pratica. Se funziona, si mantiene; se non funziona, si abbandona o si modifica.

A volte mi dico che non c'è niente di più semplice. Abbiamo iniziato tutti essendo bambini, è quello che dovremmo conoscere meglio. Quello che passa nella testa di un piccolo non dovrebbe sorprenderci mai ma, al contrario, esserci familiare, ricordare a noi stessi quello che eravamo un tempo. O è il contrario. Il bambino ci svia. Si sente incompreso e poco amato, quando, dal canto nostro, ci sentiamo traditi e impotenti. Qual è la sostanza della barriera che si alza tra noi e lui? Qual è il ruolo del velo amnesico che ci separa?

Janusz Korczak non perde tempo a rispondere a questa domanda. Si limita a constatare la povertà dei nostri mezzi e a trovare delle soluzioni pratiche ai problemi che solo la metafisica dovrebbe poter trattare. Anche lui, a modo suo, è un campione del fai da te.

\*

Quando penso alla guerra – e ci penso, da quando sono piccola – mi chiedo di cosa è fatto il quotidiano in tempi di conflitto. Non mi interessa ai soldati. Le vittorie, le sconfitte, quello che succede sul fronte mi lascia indifferente. Penso alla scuola, al pane, al bucato, al denaro per le spese di casa. Penso a dietro le linee, ai civili; sebbene questo genere di distinzioni – davanti/dietro, militari/civili – tende a scomparire. Le guerre locali, di clan, etniche, quelle dove i bambini imbracciano dei mitra, quelle dove un cugino piomba all'improvviso per tagliarvi la gola si moltiplicano. Ma io penso sempre alla stessa, la seconda guerra mondiale, quella di quando ero piccola, anche se sono nata vent'anni dopo l'armistizio. La seconda guerra mondiale che mi appariva così lontana e così vicina, che mi spaventava perché era – come indicava il suo nome – generalizzata.

Pensavo alla deportazione, molto spesso. Avevo le lacrime agli occhi quando pensavo ai bambini separati dai loro genitori. Mi infliggevo delle piccole torture per identificarmi con loro: ero il bambino che saliva sul vagone di piombo e viaggia con il naso schiacciato contro il grembo di qualche sconosciuto, senza aria per respirare, senza acqua per bere, stretto, soffocato, calpestato; ero quello i cui genitori cercano di proteggere prima di morire sotto una scarica di proiettili. Ero la bambina alla quale la madre cerca di spiegare cosa succede. Questa era la peggiore; l'immagine dell'adulto disorientato che ha vergogna, che balbetta e che non può giustificare niente, che perde per davvero all'interminabile gioco dei «Perché?».

«Perché ci portano via? – Perché siamo ebrei. – Perché siamo ebrei?»

Proprio all'inizio de *Il diario del ghetto*, Korczak si ricorda la scoperta del «misterioso problema della confessione».

All'epoca in cui si svolge questa storia, Janusz Korczak si chiama ancora Henryk Goldszmit; ha cinque anni. Il suo canarino giace inanimato vicino a lui, «il primo morto tra i miei parenti stretti e un amico molto amato», scrive nel suo diario. Decide di mettere una croce sulla tomba che ha scavato per l'uccello, ma la nonna glielo impedisce, spiegandogli che non era che un animale, un essere molto inferiore all'uomo. «Piangerlo è già un peccato», gli dice. Il figlio del portinaio si immischia e aggiunge che non se ne parla nemmeno di mettere una croce su quella tomba perché il canarino era ebreo, «come te», precisa.

«Ero ebreo, scrive Korczak, e lui polacco e cattolico. Lui, un giorno sarebbe andato in paradiso; quanto a me, a condizione di non pronunciare mai parolacce e di portargli docilmente dello zucchero rubato a casa, avrei potuto entrare dopo la mia morte in qualcosa che non è a dire il vero l'inferno, ma dove è comunque tutto molto buio. E io, io avevo paura del buio.»



Nell'ottobre del 1940, Janusz Korczak, espulso dall'edificio di via Krochmalna, trasloca, accompagnato da settanta bambini dell'orfanotrofio, per stabilirsi nel ghetto istituito dai nazisti a Varsavia. All'inizio investe tutto in una vecchia scuola di commercio, ma presto cambia luogo. I locali sono sempre più piccoli, i bambini sempre più numerosi. Mancano i vetri alle finestre, gli stracci pendono dalle membra ossute, la dissenteria, il tifo colpiscono, i bambini si svuotano più di quanto si riempiano, succede che le loro interiora si spargano. Non trattengono nulla, non ne hanno la forza. Muoiono. Per quelli che sopravvivono, ogni giorno bisogna cercare da mangiare, inventare del cibo a partire dal niente, o quasi. Con gli stessi ingredienti, si inventano delle torte salate, delle zuppe, dei bolliti, tutto dallo stesso gusto insipido; ci si sforza di cambiare forme e consistenze per ingannare la noia.

Nel diario che scrive quotidianamente, Korczak evoca prima di tutto, come d'abitudine, delle questioni pragmatiche. Stabilisce quello che chiama «un piano di lavoro» che articola così:

«In primis, occuparsi del problema del riscaldamento. Per far morire un bambino di freddo sono necessari come minimo una quindicina di giorni; per farlo congelare, basta qualche ora. (...) Secondo, prendersi cura del personale ...»

Lo vediamo consultare il registro intitolato «movimenti dei bambini». Vi sono registrati i cognomi, i nomi, date di nascita, date d'arrivo e di partenza o di decesso degli ospiti del «rifugio pubblico» che accoglie un migliaio di bambini e del quale si occupa allo stesso modo. La speranza di vita varia da un giorno a sei mesi. Korczak si rifiuta nonostante ciò di considerare questo luogo come un ospizio. È prima di tutto un luogo della vita e, per mantenere quest'illusione, il pedagogo sa che conviene «salvaguardare le apparenze». Annota nel suo diario:

« 1. L'apparenza della pulizia: in mancanza di meglio che siano puliti almeno le scale e i grembiuli di questi bambini rognosi, congelati e malati.

2. L'apparenza di una cucina preparata a base di latte.

3. L'apparenza dell'isolamento dei contagiosi.

4. L'apparenza di un controllo medico.

5. L'apparenza di preoccupazioni educative.»

Queste eccellenti apparenze permettono agli orfani, come al personale incaricato di occuparsi di loro, di credere che non siano condannati a morire; in effetti, se lo fossero, perché disturbarli così?

Non si tratta di una menzogna né di una stupidaggine. Non c'è niente di superficiale in queste apparenze. Tutti amiamo pensare che non moriremo mai. Anche in tempo di pace, tentiamo, con mille conforti, di dimenticare il fatale termine. Ogni giorno ripetiamo la prodezza di un'idiozia felice che consiste nel crederci eterni. Il pensiero della nostra fine è come avvolto in una nebbia, che si

sostituisce ai nostri occhi, scivola, ci scappa; e noi guadagniamo soldi, e facciamo la spesa, e coltiviamo il corpo e lo spirito, come se il progresso costante potesse salvarci dalla distruzione.

Nel ghetto, la morte è rapida, certa, veggente. Perché non ci sono cimiteri, i cadaveri giacciono a cielo aperto per vari giorni, varie settimane, nell'attesa di essere portati via su delle carrette con destinazione un carnaio. È più difficile che mai distogliere lo sguardo, fare finta di niente.

Janusz Korczak scrive delle belle pagine su un bambino morto avvolto nella carta. Il pacchetto è posato sul marciapiede, Korczak l'osserva per molto tempo e si chiede perché la madre abbia lasciato scoperti i piedi del lattante. C'erano davvero abbastanza fogli per imballare efficacemente il piccolo corpo. Korczak conclude che questa imperfezione è deliberata. La madre ha scelto di lasciare scoperti i piedi del suo bambino, non solo perché non avrà mai più freddo, ma soprattutto, perché ciò permette ai passanti di capire che quel pacco non è un rifiuto, un volgare mucchio di spazzatura che possiamo calpestare o frugare alla ricerca di un crostino dimenticato. Questo qui è un essere umano, dicono le dita minuscole. E Korczak vede in queste ultime attenzioni della madre per il suo bambino, un concentrato di rispetto e di tenerezza.

Sa che quello che conta nei momenti peggiori non si riduce a quello che consideriamo comunemente come il necessario. Quando non c'è più da bere né da mangiare, quando non si dorme più, quando il giorno si fonde nella notte, rimangono ancora le storie, le cerimonie, gli spettacoli, tutte cose che abbiamo la tendenza a considerare come futili e che eppure siglano l'appartenenza all'umanità così chiaramente come le dita del bambino nella carta.

Prima della guerra, all'epoca in cui Janusz Korczak non aveva ancora finito di perfezionare l'istituzione ideale per accogliere gli orfani, aveva incoraggiato il parlamento del convitto, costituito da venti deputati eletti tra i bambini, a iscrivere al calendario delle feste e delle giornate commemorative: «Il 22 dicembre (non ci si alza), il 22 giugno (non si va a dormire), la giornata della prima neve, la giornata della sporcizia (non ci si lava), la giornata delle cucine (si ricompensa l'insergente e quelli che hanno assicurato i pasti), ecc.» Durante la guerra, perpetuare queste tradizioni diventa un punto d'onore e insiste perché la minima occasione di festa venga colta. Non rinuncia al teatro. La musica, le storie restano.

Nel racconto che ci lascia degli anni nel ghetto di Varsavia, il pianista e compositore Wladyslaw Szpilman racconta la partenza di Korczak deportato. È l'estate del '42, i tedeschi svuotano lo stretto quartiere dove hanno chiuso gli ebrei della città. Dalle quattro alle sei mila persone vengono fatte evacuare ogni giorno con destinazione i campi della morte. Il 6 agosto, è il turno della «casa degli orfani». A Korczak viene proposto di fuggire, ma sceglie di rimanere al fianco del centinaio di bambini che gli restano e della dozzina di adulti che se ne occupano. Sa cosa li attende, anche i

bambini lo sanno, a modo loro. Ma fino alla fine, cantano. Fino all'entrata nei vagoni di piombo, gli vengono raccontate delle storie; magari anche all'interno, chi lo sa?

Gli raccontiamo delle storie, dico, ed è spiacevole che quest'espressione significhi a volte «mentire». Non si tratta di far credere agli orfani di essere in viaggio verso un paese meraviglioso dove le caramelle crescono sui rami degli alberi. Non sono stupidi e Korczak lo sa meglio di chiunque altro. Gli si raccontano delle storie e si canta perché, anche ammassati come bestie, e fino alla soglia del mattatoio, rimaniamo umani. È una forma di resistenza inefficace e sublime, che non permette di salvarsi la pelle, ma aiuta, un'altra volta, a salvaguardare le apparenze. I nazisti ci trattano come scarafaggi, ci vedono come dei mostri infestati da parassiti, dei sottouomini, ci paragonano a della frutta marcia che conviene distruggere perché non contagi i raccolti sani, e noi cantiamo, e noi recitiamo versi, recitiamo *La Divina Commedia*, favole e filastrocche. Non serve a niente, si muore comunque. L'arte non serve a niente, visto che si muore comunque. Ma l'immagine resta. L'immagine di un convoglio di bambini che cantano andando verso la morte e dicono «sterminandoci, è voi stessi che uccidete».

\*

Il padre di mia madre, quando si trovava ancora al campo di Drancy, è riuscito a inviarle un regalo. Non so per mezzo di cosa, con quale posta, grazie a quale complicità.

Ho pensato per lungo tempo che quel regalo venisse da Auschwitz, ma crescendo, ho capito che era impossibile. Comunque sia, era un regalo dall'aldilà. Un piatto di stagno, o di alluminio – senza dubbio quello nel quale mangiava –, sul cui fondo aveva inciso un disegno con qualcosa di appuntito. Si tratta di Topolino o di Felix il gatto. Non mi ricordo più. Ho visto quell'oggetto solo una volta, molto tempo fa. Mi pare che ci sia scritto, sotto il personaggio eccellentemente disegnato, «A Joujou per i suoi cinque anni», con la data, 11 febbraio 1942, di sotto. Dopo questo, mio nonno ha bevuto la zuppa in un bicchiere, dalle sue mani, non lo so. Aveva pensato a sua figlia dai riccioli biondi, dagli occhi verdi, dalle guance paffute, la sua incantevole bambina, e si era chiesto come farle piacere, con niente.

Non possiamo guardare quel piatto. Ha un potere infinito. Lo tiriamo fuori dall'armadio e piangiamo.

\*

Una settimana fa, Solženicyn è morto. Ho letto la sua descrizione su vari giornali, la storia della sua vita, la storia dei suoi libri. Ho guardato le foto, particolarmente strane. Da una parte, gioca a tennis

con i sandaletti, dall'altra, riceve la visita di Valdimir Putin e gli volta sfacciatamente le spalle. Ha la testa d'uovo, la barba e a volte assomiglia a un gibbone impagliato. Mi piace il suo modo, molto sportivo, di mettere la camicia dentro i pantaloni durante il suo periodo americano. Solženicyn è morto e tripla B è ancora vivo.

Mentre scrivo queste righe, è a casa sua e sonnecchia nel giorno che svanisce. È stato nutrito, lavato, vestito, poi svestito dalle signore, molto gentili e carine, che si occupano di lui. Lo amano molto. Dicono che non è seccante. È vero che ha un bel carattere, anche ore che non parla quasi più, lo si percepisce.

L'ultima volta che l'ho visto – quasi un mese fa –, era a tavola. Ci tenevo a fargli visita prima delle vacanze estive per presentargli il suo ultimo bisnipote, il più piccolo dei miei figli, che ha cinque mesi. Quando sono entrata, era seduto di profilo in cucina. C'era il sole. Non ha reagito sentendo la porta aprirsi e poi chiudersi. Mi sono avvicinata con il bambino addormentato nel passeggino. Ho posato una mano sulla spalla di mio nonno guardando il contenuto del suo piatto: cotoletta / purè. Mi è sembrato che fossero buoni. Lui avrebbe detto «saporiti».

- Buongiorno, Nonno, ti ho portato il mio bambino. Guarda.

Ha finito di masticare la carne, ha alzato gli occhi verso il muro, posato la forchetta con la mano tremante e poi, con lentezza e con una specie di indifferenza, ha girato la testa verso mio figlio. Avevo l'impressione che non lo vedesse. Il suo sguardo sembrava vuoto. Era molto più rallentato rispetto all'ultima volta. Ero contenta di vederlo seduto, perché la maggior parte del tempo stava a letto, ma percepivo la difficoltà insita in ogni gesto, la concentrazione necessaria per compierlo. Mia madre e la signora che si occupava di lui discutevano in corridoio. Dicevano che mangiava bene, che era sempre contento. Ho tolto la mano dalla spalla di mio nonno. Ho guardato il bambino addormentato, le guance appiattite per l'attrazione terrestre, tutto il corpo abbandonato alla gravità.

- Beh, ha iniziato tripla B. È un chiacchierone.

Ha ricominciato a mangiare con un impegno notevole. Gli ho passato il tovagliolo che reclamava brontolando. Si è asciugato la bocca. Una volta terminato il piatto, ha lanciato un verso lamentoso come fosse una frase ordinaria. Vi ho riconosciuto i tentativi di parola del mio bambino, quel miscuglio di serietà e spensieratezza, di convinzione e assenza di paura del ridicolo che accompagnano i suoi momenti di conferenze in farfugliese. Tripla B guardava dritto davanti a lui, dritto verso il muro e, dall'alto della sua tessitura, con lo stesso tono che un tempo usava per raccontare battuta, diceva: «Aaaah-ha-haaaa-ha-aaaah.»

## Capitolo 3: Le strategie traduttive

In questo capitolo verranno analizzate le principali problematiche traduttive e le strategie utilizzate per risolverle. Le prime quattro strategie traduttive analizzate sono quelle che Vinay e Darbelnet chiamano strategie di “traduzione obliqua” e cioè la trasposizione, la modulazione, l’adattamento e la trascrizione. Seguirà un capitolo sulla traduzione dei nomi per poi analizzare la scelta del titolo, che è risultata importante ai fini della traduzione. Ci si è focalizzati poi sulle strategie utilizzate per delle problematiche specifiche inerenti al testo e cioè gli elementi di cultura ebraica che hanno richiesto un trattamento specifico e ad altre problematiche ridotte solo a parti specifiche del racconto.

### 3.1. Trasposizioni

La trasposizione è uno dei processi traduttivi più ricorrenti, consiste nel sostituire una parte del discorso, o una categoria grammaticale con un’altra. Paul Vinay la definisce come un

procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre sans changer le sens du message<sup>37</sup>.

La trasposizione può avvenire sia all’interno della medesima lingua sia da una lingua all’altra. Le ragioni per una trasposizione all’interno della stessa lingua sono ragioni di tipo stilistico o dovute a delle differenze di registro. Da una lingua all’altra, e quindi nella traduzione, si tratta di rispettare il testo di partenza tanto nel senso quanto nello stile<sup>38</sup>. Vinay definisce la trasposizione come un *jeu de chassé-croisé*<sup>39</sup>, riferendosi alla diversa organizzazione che due enunciati sinonimi possono avere, senza che questa diversa organizzazioni cambi il senso dei due enunciati, più precisamente:

procédé de traduction par lequel deux signifiés permutent entre eux et changent de catégorie grammaticale<sup>40</sup>.

Quando questo sconfina da una lingua ad un’altra, usando il *jeu de chassé-croisé* in ambito traduttivo si tratterà allora di conservare il senso organizzando il significante in modo diverso nella lingua d’arrivo.

La trasposizione interessa tutte le parti del discorso e tutte le categorie grammaticali ma può arrivare a caratterizzare interi enunciati e paragrafi. Esistono dunque le mere trasposizioni di parti del discorso, cioè di categorie grammaticali. Esistono poi le trasposizioni di funzioni sintattiche, in questo caso non sono le parti del discorso a cambiare ma cambierà la loro categoria grammaticale, cioè per esempio il soggetto diventerà oggetto o viceversa. In ultimo le trasposizioni possono però interessare l’organizzazione di un enunciato per cui a volte si dovrà sconvolgere l’ordine delle parole, praticare

---

<sup>37</sup>J.-P. Vinay – J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier 1953, p. 96.

<sup>38</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori Editore 2002, p. 34.

<sup>39</sup> J.-P. Vinay in J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 34.

<sup>40</sup> J.-P. Vinay – J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, cit., p. 6.

delle scissioni o introdurre delle frasi. Così una subordinata può diventare una principale, una forma attiva può diventare passiva, un discorso diretto può diventare indiretto<sup>41</sup>.

Le trasposizioni che avvengono all'interno di una categoria grammaticale sono chiamate trasposizioni locali. Quando invece una trasposizione ne implica un'altra ci troviamo di fronte a una trasposizione a catena<sup>42</sup>.

L'analisi di questo capitolo cercherà di spiegare le scelte traduttive nel campo della trasposizione all'interno di *Le remplaçant* partendo da esempi concreti all'interno del testo.

### 3.1.1. Trasposizione delle parti del discorso

Come abbiamo già accennato sopra la trasposizione delle parti del discorso consiste nella sostituzione di una di quest'ultime con un'altra senza alterare il significato dell'enunciato. Nel caso della traduzione dal francese all'italiano le parti del discorso in cui il metodo della trasposizione è usato più spesso sono:

- a. nome/verbo
- b. nome/aggettivo
- c. nome/avverbio
- d. verbo/avverbio
- e. avverbio/preposizione
- f. avverbio/aggettivo

Nel caso della trasposizione dei nomi dobbiamo prendere in considerazione il fatto che il francese è una lingua in cui predomina la costruzione nominale, al sostantivo infatti viene chiesto spesso di sostituire il verbo, l'aggettivo e anche l'avverbio. In italiano invece l'impiego di elementi nominali è più ridotto ed è anche un fenomeno più recente. La costruzione nominale ha alcuni pregi, cioè fa emergere il fatto in modo più diretto e esprime più sinteticamente le informazioni presenti in una frase. Il francese prima dell'italiano ha operato questa trasposizione in favore della frase nominale, anche nel caso di alcuni verbi che sdoppiati diventano verbi-copula a valore zero accompagnati da un nome che si carica di tutto il significato. Nella frase italiana appare invece ancora preponderante l'uso del verbo, spesso appoggiato da un deittico. Nella traduzione dal francese all'italiano quindi i traduttori spesso tendono a privilegiare il verbo rispetto al nome, dove possibile, operazione che a volte richiede la creazione di una subordinata, implicita o esplicita<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 36-37.

<sup>42</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 36.

<sup>43</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 40.

p. 1	ce qui permet de sortir du lot	quello che ci permette di distinguerci
p. 12	sans qu'il prenne ombrage	senza che si rabbuiasse

Nell'esempio a pagina 1 vediamo come il significato dell'espressione francese *sortir du lot* è suddiviso tra il verbo e il nome, si tratta quindi di una costruzione nominale, invece in italiano questa costruzione è sostituita dal verbo pronominale *distinguersi*. Allo stesso modo a pagina 12 il significato dell'espressione *prendre ombrage* è ripartito tra il nome e il sostantivo, in italiano invece tutto il significato è concentrato nel verbo *rabbuiarsi*.

Ma esistono anche esempi del contrario, anche se rari, come negli esempi che seguono. Qui il francese usa un verbo mentre l'italiano preferisce il nome:

p. 2	plutôt mourir.	piuttosto la morte.
p. 6	Mettaient à infuser les feuilles	Mettevano in infusione le foglie
p. 33	À l'heure du gouter	All'ora della merenda

Per quanto riguarda la trasposizione nome/aggettivo è bene notare che il francese è una lingua che lo utilizza poco e che tende a sostituirlo con delle costruzioni equivalenti, l'italiano ha invece, nei confronti dell'aggettivo, un atteggiamento contrario. Per questo nella traduzione dal francese all'italiano si sostituisce in molti casi il sostantivo usato dalla prima con un aggettivo nella seconda. Un altro sintomo della minore inclinazione del francese all'uso smodato di aggettivi è l'uso più limitato dei superlativi, che invece sono molto utilizzati nell'italiano<sup>44</sup>.

p. 5	échappait à la malédiction de la conjugalité	sfuggire alla maledizione della vita coniugale
p. 10	qui n'avais pas l'excuse de la jeunesse	che non avevo la scusa della giovane età
p. 13	c'est un jour de grand soleil	è una giornata molto soleggiata
p. 24	d'un beau noir charbonneux	Erano di un bel nero carbone
p. 33	cet article sur le poètes d'avant-guerre	quest'articolo sui poeti prebellici

Gli esempi a pagina 5 e 10 mostrano due casi in cui il francese ha un sostantivo unico per esprimere dei concetti come *conjugalité* e *jeunesse* mentre l'italiano deve ricorrere alla costruzione nome più aggettivo che contestualizza il nome e ne precisa il significato, in questi due casi *vita coniugale* e *giovane età*. Nell'esempio a pagina 13 il francese utilizza la parola *soleil* insieme all'aggettivo *grand*

<sup>44</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 45.

per descrivere una giornata con molto sole mentre l'italiano ha l'aggettivo *soleggiato* che serve da solo a descrivere una giornata così. Nell'esempio a pagina 33 il sostantivo francese *avant-guerre* è utilizzato come locuzione aggettivale poiché è preceduto dal *de*, l'italiano invece utilizza un aggettivo pure e semplice, cioè *prebellici*. L'esempio a pagina 24 è invece un esempio del contrario, il francese possiede l'aggettivo *charbonneux* che non ha un corrispettivo in italiano, per cui in questo caso è l'italiano a dover ricorrere a due sostantivi di cui il secondo è usato come aggettivo, *nero carbone*.

L'italiano e il francese fanno entrambe ampio uso di avverbi e di locuzioni avverbiali. Nel caso in cui traducendo da una lingua all'altra si sostituisca una locuzione avverbiale con un avverbio o viceversa ci troviamo di fronte a una semplice trasposizione locale. Questo tipo di trasposizione è legata sia alla tendenza del francese alla nominalizzazione quanto alla sua riluttanza nella creazione degli avverbi in “-ment”. Questo stesso tipo di costruzione è presente anche in italiano e anche qui si forma a partire dall'aggettivo femminile, la differenza è che l'italiano sfrutta molto di più questo tipo di costruzione. Molti avverbi italiani creati in questo modo non hanno, infatti, un corrispondente in francese<sup>45</sup>.

p. 6	sans doute présents dans	sicuramente presenti in
p. 14	Les hommes naissaient, certes, inégaux	Gli uomini nascevano, ovviamente, ineguali

A pagina 6 vediamo come la locuzione avverbiale francese *sans doute* si traduce con uno di quegli avverbi in -mente molto più sfruttati in italiano, cioè sicuramente. A pagina 14 vediamo invece che un avverbio semplice in francese, come *certes*, si traduce in italiano con un avverbio in -mente.

L'italiano utilizza molto frequentemente avverbi di tipo deittico che precisano, rinforzandolo, un aspetto del verbo, solitamente un movimento che accompagna il processo descritto. Di solito questi avverbi sono preceduti da un verbo detto “passe-partout” e integrano in se un maggiore peso semantico rispetto al verbo. Il francese invece esprime il movimento solitamente con un unico verbo. Per questo motivo si ricorre spesso alla trasposizione avverbio/verbo. Nel caso della traduzione dal francese all'italiano si tratterà più precisamente di un passaggio verbo/avverbio, in cui il carico semantico del verbo francese verrà distribuito tra il verbo “passe-partout” e l'avverbio deittico in italiano<sup>46</sup>.

p. 6	était coiffée	portava sui capelli
p. 29	comme emportés par une vague unique	come fossero stati portati via da un'unica ondata

<sup>45</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 47.

<sup>46</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 49-50.



p. 38	Je me forçais à progresser	Mi sforzavo di andare avanti
p. 52	Pourquoi on nous emmène ?	Perché ci portano via?
p. 58	On la sort de l'armoire et on pleure.	Lo tiriamo fuori dall'armadio e piangiamo.

In tutti questi esempi osserviamo come il francese ha un verbo unico che racchiude in se i significati che l'italiano suddivide tra il verbo "passe-partout" e l'avverbio, come nel caso di *coiffer* che in italiano, in questo caso particolare, poiché si tratta di un foulard, diventa *portare sui*. Allo stesso modo l'*émporter* e il *progresser* francesi diventano rispettivamente *portare via* e *andare avanti*, entrambi verbi deittici in cui il significato è suddiviso tra il verbo e gli avverbi *via* e *avanti*. L'esempio a pagina 52 ci mostra la produttività di questi avverbi deittici, si tratta infatti di un altro caso di verbo "passe-partout" con l'avverbio *via* che in questo caso traduce perfettamente il francese *emmener*. Un altro avverbio molto produttivo in questo senso in italiano è l'avverbio *fuori*, come vediamo dall'esempio a pagina 58, dove *tirare fuori* traduce il francese *sortir de*.

Sempre parlando della propensione dell'italiano all'utilizzo degli avverbi deittici per esprimere il movimento si risolve spesso con un trasposizione si tipo avverbio/preposizione e viceversa. Nella traduzione dal francese all'italiano capiterà di sostituire una preposizione di stato in luogo nella lingua di partenza con un avverbio deittico in quella d'arrivo<sup>47</sup>.

p. 24	Je me prenais pour ma mère	Mi immaginavo al posto di mia madre
p. 24	à présent inutiles	ora come ora inutili
p. 28	Et après, qu'est-ce que ça change ?	E poi, cosa cambia tutto ciò?

Negli esempi a pagina 24 vediamo come due preposizioni francesi, *pour* e *à*, si trasformano nella traduzione italiana rispettivamente nella locuzione avverbiale *al posto di* e nell'avverbio deittico *ora*. Allo stesso modo a pagina 28 la costruzione aggettivale francese con *après* diventa in italiano una costruzione avverbiale con l'avverbio *poi*.

L'avverbio e l'aggettivo sono due caratterizzanti tradizionali, il primo del verbo il secondo del nome, e le costruzioni con essi sono abbastanza intercambiabili anche all'interno della stessa lingua, è quella che si chiama una trasposizione locale intralinguale. E cui entra in gioco il *jeu de chassé-croisé* di Vinay. Data la preferenza del francese per la costruzione aggettivale, anche se anche quella avverbiale è possibile, e viceversa nel caso dell'italiano, che preferisce quella avverbiale, anche nella traduzione

<sup>47</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 51.

entra in gioco questo tipo di trasposizione. Dove il francese utilizza una costruzione aggettivale nella traduzione italiana sarà presente la costruzione avverbiale<sup>48</sup>.

p. 12	On pourrait, bien sûr	Potremmo fare, certamente
p. 15	et je déclarais, très fière	e dichiaravo, fieramente
p. 35	courir très vite	correre velocemente
p. 48	c'est une fête continuelle.	è sempre festa.

Osserviamo gli esempi di questo tipo di trasposizione, vediamo come il francese preferisca l'uso dell'aggettivo o della costruzione aggettivale: *bien sûr*, *très fière*, *très vite*, *continuelle*, mentre nella traduzione italiana anche se le costruzioni aggettivali sono possibili ma più letterali, e cioè: *potremmo fare*, *di sicuro*, *e dichiaravo*, *molto fiera*, *correre molto veloce*, *è una festa continua*, risulta più naturale l'uso della costruzione avverbiale o con un avverbio in – mente come nei primi tre esempi o grazie all'avverbio *sempre* come nell'ultimo caso.

In alcuni casi può anche accadere il contrario, un avverbio in francese può trasformarsi in un aggettivo nel testo in italiano, in questo caso le ragioni sono più di tipo stilistico, di lunghezza e immediatezza della frase, visto che come abbiamo detto le due costruzioni, aggettivali e avverbiali, sono intercambiabili.

p. 2	s'étire infiniment.	si allunga all'infinito.
p. 44	Mon arme au canon recourbé atteint rarement sa cible et tire admirablement dans les coins.	Di rado la mia arma a canna curva colpisce il bersaglio e con perizia spara negli angoli.

Come vediamo in questi due esempi l'italiano ha gli avverbi corrispondenti a quelli utilizzati in francese, cioè *infinitamente*, *raramente* e *ammirevolmente*. Il primo avrebbe allungato e appesantito eccessivamente l'enunciato, per cui si è preferita la costruzione aggettivale. Allo stesso modo nel secondo esempio l'utilizzo di due avverbi così vicini nello stesso enunciato avrebbero creato nella frase italiana una ridondanza e una pesantezza superflua, per cui sono stati sostituiti dalle due locuzioni aggettivali che alleggeriscono la frase e la rendono più fruibile al lettore italiano.

### 3.1.2. Trasposizione delle funzioni sintattiche

Le trasposizioni delle funzioni sintattiche avvengono quando le variazioni delle parti del discorso sono protagoniste dell'operazione traduttiva, quando cioè non mutano queste ultime ma cambiano la

<sup>48</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 52-53.

loro funzione, cioè il complemento oggetto diventa soggetto e viceversa. Durante l'operazione traduttiva queste funzioni possono cambiare senza che queste parti perdano il loro carico semantico.

p. 1	fait monter le rouge à son front	il viso si tinge di rosso
p. 4	Mais peut-être ferais-je mieux de commencer par expliquer	Ma forse sarebbe meglio che cominciassi chiarendo

Nell'esempio a pagina 1 vediamo come la traduzione del verbo porta a un rovesciamento dell'enunciato, gli elementi sono gli stessi ma cambiano la loro funzione sintattica, la *front* che in francese è complemento diventa soggetto della frase italiana e il *rouge* che è complemento oggetto nella frase francese diventa complemento in italiano.

Per esempio la propensione del francese all'utilizzo della proposizione infinitiva quando l'italiano preferisce quella congiuntiva può essere la causa di tali trasposizioni.

p. 4	et encore plus bizarre d'être la seule à m'en inquiéter.	e più strano ancora che fossi l'unica a preoccuparmene.
------	--	---

Inoltre può capitare a volte di assistere a una sorta di ristrutturazione frastica, cioè quando un elemento semplice può essere sviluppato in una proposizione.

Insomma ogni tipo di proposizione può diventare un'altra, una frase semplice può diventare complessa e viceversa.

Osserviamo anche che i vari tipi di frase (affermativa, negativa, interrogativa, esclamativa) appaiono a volte interscambiabili dal passaggio da una lingua all'altra. Anche se in questo caso siamo al limite con il processo di modulazione di cui si tratterà nel capitolo successivo. Infatti nel passare per esempio da una forma affermativa a una forma negativa (il cosiddetto "contrario negativizzato") implica oltre che una trasposizione anche una modulazione, cioè una cambiamento del punto di vista<sup>49</sup>.

p. 23	Pour ne desservir que les étages pairs	Per collegare solo i piani pari
p. 23	Moi qui était assez mauvaise en calcul	Io che non ero brava nei calcoli
p. 33	de manière à ne conserver que peu d'informations	in modo da conservare solo poche informazioni

<sup>49</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 64-66.

Gli esempi a pagina 23 e 33 mostrano il passaggio da una frase negativa nella lingua di partenza che diventa positiva nella lingua d'arrivo, sono dei “contrari negativizzati”, e in tutti i casi è implicato un cambio di punto di vista. Il secondo esempio a pagina 23 mostra invece il contrario, il passaggio da una frase positiva con valore negativo (*mauvaise*) a una frase completamente negativa nella lingua d'arrivo.

### 3.1.3. Trasposizione dell'organizzazione frastica

L'italiano organizza le frasi in maniera molto simile a come le organizzava il latino, mentre l'organizzazione della frase francese è cambiata molto sia dall'organizzazione latina che dall'organizzazione del francese antico. L'evoluzione della frase nella lingua francese è andata verso una minore libertà degli elementi interni del periodo. Il francese moderno tende a un ordine logico e risponde alla regola della “sequenza progressiva”, cioè l'ordine usale degli elementi è prima il determinato poi il determinante. Quindi nel caso della traduzione dal francese all'italiano non si può non considerare questi aspetti diversi nell'organizzazione dei periodi delle due lingue e significa concretamente per il traduttore ridare al testo d'arrivo la maggiore libertà organizzativa della frase italiana che quella francese non ha più. Bisognerà nella maggior parte dei casi passare dall'ordine progressivo del francese all'ordine regressivo dell'italiano. Gli enunciati francesi, infatti, seguono sempre l'ordine S V mentre gli enunciati italiani hanno una un'ampia varietà organizzativa<sup>50</sup>.

p. 2	Les rires suivront	Seguiranno le risate
p. 4	Ainsi allaient mes rêveries autour du mille-feuille onomastique	E così che le mie fantasie giravano intorno alla mille foglie dell'onomastica
p. 5	Il régnait dans leur foyer une atmosphère qui	In casa loro regnava un'atmosfera
p. 8	J'ai gardé de mon enfance l'idée	Della mia infanzia ho conservato l'idea
p. 13	Mon grand-père me confia un jour qu'il savait	Un giorno mio nonno mi ha confidato di saper
p. 28	Il y a tant d'erreurs possible	Gli errori possibili sono tanti.
p. 33	comme elle l'était.	come lo era lei.

Come vediamo nella maggior parte dei casi le frasi francesi seguono l'ordine S V, vista invece la maggior libertà della frase italiana è risultato indispensabile ridare alle frasi della lingua d'arrivo questa caratteristica, vediamo dagli esempi riportati come le variazioni siano molteplici da un ordine come V S a un ordine C S V.

<sup>50</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 56-57.

### 3.2. Modulazioni

Partendo dal presupposto che tutti gli studi linguistici più recenti ci spingono a considerare e danno ormai per assodato che «chaque langue découpe dans le même réel des aspects différents<sup>51</sup>», organizzando quindi in modi diversi le visioni dell'universo che ci circonda, è chiaro che questa presa di coscienza si riflette anche nella traduzione, poiché in presenza di queste diverse visioni del mondo ogni traduzione richiederà delle variazioni, cioè delle «modulazioni»<sup>52</sup>.

Le modulazioni possono essere lessicalizzate, quindi obbligatorie, o create dal traduttore proprio per quella situazione specifica, quindi libere, e sono degli interventi dettati dalla situazione e appaiono come la soluzione più spontanea. Vi si ricorre quindi quando l'enunciato che risulta da una traduzione diretta appare grammaticalmente corretto ma poco idiomatico. Riguardano dunque una diversa percezione della realtà tra le lingue, un cambiamento di punto di vista, di diversi processi linguistici paralleli ma indipendenti, insomma la constatazione di modi diversi di designare un oggetto, un evento o un processo<sup>53</sup>.

Se la modulazione è registrata nei dizionari è chiamata lessicalizzata e non si può prescindere durante la traduzione. Le cose si possono complicare quando si tratta di clichés o di metafore consuete di cui l'autore fa un uso originale, oppure quando l'equivalenza riguarda il senso e non il registro o la frequenza<sup>54</sup>. Un esempio di modulazione lessicalizzata all'interno di *Le remplaçant*, che può aiutarci a capire la natura di queste ultime, si trova a pagina 3:

certains grands timides, [...], vous font tordre de rire le jour où	alcuni grandi timidi, [...], vi faranno piegare in due dalle risate il giorno in cui
---	--

Da questo esempio vediamo bene come il francese utilizza l'espressione «tordre de rire» che accoppiata al verbo «faire» è un'espressione di uso familiare che significa «rire sans retenue<sup>55</sup>», l'italiano invece non utilizza lo stesso verbo. La traduzione letterale darebbe come risultato «contorcersi dalle risate», comprensibile da ogni lettore certo ma ben poco idiomatica e naturale per un lettore italiano. È chiaro che bisogna a questo punto ricercare un'espressione altrettanto idiomatica nella lingua d'arrivo e «piegarsi in due dalle risate» appare come il traduttore perfetto. Inoltre se sfogliamo un dizionario bilingue notiamo che quest'espressione è registrata, per cui siamo di fronte a una modulazione lessicalizzata e quindi più semplice da trattare.

<sup>51</sup> G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard 1963, p. 59.

<sup>52</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 71.

<sup>53</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 73.

<sup>54</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 75.

<sup>55</sup> TLF: <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=685192395>> (19/03/2012).

Le modulazioni registrate nei dizionari ci svelano anche dei meccanismi che possono essere riprodotti dai traduttori, che creano a loro volta le cosiddette modulazioni libere, modulazioni originali che colmano una lacuna della lingua d'arrivo<sup>56</sup>.

Studiando queste modulazioni, che siano lessicalizzate o libere, vediamo che al centro del processo della modulazioni ci sono cambiamenti di metafora o slittamenti metonimici, e quindi le figure retoriche stesse della metafora, della metonimia e della sineddoche, e a partire da queste tre possono essere così classificate:

1. modulazione metaforica:

- a. metafora/alta metafore
- b. metafora/assenza di metafora

2. modulazione metonimica:

- a. relazione di contiguità (causa – effetto; sineddoche)<sup>57</sup>.

Se partiamo dal presupposto che la metafora sia uno slittamento di senso per similarità, cioè una sorta di similitudine abbreviata, vediamo che la modulazione è la protagonista della traduzione di molte metafore e similitudini. Le metafore possono essere esplicite, in cui tutti i termini sono manifesti, non esplicite, cioè le sue ragioni non sono manifeste, può essere *in praesentia*, cioè i due termini di paragone sono presenti, o *in absentia*, cioè uno dei due termini manca. È necessario fare queste distinzioni poiché la modulazione riguarda sempre il secondo termine, cioè il *comparant*, non il primo, cioè il *compare*<sup>58</sup>. Quindi una lingua può vedere una similitudine dove un'altra lingua vede una metafora o una similitudine differente, quello che importa è che il *comparant*, sia il termine comune a entrambe le figure retoriche. Le analogie variano, ovviamente, da lingua a lingua e hanno origine oscura, possono derivare da antichi stereotipi, da tradizioni differenti o da diversi stili di vita.

È da ricordare che la metafora è stata oggetto di molti dibattiti teorici sulla traduzione, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta. Per avere un'idea ricordiamo le posizioni di Dagut e di Newmark in proposito. Il primo era convinto della fondamentale intraducibilità della metafora, la sua tesi si basava sostanzialmente sulla distinzione tra metafore culturale e metafora non culturale. Al contrario Newmark rifiuta questa supposta intraducibilità e non considera solo la metafora in senso stretto, anzi egli prende in considerazione la metafora e i suoi derivati (similitudine, detto, *clichés*) e secondo lui la metafora in senso stretto richiede, nella maggior parte dei casi, una traduzione letterale o trasposta,

---

<sup>56</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 75.

<sup>57</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 77.

<sup>58</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 78.

soprattutto in caso quest'ultima si discosti dalla norma linguistica e abbia lasciato anche il lettore della lingua di partenza stupito quanto lo sarà quello della lingua d'arrivo leggendo una traduzione letterale o una trasposizione della stessa<sup>59</sup>. Certo esistono delle metafore prettamente culturali, dette *clichés*, che possono essere capite solo dal lettore del testo di partenza e che creano veri problemi ai traduttori, forse non sono veramente intraducibili, ma piuttosto non trasferibili poiché il traduttore ricorrerà a un diverso tipo di traduzione a seconda di quelle che saranno le sue scelte.

Dopo aver inquadrato il problema storicamente e teoricamente abbiamo i mezzi per procedere a uno studio delle soluzioni che il traduttore può adottare nei casi descritti sopra, con esempi tratti dal nostro testo.

Quando i tratti della metafora, del *clichés* o della similitudine, non possono essere conservati, l'ideale sarebbe comunque mantenere il livello metaforico del testo rendendo la figura del testo di partenza con una figura equivalente della lingua d'arrivo. Possono essere delle modulazioni fisse oppure create dal traduttore<sup>60</sup>. A volte è necessario far slittare il senso da una metafora a una similitudine, l'importante è trovare degli equivalenti di senso e di registro nella lingua d'arrivo. In *Le remplaçant* abbiamo molti esempi di modulazioni fisse:

p. 7	un truc lié au métier.	un trucchetto del mestiere.
p. 12	Mon petit doigt me dit	Un uccellino mi ha detto
p. 27	On n'est jamais mieux servi que par soi même.	Chi fa da se fa per tre.
p. 28	le gratin	la creme de la creme

Vediamo come nel primo caso si è potuto mantenere lo stesso *comparant*, con una piccola modifica, poiché il modo di dire in questo caso è simile nelle due lingue. Nei due casi seguenti invece ci si è mantenuti a livello metaforico ma i due *comparant* sono cambiati completamente, segno di due diverse visioni culturali delle due lingue. Anche nell'ultimo caso il *comparant* è cambiato, ma almeno in questo caso oltre a preservare il livello metaforico si è rimasti anche nello stesso ambito.

Vediamo ora invece due esempi di modulazioni originali, cioè libere, a pagina 17 e 40:

p. 17	« a » toujours chapeautés d'un circonflexe.	«a» sempre agghindate da un accento circonflesso.
-------	---	---

<sup>59</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 79.

<sup>60</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 85.

p. 40	il se contente d'être l'as de la débrouille.	si accontenta di essere il campione del fai da te.
-------	--	--

Nel primo caso vediamo un termine tipicamente francese «chapeauté», che letteralmente significa «con il cappello»<sup>61</sup> e rimanda all'immagine visuale che le vocali francesi con accento circonflesso richiamano, cioè quello di una lettera con un cappello. Quest'immagine viene utilizzata anche nelle scuole elementari francesi per insegnare ai bambini le parole e le lettere che vogliono quest'accento. In italiano però questo riferimento è totalmente assente per i lettori, per questo motivo è apparso necessario procedere con una modulazione. Si è voluto mantenere lo stesso ambito semantico, cioè quello del vestiario, e l'idea che la vocale, in questo caso la «a», portasse degli accessori, in francese il cappello. Per questo motivo si è ritenuto appropriato utilizzare il verbo italiano «agghindare», che rimanda al campo semantico del vestiario e ci fornisce l'immagine di una lettera carica di accessori. Nel secondo caso il contesto è molto importante, la scrittrice parla del nonno come il suo «eroe», un eroe che però non si distingue per delle azioni eclatanti ma perché se la cava, se la sbriga sempre da solo, in ogni situazione che gli si presenta escogita dei modi tutti suoi per cavarsela. Il francese «as de la débrouille» in italiano letteralmente sarebbe «l'asso del cavarsela», espressione poco idiomatica e meno convincente del francese, per mantenermi nell'ambito metaforico pur cambiando il *comparant* mi è sembrato che «il campione del fai da te» fosse un'espressione molto più convincente nella lingua d'arrivo.

A pagina 4 vediamo invece un esempio di metafora originale creata dall'autrice che ha richiesto quindi, come spiegato sopra, una traduzione di tipo letterale:

Ainsi allaient mes rêveries autour du mille-feuille onomastique.	È così che le mie fantasie giravano intorno alla mille-foglie dell'onomastica.
--	--

L'immagine risulta in questo caso molto efficace tanto in francese quanto in italiano per cui la traduzione letterale risulta la soluzione migliore.

Non sempre è però possibile mantenere il livello metaforico da una lingua all'altra. Partendo dalla definizione di metafora di Jean-Paul Vinay per cui:

la metafora esprime una realtà con il nome di un'altra la quale le assomiglia ed è in generale più concreta, più sensibile, più immediata<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> *Il Larousse Francese*, Sansoni per la scuola, Milano 2006, p. 236

<sup>62</sup> J.-P. Vinay in J. Pondeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 88.



Il livello metaforico più concreto si esprime allora per mezzo di parole-immagine mentre il concetto più astratto è espresso da una parola-segno e non è detto che questi livelli corrispondano nel passaggio da una lingua all'altra, per cui nel processo traduttivo ci si potrà trovare nella condizione di dover privilegiare un livello rispetto all'altro per riempire la lacuna nella lingua d'arrivo, quindi una parola-immagine può dover essere sostituita con una parola-segno. Si operare quindi una modulazione di tipo metafora/assenza di metafora, questo tipo di modulazione può risultare l'unica possibile in alcuni casi ma il traduttore non deve applicare questo tipo di procedimento sistematicamente poiché l'assenza di metafora può produrre un'eccessiva demetaforizzazione del testo tradotto e un appiattimento dello stile. Per questo motivo è una scelta da ponderare con molta attenzione e se appare necessario optare per quest'ultima si potrà procedere a un'operazione di compensazione in un'altra parte del testo. Se una metafora è originale si è visto che il procedimento da utilizzare è la traduzione letterale per cui appare chiaro che la modulazione astratto/concreto, cioè metafora/assenza di metafora, sarà utilizzata per quelle metafore consuete, cioè detti, *clichés* e proverbi<sup>63</sup>. Tutto questo appare evidente in *Le remplaçant* poiché il francese è una lingua che tende molto all'astratto mentre l'italiano tende più verso l'immagine concreta, vediamo alcuni esempi:

p. 1	Chez nous, ce qui permet de sortir du lot	Da noi, quello che ci consente di distinguerci
p. 8	Pendant la guerre, il ne supportait pas non plus le camp de prisonniers, alors il se faisait la belle.	Durante la guerra, non sopportava nemmeno il campo di prigionia, quindi evadeva.
p. 34	ils ont les cheveux en bataille	hanno i capelli spettinati
p. 34	à chercher de bons endroits pour faire de la barque.	cercando dei buoni posti per fare affari.
p. 36	à son corps défendant	contro la sua volontà
p. 46	Le tableau des plaintes reste vierge	Il tabellone delle lamentele rimane bianco

Come vediamo sono tutti casi in cui da un'immagine di tipo astratto si passa ad una più concreta, poiché la lingua d'arrivo non ha un'immagine astratta equivalente a quelle del francese e in quasi tutti i casi il livello metaforico è stato perso. Il caso più particolare è l'ultimo esempio, in cui si è preferito l'italiano «bianco» invece che un semplice «vuoto» per cercare di salvaguardare un minimo del livello metaforico dell'originale.

<sup>63</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 89-90.

Se la metafora può essere definita come uno spostamento di senso per similarità, la metonimia lo è per contiguità, cioè un cambiamento semantico in cui un *signifiant* abbandona il *signifié* al quale è legato di solito per un altro con cui ha un rapporto di contiguità logica, spaziale o temporale. Non ci deve essere per forza una somiglianza tra i due elementi della metonimia ma essi sono legati all'interno dell'esperienza. In ambito traduttivo le metonimie sono molto importanti e vengono definite a partire dal legame che unisce i due termini che la compongono, avremo quindi metonimie di causa-effetto, quelle del contenente per il contenuto ecc. Le metonimie appaiono, inoltre, meno vistose delle metafore, perché sono più amalgamate nel corpus linguistico di ogni parlante. Per cui ad un traduttore il mantenimento del piano metonimico appare meno problematico del livello metaforico. La traduzione della metonimia interessa il traduttore poiché bisogna passare da una caratteristica di un oggetto o di un fenomeno all'oggetto o al fenomeno stesso o viceversa. Inoltre ogni lingua può privilegiare un termine del rapporto piuttosto che un altro<sup>64</sup>.

p. 2	un hochement de tête du chef de famille	un cenno del capo famiglia
p. 7	au sommet du crâne.	nella parte alta del capo.

Come vediamo la modulazione metonimica in questo caso va dal francese all'italiano, nella lingua di partenza il concetto «hochement de tête» è espresso per intero, in italiano riportare l'espressione per intero avrebbe prodotto una ridondanza eccessiva che avrebbe appesantito il testo, da qui la modulazione metonimica, intervenire traducendo «un cenno del capo» lasciando solo il primo elemento. Al contrario nel secondo esempio la modulazione avviene al contrario. Il francese utilizza una parte per il tutto, cioè in italiano letteralmente «cranio», questa traduzione letterale nella lingua d'arrivo avrebbe appesantito molto il testo, per cui si è scelto di tradurre con «capo», privilegiando un altro tratto del termine generale.

L'ultimo tipo di modulazione da prendere in considerazione è quello che riguarda la sineddoche, in particolar modo la sineddoche generalizzante. La sineddoche è una varietà di metonimia in cui lo slittamento semantico tra i due termini implica un rapporto d'inclusione: l'espressione del testo di partenza e quella nel testo di arrivo sono in rapporto d'appartenenza, cioè sono l'una parte dell'altra o viceversa. La sineddoche può quindi essere di due tipi nel processo traduttivo:

- quelle che possiamo definire come generalizzanti, che vanno dal particolare al generale, dalla parte al tutto, in cui cioè si ha un aumento di senso;

<sup>64</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 92.

- quelle che vanno dal generale al particolare, dal tutto alla parte, in cui si ha una diminuzione di senso<sup>65</sup>.

Il primo caso è il più interessante poiché molto usato in traduzione, può servire infatti come modo per evitare una ripetizione, una ridondanza o come alternativa ad un prestito quando si incontrano oggetti che non esistono nella cultura della lingua d'arrivo. Si tratta quindi di scegliere un iperonimo, un termine generico, che salvaguardi il senso del testo di partenza. Ovviamente una scelta di questo senso può comportare una perdita del termine specifico, più tecnico o del colore locale, è quindi una scelta che come le altre andrà soppesata attentamente dal traduttore<sup>66</sup>. Anche nella traduzione di *Le remplaçant* ci si è trovati davanti a delle scelte di questo genere e in alcuni casi si è optato per la sineddoche generalizzante:

p. 5	il régnait dans leur foyer	in casa loro regnava
p. 32	avec sa bande de potes	con il suo gruppo di amici
p.48	scènes de ménage	scenate

«Foyer» in francese è una parola molto meno generale di «casa» in italiano, secondo il TLF la prima definizione è: «Lieu où l'on fait du feu<sup>67</sup>» e poi per slittamento metaforico: «Lieu servant d'abri à des persone. Lieu où habite, où vit une famille. [...] *Foyer conjugal, familial. Domicile conjugal, familial*<sup>68</sup>». Come vediamo il termine francese ha delle implicazioni molto particolari, ma in italiano non abbiamo un termine equivalente per cui si è dovuto ricorrere a una sineddoche generalizzante, utilizzando il semplice e generale termine «casa». Nel secondo esempio seguendo sempre la definizione del TLF, il termine «pote» è un termine che viene dall'argot e popolare e che significa «Ami, camarade<sup>69</sup>», in assenza in italiano di un termine equivalente si è optato anche in questo caso per la sineddoche generalizzante, traducendo con il termine più generale «amici». Ugualmente nel terzo caso in cui il sostantivo «scènes» è accompagnato dalla parola «ménage», termine specifico del francese che significa:

En parlant des aspects matériels de la vie au foyer. Bonne gestion des revenus, des biens.  
Ensemble des tâches domestiques (notamment organisation du budget, entretien du logement, du linge, préparation des repas) se rapportant à l'entretien d'une famille<sup>70</sup>.

Anche in questo caso l'italiano manca di un termine equivalente, per questo si è scelto di utilizzare il termine più generale «scenate», che oltre ad essere un termine utilizzato comunemente, è più breve

<sup>65</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 100.

<sup>66</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 102.

<sup>67</sup> TLF: < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1771463070;r=1;nat=;sol=1;>> (20/03/2014).

<sup>68</sup> TLF: < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1771463070;r=1;nat=;sol=1;>> (20/03/2014).

<sup>69</sup> TLF: < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?197;s=1771463070;r=6;nat=;sol=1;>> (20/03/2012).

<sup>70</sup> TLF: < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?150;s=1771463070;r=5;nat=;sol=1;>> (20/03/2014).

per cui snellisce il testo compensando le volte in cui si è dovuto optare per dei giri di parole più lunghi che avevano appesantito il testo.

### 3.3. Adattamenti e trascrizioni

Ogni lingua riflette un particolare approccio alla realtà e ogni discorso è condizionato da tutti quei rapporti che uniscono gli elementi socioculturali agli elementi linguistici, ogni testo quindi è una fonte d'informazioni sulla società e sulla cultura di colui che l'ha prodotto. Per questa ragione può succedere che il traduttore si trovi nella situazione di dovere rendere nella lingua d'arrivo degli oggetti, dei fatti, degli eventi sconosciuti nella cultura d'arrivo<sup>71</sup>. Non è necessario risalire a testi di culture completamente distanti l'una dall'altra, chi traduce dal francese all'italiano, o viceversa, nonostante la vicinanza geografica e culturale di questi due paesi, si può trovare davanti a queste difficoltà<sup>72</sup>, come accade nella traduzione di *Le remplaçant*. Sono due gli approcci a cui si può ricorrere in casi di questo genere: l'adattamento o la trascrizione.

In questa sezione cercherò di analizzare tramite esempi tratti dal testo l'uno e l'altro procedimento, nonché i casi in cui è preferibile ricorrere all'uno o all'altro.

Innanzitutto cerchiamo di dare una definizione dei due procedimenti. Il termine adattamento fa riferimento al passaggio da un genere all'altro: dalla poesia alla prosa, dal romanzo al teatro, dal teatro al cinema. Questo è quello che si definisce adattamento intersemiotico, o trasmutazione<sup>73</sup>. Come sottolinea Eco è importante distinguere questo caso dal caso della traduzione propriamente detta, questa, infatti, può darsi sia in presenza che in assenza del testo tradotto, cosa che non accade nella traduzione intersemiotiche<sup>74</sup>. L'adattamento nella traduzione propriamente detta non si presenta subito come adattamento, il traduttore procede inizialmente con una traduzione del termine ma, scontrandosi con diversi tipi di differenze culturali e sociali, si rende conto di non poter procedere se non distanziandosi dal testo di partenza. È proprio questa la caratteristica dell'adattamento che risulta come un'operazione di «transculturation», il traduttore nasconde l'ambiente socioculturale del testo di partenza e naturalizza i personaggi o i fenomeni del testo d'arrivo. Quest'operazione è di solito applicata a testi in cui si privilegia l'aspetto emotivo della lettura, cioè la relazione emotiva testo-lettore, infatti non si chiede più al lettore di decifrare una realtà appartenente a un'altra cultura, ma si interviene sostituendo concetti e fenomeni familiari al lettore<sup>75</sup>. L'adattamento può inoltre essere di due tipi: globale o puntuale. Si parlerà di adattamento globale quando tutto all'interno di un testo (fatti, personaggi, cose) vengono piegati alla cultura del testo di arrivo e quando l'adattamento arriva

---

<sup>71</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori Editore 2008, p. 53.

<sup>72</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori Editore 2002, p. 112.

<sup>73</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 83.

<sup>74</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2010, p. 325.

<sup>75</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 113.

anche a riguardare elementi più traducibili, significa che i personaggi cambieranno nazionalità, mangeranno secondo l'uso e i costumi della cultura d'arrivo, si vestiranno alla moda di quest'ultima anche quando uno di questi elementi sia risultato perfettamente traducibile<sup>76</sup>. Non è questo il caso in *Le remplaçant* dove un caso di adattamento globale avrebbe reso nulle le componenti culturali, che in questo particolare caso sono due (cultura ebraica e francese), fondamentali per lo sviluppo del racconto stesso. Si parla invece di adattamento puntuale quando un'altra soluzione avrebbe lasciato in un determinato spazio del testo un vuoto di comprensione. È così che i personaggi mantengono la loro nazionalità, i loro nomi e la maggior parte degli usi e costumi, ma quando c'è qualcosa che urta la comprensibilità del testo si interviene per mantenere la continuità di comprensione necessaria al lettore<sup>77</sup>. Quando parlerò di adattamento nella traduzione di *Le remplaçant* mi riferirò a quest'ultimo tipo di adattamento, necessario proprio per la comprensione del testo, come vedremo successivamente grazie a esempi tratti dal testo.

Quando parliamo di trascrizione invece ci riferiamo a un meccanismo che causa l'effetto opposto dell'adattamento. Quest'ultima, infatti, impone una sorta di rottura dell'equilibrio del testo e vuole creare un effetto di spaesamento nel lettore. Si tratta insomma di non tradurre delle parole, o a volte intere espressioni, ma riportarle in lingua originale, quasi a mo di prestito<sup>78</sup>. Questo accade proprio in funzione di alcune lacune metalinguistiche tra una lingua all'altra e ci si può trovare davanti a questo fenomeno in qualsiasi tipo di testo, e anche nella traduzione di *Le remplaçant* ho dovuto optare per la trascrizione in alcuni casi specifici, come vedremo.

Procediamo poi con l'inquadrare i cinque ambiti che Nida ha definito come i domini del metalinguistico, cioè «l'ensemble de rapports qui unissent les faits sociaux, culturels et psychologiques aux structures linguistiques<sup>79</sup>», e sono:

1. l'ecologia
2. la vita materiale quotidiana
3. la vita sociale
4. la cultura religiosa
5. la cultura linguistica

Quest'ultimo livello impone a sua volta tre problematiche differenti: come rendere una riflessione linguistica, i giochi sul significante e le dimensioni dialettali<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 92.

<sup>77</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 93.

<sup>78</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 150.

<sup>79</sup> E. A. Nida, citati da J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 54.

<sup>80</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 54.

In ognuno di questi cinque ambiti il traduttore si scontrerà innanzitutto con la sua competenza nel riconoscere i luoghi del metalinguistico, competenza indispensabile per una buona traduzione, e in seguito si troverà ad operare una scelta tra le due possibilità di soluzione del problema.

Il primo dominio metalinguistico, l'ecologia, riguarda tutte quelle differenze culturali legate al clima, al paesaggio, alla flora e alla fauna, ma non solo, nella misura in cui tutti questi elementi condizionano le abitudini alimentari di un paese quest'ambito sconfinava nella vita di tutti i giorni. In quest'ambito spesso si ricorre preferibilmente alla trascrizione piuttosto che all'adattamento puntuale quando il contesto è sufficientemente chiaro<sup>81</sup>. A volte il traduttore può optare per una nota esplicativa a pie di pagina, alla trascrizione accompagnata dal traduttore, cioè la spiegazione del termine viene inserita direttamente nel testo per non appesantirlo con note<sup>82</sup>. Inoltre è un ambito che riguarda tutti noi e capita di imbattersi di frequente in casi simili.

A pagina 44 di *Le remplaçant* troviamo un esempio significativo, qui la scrittrice racconta l'aneddoto sulla ricetta dei biscotti della nonna, e li descrive così:

Les pletz (c'est ainsi qu'elle le nommait) étaient des petits sablés aux graines de pavots, dont la production hebdomadaire assurait la consommation quotidienne.	I pletz (è così che li chiamava) erano dei piccoli frollini ai semi di papavero, la cui produzione settimanale ne assicurava il consumo quotidiano.
---	---

I «sablés» sono dei biscotti di origine normanda, ma ormai diffusi in tutta la Francia, fatti con molto burro, friabili come la sabbia e croccanti<sup>83</sup>, biscotti tipici francesi quindi il termine non ha il suo traduttore perfetto in italiano. In questo caso c'è da sottolineare che il termine francese non è molto conosciuto in italiano e procedere a una trascrizione avrebbe provocato un effetto di straniamento nel lettore italiano assente nel testo originale. Per questo si è optato per un adattamento, si è scelto il termine «frollino», poiché si tratta anche in italiano di un biscotto friabile, di facile preparazione, anche casereccia e in questo caso preferibile al generico «biscotto», che è già stato utilizzato svariate volte in questa sequenza.

Troviamo un esempio simile a pagina 47:

<sup>81</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 55.

<sup>82</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 57.

<sup>83</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/sabl%C3%A9>, (15/02/2014).

Sur son chevet, de l'alcool et du pain bis.	Al suo capezzale, alcool e pane integrale.
---	--

Secondo il TLF il «pain bis» è «Pain de qualité inférieure, de couleur gris-brun, à cause du son qu'il contient<sup>84</sup>», in italiano il pane alla crusca esiste ma non è così comune come il «pan bis» francese, per questo si è optato per «pane integrale» termine più di uso comune in italiano.

L'ambito della vita materiale, tecnologica e sociale riguarda non solo la cultura gastronomica ma anche i riti e le tradizioni del paese della lingua del testo di partenza. Rendere l'ambito della vita quotidiana non è per nulla semplice, non sempre i dizionari hanno delle soluzioni pronte e spesso quest'ambito è legato a particolari situazioni di enunciazione e al tipo di testo che stiamo trattando. Si può optare per dei procedimenti che sostituiscono un termine culturalmente marcato nel testo di partenza con un termine culturalmente generale in quello d'arrivo, questo procedimento di sineddoche generalizzante è utilizzato quando il traduttore decide di sopprimere il termine originale, provocando una perdita non indifferente. In caso non si volesse procedere con questa soppressione si può procedere con una trascrizione che se non comprensibile da sola può essere corredata da una nota<sup>85</sup>. Ne *Le remplaçant* abbiamo molti esempi di intraducibilità, o comunque di difficoltà traduttive, che riguardano oggetti della vita quotidiana, vediamo alcuni esempi:

Mon grand-père avait une 204 Peugeot vert bouteille, avec des sièges en skaï beige à trous.	Mio nonno aveva una Peugeot 204 verde bottiglia, con dei sedili in eco pelle beige traforati.
---	---

Questa frase ci mostra sia come degli oggetti della vita quotidiana comuni a due paesi possano essere perfettamente traducibili (è il caso della «Peugeot 204» e del «vert bouteille» che hanno in italiano dei traduttori perfetti) ma anche il caso contrario. Quando si parla dei sedili in «skaï beige à trous», la prima problematica la pone il materiale dei sedili, «skai», nome esistente in italiano ma poco usato nel linguaggio comune, dall'Enciclopedia Treccani: «Nome depositato di un materiale sintetico, con morbidezza simile alla pelle, a base di resine poliviniliche, stratificate su un tessuto, usato in valigeria, per poltrone ecc.<sup>86</sup>», parlando di sedili di un'automobile è parso più appropriato tradurre con «eco pelle», termine più consueto e meno straniante per il lettore italiano, si è optato quindi per un adattamento. Il secondo problema sempre parlando del materiale dei sedili lo pone il

<sup>84</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/bis>, (15/02/2014).

<sup>85</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 57-59.

<sup>86</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/skai/>, (13/02/2014).



sostantivo maschile francese «trou-trous», che dal TLF significa: «Suite de petits jours une pièce de lingerie ou un tricot par lesquels on fait passer un ruban, un cordon<sup>87</sup>», risulta essere comunque un modo di dire di uso antico. In italiano è parso opportuno attualizzare con un termine che si usa spesso nel contesto dei sedili delle auto, o dei tessuti in generale, per cui ho adattato con «traforati», perdendo l'uso antico del termine ma rendendo l'immagine più chiara e comprensibile al lettore italiano.

Altri esempi di questo tipo di problemi li troviamo a pagina 6, quando la scrittrice fa un lista degli oggetti che da piccola l'avevano affascinata a casa dei nonni:

Pince à sucre	Pinzetta per le zollette di zucchero
Cuillère à coulisse	Cucchiaino bucherellato
Chauffe-théière	Scalda teiera
Éphéméride	Segna date
Chaumière	Capanna

Tutti questi oggetti appaiono come oggetti comuni nella cultura francese quello che li rende affascinanti agli occhi della scrittrice bambina è la forma particolare che hanno a casa dei nonni, o il materiale o la loro storia. Quello che importa qui è che questi oggetti in Italia non hanno lo stesso uso comune come in Francia, per esempio la «pince à sucre» in Italia non è affatto diffusa, ma in virtù del fatto che questi oggetti provocano nella bambina uno straniamento, si è preferito non adattare completamente il termine con qualcosa di italiano, ma lasciare il vocabolo originale esplicitando una modalità d'uso di quelle pinzette, cioè «per le zollette». Ragionamento simile si è seguito per il «cuillère à coulisse», il cui uso nel testo di partenza è già esplicitato, quindi procedendo con l'adattamento tramite la parola «bucherellato» si riesce a mantenere l'effetto che un cucchiaino di quel genere può suscitare in una bambina senza mettere il lettore italiano dinanzi a una parola desueta o a una trascrizione. Ugualmente per il termine «scalda teiera», che anche se non utilizzato in italiano è comunque comprensibile all'interno del testo e salvaguarda il senso generale dell'elenco che fa la scrittrice.

Troviamo poi la «chaumière» resa celebre da Eco nel suo *Dire quasi la stessa cosa*, per cui è una casa di contadini, piccola, di solito in pietra, dai tetti di stoppia e umile<sup>88</sup>. A Eco questo esempio serve per dimostrare come a volte per evitare delle perdite eccessive bisogna negoziare qualcosa con i significati e magari esplicitare nel testo qualche elemento assente nel traduttore scelto nella lingua

<sup>87</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/trou>, (13/02/ 2014).

<sup>88</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2010, p. 83.

d'arrivo. Nel caso di *Le remplaçant* invece questa negoziazione non appare indispensabile anzi, visto che la scrittrice parla dell'impressione che aveva da bambina che ci fosse della paglia sul tetto dell'auto dei nonni, il traduttore italiano «capanna», una sorta di adattamento quindi, appare come perfetto in questo caso specifico.

L'ultima parola che prendiamo in considerazione è «éphéméride» che in francese significa: «Calendrier dont on retire chaque jour une feuille sur laquelle sont notés les événements importants survenus autrefois à la date du jour<sup>89</sup>». In italiano non abbiamo una parola di uso comune per la stessa cosa, per cui l'adattamento può avvenire con il termine più generale di «calendario» o volendo esplicitare «calendario a fogli staccabili», ma in entrambi i casi si perderebbe un po' di quel effetto straniante che il testo francese presuppone, per l'uso generalizzato dei due termini in italiano. Nonostante quest'ultima considerazione la parola «calendario a fogli staccabili» risulta di certo più esplicitiva ma di sicuro appesantisce il testo, che è un elenco divertente degli oggetti esotici della casa dei nonni, per cui si è optato per un più neutro «calendario», che nonostante implichi una piccola perdita d'effetto esotico non modifica il ritmo del testo.

Un altro esempio di adattamento operato nell'ambito della vita materiale e in particolar modo della tecnologia, lo troviamo a pagina 23:

on grimpaient en express au paradis sans avoir à souffrir les aléas d'un omnibus.	si saliva direttamente in paradiso senza dover soffrire le incognite di una corriera.
---	---

La prima definizione di «omnibus» secondo il TLF è: « Véhicule, initialment hippomobile puis automobile, qui servait au transport en commun des voyageurs, et qui accomplissait un trajet à arrêts déterminés entre divers quartiers d'une ville, ou qui desservait une gare maritime, une station de chemin de fer, un hôtel, etc.<sup>90</sup>», leggendo le definizioni dei dizionari bilingue si è visto che questo termine in italiano viene riferito particolarmente ai treni, indicando quelli regionali e locali, ma non a un veicolo specifico, e in effetti il TLF specifica più avanti: «(Train) omnibus. Train qui dessert toutes les stations situées sur son parcours<sup>91</sup>». In questo caso, la frase in cui è inserito il termine ne sottolinea una caratteristica precisa, cioè la lentezza, dopo aver scartato da principio il termine «treno locale», si era indecisi tra «treno regionale» e un altro mezzo di trasporto che fosse in italiano conosciuto per la sua lentezza, e è parso appropriato in questo senso il termine «corriera», che è più simile al francese «omnibus», come vediamo dal dizionario Treccani, per cui corriera è: «In passato,

<sup>89</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9ph%C3%A9m%C3%A9ride>, (14/02/2014).

<sup>90</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/omnibus>, (20/02/2014).

<sup>91</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/omnibus>, (20/02/2014).

vettura a cavalli. Oggi, capace autoveicolo che fa servizio pubblico di trasporto per viaggiatori, corrispondenza, pacchi da un paese all'altro oppure dalla stazione ferroviaria al paese<sup>92</sup>». Vista l'assenza, nell'originale, di alcun riferimento ad un treno, e vista la somiglianza maggiore con l'ultimo termine, si è proceduto con l'adattamento in favore di quest'ultimo.

Un ultimo esempio di adattamento nell'ambito della vita quotidiana riguarda un oggetto molto usato e diffuso in Francia ma non esistente in Italia (pagina 33):

Les feuillets sont pliés en huit et passent de mon bureau à mon sac d'ordinateur, de mon sac à main au panier à commissions.	I foglietti sono piegati in otto e passano dalla mia scrivania alla mia borsa del computer, dalla mia borsetta alla borsa della spesa.
--	--

Il «panier à commissions» è molto diffuso in Francia e si tratta di un cestino, solitamente di vimini, usato dalle donne per fare le varie spese della giornata, simile alla «sporta» italiana. Ma quest'ultimo termine risulta troppo antiquato per il testo e non avendo un'altra parola singola che traduca perfettamente l'oggetto del testo originale si è optato per l'adattamento «borsa della spesa», che non è la stessa cosa ma rende comunque l'ambito dell'originale e il fatto che questi foglietti siano con la scrittrice durante le varie attività della giornata.

Parlando del terzo ambito, la vita sociale, la cosa che scandisce maggiormente i tempi liberi di una società sono i ritmi scolastici. Le istituzioni scolastiche tra Italia e Francia sono profondamente diverse<sup>93</sup>. Per questo trascrivere *tout court* il termine del testo di partenza può creare uno di quei vuoti di comprensione di cui parlavamo precedentemente per cui di solito è preferibile procedere in questo caso con un adattamento culturale. *Le remplaçant* offre molteplici esempi di questa casistica, vediamone alcuni.

In *Le remplaçant* abbiamo molti riferimenti al sistema scolastico francese e in tutti i casi si è optato per un adattamento, per le ragioni esposte sopra, vediamone alcuni esempi:

p. 7	primaire	scuola materna
p. 9	CM2	quinta elementare
p. 14	sixième	scuola media
p. 15	quatrième	terza media
p. 41	deuxième classe de maternelle	secondo anno della scuola materna

<sup>92</sup> Dizionario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/corriera/>, (20/02/2014).

<sup>93</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 119

p. 41	la grande école	scuola elementare
p. 41	CP	prima elementare

Di quest'ambito non fanno parte solamente le istituzioni scolastiche ma anche quelle nazionali e legislative. A proposito di istituzioni nazionali particolari vediamo un significativo esempio a pagina 11 di *Le remplaçant* dove troviamo il riferimento a una delle più conosciute istituzioni francesi, la divisione amministrativa del territorio parigino in *arrondissement*:

au huitième étage d'une tour du treizième arrondissement à Paris.	all'ottavo piano di un grattacielo del tredicesimo arrondissement di Parigi.
---	--

Alla luce dell'importanza di questo termine nella cultura di partenza si è preferito optare per una trascrizione, anche perché si è ritenuto che ormai il termine sia abbastanza conosciuto anche nella cultura d'arrivo, nonché la presenza nella frase della stessa città di Parigi, di cui sono tipici gli «arrondissements», renda il termine comprensibile o intuibile anche per chi non abbia già chiara la nozione, inoltre tutti i possibili sinonimi in italiano, come distretto amministrativo, distretto, divisione amministrativa o dipartimento, sono apparsi imprecisi o insufficienti come traduttori oppure troppo ingombranti nel testo, appesantendolo là dove l'originale non lo richiedeva.

La cultura religiosa può porre alcuni problemi di traduzione anche nel caso di due paesi simili da questo punto di vista, infatti feste e sacramenti sono amministrati diversamente anche all'interno di due tradizioni cattoliche simili ma differenti<sup>94</sup>. Nel caso di *Le remplaçant* le culture religiose nel testo sono due: quella francese e quella ebraica, ma non abbiamo esempi significativi di quest'ambito, le tradizioni religiose del testo non hanno creato particolari problemi traduttivi o poiché tipiche di un'altra cultura e quindi non traducibili e non adattabili perché avrebbero “tradito” il testo di partenza, o perché facendo parte di due tradizioni cattoliche simile avevano un traduttore perfetto nella lingua d'arrivo.

L'ultimo, ma non meno importante ambito, è quello della cultura linguistica e sono tre gli ordini di problemi che si devono affrontare:

- a. la dimensione della variazione linguistica diatopica (variazione marcata geograficamente) e diastatica (variazione socialmente marcata);
- b. i giochi di parola;

<sup>94</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 64.

c. le riflessioni metalinguistiche, cioè le riflessioni sulla lingua o sulla grammatica ecc.<sup>95</sup>

Per quanto riguarda le variazioni diatopiche *Le remplaçant* non offre esempi significativi, infatti non si tratta di un francese marcato in questo senso, invece sono interessanti alcune espressioni diastraticamente collocate al livello di un francese colloquiale.

Il gioco di parole è il luogo privilegiato dell'intraducibilità, solitamente è una delle più grandi difficoltà con cui si può scontrare il traduttore e spesso si risolve con l'introduzione di una nota. Principalmente ci si riferisce ai giochi di parole basati sul doppio senso, sull'ambiguità, nei quali una sostituzione non sempre è possibile come nei casi di allitterazioni o di assonanza<sup>96</sup>. Vedremo un esempio di ognuno di questi due casi in *Le remplaçant*. Ma è bene anche distinguere poi all'interno degli stessi giochi di parole i vari tipi possibili. Il gioco di parole può essere usato coscientemente dall'autore sfruttando la plurivalenza semantica di un termine, usando il termine con intenzioni umoristiche giocando sulla polisemia, sull'opposizione senso proprio/ senso figurato o sull'omonimia fonetica. A volte si riesce a mantenere lo stesso effetto di doppio senso anche nel testo di arrivo, ma i casi in cui questo effetto è ottenuto senza appesantire il testo o senza perdere l'effetto comico sono molto rari. Altre volte si ricorre alla soppressione di un'espressione, possibile solo quando il senso generale di un testo non viene compromesso. Davanti all'impossibilità di queste due soluzioni il traduttore può optare per lo spostamento del gioco su altre parole, cioè ricrea, adatta sostituendo un gioco di parole con un altro. Quando nessuna di queste tre soluzioni è possibile il traduttore deve scegliere uno dei due sensi, optare per quello letterale o per quello figurato, in modo da salvaguardare almeno il senso generale del testo di partenza. Ciò non toglie che il traduttore per salvaguardare globalmente lo stile del testo possa procedere allo spostamento di un gioco di parole perso altrove, ricorrendo a delle operazioni compensatorie. Tutto questo si complica quando il gioco di parole poggia su un nome proprio, i nomi propri infatti non vengono quasi mai tradotti, quasi mai adattati, vengono per lo più trascritti<sup>97</sup>. Ma ci sono dei casi in cui l'adattamento può risultare indispensabile. È questo il caso di due giochi di parole importanti in *Le remplaçant*.

Troviamo un primo esempio di gioco di parole a pagina 4 ed è proprio uno di quei giochi che riguardano i nomi propri, vediamo:

Le plus courant était Bousia, qui me mettait mal à l'aise parce qu'il me faisait penser à «bouse».	Il più ricorrente era Bousia, che mi metteva a disagio perché mi faceva pensare a « bouse »*.
--	---

<sup>95</sup> J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, cit., p. 65.

<sup>96</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 124-125.

<sup>97</sup> J. Podeur, *La pratica della traduzione*, cit., p. 124-133.

	* N.d.t. in italiano sterco
--	-----------------------------

I nomi propri come abbiamo detto non si traducono mai, non si adattano mai, a maggior ragione quando si tratta di un soprannome, come in questo caso. Il gioco di parole si istaura sull'assonanza tra il soprannome «Bousia» e la parola «bouse», in francese letteralmente, come da definizione del TLF, «Excrément des bovins<sup>98</sup>». In questo caso, data l'assenza di un sinonimo di sterco con un'assonanza simile in italiano (in effetti l'unico sinonimo con la stessa iniziale risulta essere «bisogno», che ha un registro differente dal francese «bouse» e nessuna assonanza con Bousia) si è dovuto valutare il procedimento da utilizzare all'interno del campo della trascrizione, cioè se operare in nota o esplicitare nel testo. Osservando bene il testo notiamo che tre righe più avanti la scrittrice spiega:

Je trouvais ça bizarre de donner à quelqu'un le nom d'une crotte de vache, et encore plus bizarre d'être la seule à m'en inquiéter.

Vista la successiva spiegazione dell'autrice stessa, operare all'interno del testo, esplicitando il termine, avrebbe creato una ripetizione assente nel testo di partenza con il rischio di creare una ridondanza che avrebbe appesantito la frase. Per questo motivo ho ritenuto più opportuno operare con una breve nota esplicativa del traduttore a pie di pagina.

Troviamo un esempio simile, ma più complesso, a pagina 5:

Baruch comme dans <i>Baruch ata adonai</i> / Béni sois-tu, éternel notre Dieu. Mon grand-père s'appelait donc Béni, ou pourquoi pas Benoît, Benoît qui n'est pas si loin de benêt.	Baruch come in <i>Baruch ata adonai</i> / <i>Béni sois-tu, éternel notre Dieu</i> *. Mio nonno quindi si chiamava <i>Béni</i> ** , o perché non <i>Benoît</i> ***, <i>Benoît</i> che non è tanto diverso da <i>benêt</i> , cioè babbeo.  * N.d.t. in italiano: "Benedetto sia tu, eterno nostro Dio" ** N.d.t. in italiano Benedetto. *** N.d.t. in italiano Benedetto
--	--

<sup>98</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/bouse>, (13/02/2014).

Questo gioco di parole è più complesso. Lasciando da parte per un momento la traduzione della preghiera su cui si innesca tutto il gioco, questo è sorretto dall'omonimia in francese dei due nomi «Béni» e «Benoît» e dall'assonanza di quest'ultimo con la parola «benêt». Anche in questo caso, solo per il fatto di operare con nomi propri, l'adattamento andrebbe già scartato a priori, inoltre a consolidare questa scelta abbiamo l'assenza in italiano di un sinonimo perfetto di Benedetto, come invece accade con il francese Béni e Benoît, per cui risulterebbe straniante adattare un nome e non il successivo. Per questo motivo si è scelto di non tradurre, ma di trascrivere corredandoli di una nota a pie di pagina i due nomi. L'ultimo elemento del gioco di parole è “benêt”, che letteralmente, come da definizione del TLF significa: «Niais par excès de simplicité ou de bonté<sup>99</sup>», in italiano si potrebbe tradurre con «babbeo», ma visto che nella frase tutti i nomi sono stati trascritti, tradurre direttamente con l'equivalente italiano l'ultimo componente del gioco avrebbe creato un effetto di straniamento nel lettore, inoltre si sarebbe persa un po' di quell'assonanza che da significato a tutto il gioco di parole. In questo caso, avendo già utilizzato due note a pie di pagina per la stessa frase, mi è parso preferibile operare con un'esplicitazione nel testo del termine stesso, visto che non appesantisce la frase e inoltre si incastra perfettamente con l'assonanza degli altri termini.

Troviamo un altro esempio significativo di adattamento di un gioco di parole riguardante i nomi è a pagina 37:

<p>JAMPOLSKI.</p> <p>Quand j'étais enfant, j'entendais Jean-Paul skie. Quelle rigolade. J'adorais ce nom, peut-être parce que j'adorais le ski (ou était-ce l'inverse ?). Mon grand-père précisait parfois : « Jampolski, chez les roumains, ça donnait Jampolsho. » Il s'appelait donc aussi Jampolsho, assemblage de son plus opaque et que je ne pensais à découper en Jean-Paul chaud.</p>	<p>JAMPOLSKI.</p> <p>Quando ero piccola, capivo Jean-Paul ski. Che cavolata. Mi piaceva quel cognome, forse perché mi piaceva sciare (o era il contrario?). Mio nonno a volte precisava: «Jampolski, in rumeno, diventa Jampolsho.» Si chiamava dunque anche Jampolsho, assemblaggio di suoni che non pensavo certo a ritagliare come Jean-Paul sciò.</p>
--	---

Questo gioco di parole si basa sull'omonimia fonetica in primis della sillaba del cognome «Jampol» con il nome francese «Jean-Paul», poi della sillaba del cognome «ski» e del verbo francese «skie» e infine sempre sull'omonimia fonetica della sillaba del cognome «sho» con la parola francese «chaud». Nel primo caso data la diffusione anche in Italia del nome «Jean-Paul» non è parso

<sup>99</sup> TLF: <http://www.cnrtl.fr/definition/benet>, (13/02/2014).

necessario l'adattamento con un nome italiano per salvaguardare il gioco di parole. Per quanto riguarda le sillabe successive non è stata trovata una parola italiana che abbia la stessa pronuncia di «ski», ma visto che la parola inglese «ski» in italiano è diffusa al punto che ne sono stati fatti anche dei calchi è risultato opportuno lasciarla tale e quale, dato che la scrittrice spiega subito dopo che si riferiva al fatto che Jean-Paul sciava. Con questa scelta si è perso un po' il gioco di parole francese ma quel poco che si è perso in questo caso è stato recuperato subito dopo. Non c'è una parola italiana che, come il francese «chaud», abbia la stessa fonetica della sillaba «sho», anzi precisiamo non c'è un sostantivo o un aggettivo o un avverbio o un verbo, ma esiste l'interiezione scherzosa «sciò» che è foneticamente simile, mantiene il gioco di parole e recupera un po' di quell'umorismo perso con il mancato adattamento precedente. In questo caso questo tipo di adattamento è apparso come la soluzione migliore.

Un adattamento che riguarda sempre i giochi di parola ma non più i nomi è stato operato a pagina 32:

un final flamboyant, un final de flambeur.	un finale scoppiettante, un finale col botto.
--	---

È tipico del francese usare due termini semanticamente simili nella stessa frase che insieme si completano e danno un ritmo particolare alla frase. In questo caso non era possibile riprodurre lo stesso effetto nel testo italiano per cui si è scelto di dare più importanza all'espressione colloquiale un «final de flambeur» e al suo significato. Questa è stata resa con l'altrettanto colloquiale «finale col botto» in italiano, e da cui si è risaliti a «finale scoppiettante», espressione colloquiale che anche se non riprende foneticamente l'altro termine del gioco di parole (come avveniva nell'originale francese), riprende lo stesso campo semantico dell'esplosione e dello scoppio, per cui è apparsa la soluzione più adeguata.

Troviamo anche casi di adattamento che non riguarda i giochi di parole ma la variazione linguistica, anche se in questo caso non possiamo parlare di variazione diatopica o diastratica, ma è la variazione linguistica del nonno che parla un francese condizionato dalla sua lingua d'origine. Due sono gli esempi più significativi di quest'ambito, il primo a pagina 17:

mais le plus souvent de « chouette ». « Tout ce qu'il y a de chouetttttte », faisait-il en martelant bien ses « t »	ma più spesso da «mitico». «Tutto quello che c'è di miiiiitico», allungando per bene le sue «i» [...]
---	---



Secondo il TLF «chouette» è un termine popolare familiare che usato come avverbio: «*C'est chouette. C'est bien, c'est agréable*<sup>100</sup>», per cui si è ritenuto opportuno tradurre con «mitico», ed è qui che interviene l'adattamento. Operando questa traduzione il resto della frase perde di senso, non c'è nessuna «t» da martellare nella parola italiana, per cui l'opzione migliore è apparsa adattare, sostituire, quel martellare con un atteggiamento simile nella vocalizzazione italiana quando si vuole sottolineare qualcosa o dare enfasi ad un termine, cioè l'allungamento vocalico.

L'esempio successivo riguarda sempre la particolare pronuncia francese del nonno ed è a pagina 29:

Quatre après-midi par semaine, il se rendait au club, qu'il prononçait « clobb »	Quattro pomeriggi a settimana, si recava al club, che lui pronunciava «clubb»
--	---

Risulta quindi una scorretta pronuncia della parola inglese «club», il problema è che un italiano che non conosce la corretta pronuncia di questa parola e l'ha sempre sentita da altri non potrebbe mai leggerla come «clobb». Guardando le trascrizioni fonetiche del vocabolario Treccani «club s.m. (è in uso, in italia, anche la pron. ingl. <klɒb>, con la forma del plur. clubs <klɒbʃ>, e inoltre una pron. <klöb>, che riproduce un adattam. francese della pron. ingl.)<sup>101</sup>». Per questo si è optato per riprodurre una pronuncia scorretta italianizzata del termine come «clubb», visto che la pronuncia «clab» risulta corretta e di uso frequente in italiano.

L'ultimo esempio di adattamento che prendo in considerazione è un adattamento nell'ambito metalinguistico, si trova a pagina 56:

On leur raconte des histoires, dis-je, et il est fâcheux qu'en français cette expression signifie parfois « mentir ».	Gli raccontiamo delle storie, dico, ed è spiacevole che quest'espressione significhi a volte «mentire».
---	---

Questa non è una vera e propria riflessione metalinguistica ma una riflessione metalinguistica va fatta nel momento in cui si opta per un adattamento di questo tipo, cioè la soppressione di un elemento nella frase. Visto che in italiano come in francese «raccontare storie» significa «mentire», lasciare quell'«en français» dell'originale è apparso superfluo nonché fuorviante per il lettore. È questa la motivazione per cui la soppressione non è apparsa come un tradimento in questo caso ma anzi come la soluzione più felice.

<sup>100</sup> TLF: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1253385690;r=1:nat=:sol=1;> (25/02/2014).

<sup>101</sup> Vocabolario Treccani: [http://www.treccani.it/vocabolario/club/;](http://www.treccani.it/vocabolario/club/) (25/02/2014).

### 3.4. Traduzione di nomi

I nomi propri e i nomi comuni sono uno dei principali problemi traduttivi con cui si scontra un traduttore. La posizione classica sulla traduzione dei nomi propri è che essi siano intraducibili e per questo la posizione da adottare nei loro confronti è quella della trascrizione. I nomi propri sono stati considerati anche da molti privi di significato semantico. Ma non sempre questa risulta la giusta posizione da adottare. Di certo la *querelle* sulla traduzione dei nomi ha avuto il merito di definirli e descriverli per poi classificarli e dare un grande contributo alla risoluzione dei problemi traduttivi in merito<sup>102</sup>. Di seguito tenteremo un'analisi degli esempi dei nomi trovati in *Le remplaçant* cercando di mettere in luce quando e come la trascrizione non era la soluzione più adeguata e quando al contrario di è dimostrata tale. Terremo anche conto del fatto che in genere molti nomi propri storici, anche se poco conosciuti, possono avere diverse versioni in ogni lingua, per cui si procederà all'adattamento fonetico<sup>103</sup>.

#### 3.4.1. Maiuscola o minuscola?

Partendo da una delle nozioni più semplici sui nomi propri, cioè la lettera maiuscola che li definisce per antonomasia rispetto ai nomi comuni, possiamo notare che francese ed italiano hanno comunque delle differenze su questo semplice principio. Esistono infatti oltre ai nomi propri veri dei nomi comuni che si scrivono con la maiuscola e dei nomi propri che si scrivono senza maiuscola. Italiano e francese differiscono sulle norme che regolano queste eccezioni<sup>104</sup>. Per esempio il francese vuole che all'abitante di un paese o di una città corrisponda un nome proprio, quindi con lettera maiuscola mentre per l'italiano si tratta di un nome comune. L'automatismo traduttivo vorrebbe quindi il cambio da iniziale maiuscola a minuscola<sup>105</sup>. Un automatismo a cui però bisogna prestare molta attenzione perché può trarre in inganno il traduttore. Come vediamo a pagina 37 di *Le remplaçant*:

il se serait appelé Strasbourgeois, ou Rouennais.	si sarebbe chiamato Strasbourghese , o Ruennese.
---	--

<sup>102</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, Napoli, Liguori Editore 1999, p. 3.

<sup>103</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 65.

<sup>104</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 24.

<sup>105</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 25.

L'automatismo, come abbiamo detto, avrebbe voluto il cambio dell'iniziale da maiuscola a minuscola, ma se osserviamo bene questa frase notiamo che la scrittrice sta parlando di cognomi, facendo degli esempi pratici. Per questo motivo dopo aver compreso il testo e capito che siamo davanti a un caso di anomalia, è apparso chiaro che le maiuscole in questo caso erano da conservare nella lingua d'arrivo.

Al contrario in altri esempi l'automatismo è stato applicato, anche nel caso di un'espressione del francese colloquiale, come «boches». Il francese colloquiale e l'argot hanno coniato per le nazionalità e i gruppi etnici varie nominazioni che, per analogia, si scrivono anch'esse con la maiuscola. Traducendo si devono tenere presente questi tipi di equivalenze intralinguali<sup>106</sup>, come si vede a pagina 38:

Les Polonais, pires que les Boches.	I polacchi, sono peggio dei crucchi.
-------------------------------------	--------------------------------------

Questo problema tra maiuscola e minuscola si complica quando implica la funzione focalizzante della prima, tecnica comune tanto al francese quanto all'italiano. Questo procedimento consiste nel dotare un nome comune della lettera maiuscola così da dare rilievo a «un phénomène particulier proéminent, appartenant à la catégorie dénotée par le nom commun<sup>107</sup>». Come vediamo a pagina 17 di *Le remplaçant*:

la Libération	la liberazione
---------------	----------------

Quest'esempio ci mostra come queste espressioni siano diverse tra italiano e francese. Nella prima «Libération» è maiuscola ed è trattata come un vero nome proprio, in italiano al contrario no.

### 3.4.2. I toponimi

I toponimi sono l'ambito per eccellenza, insieme ai nomi di personaggi famosi e storici e ai personaggi delle favole, dell'adattamento fonetico. Nel nostro caso è importante ricordare che il francese è una lingua che spesso adatta la fonetica di partenza alla propria, cosa che non sempre l'italiano fa, per cui in questi casi è preferibile ricercare la trascrizione fonetica della lingua di

<sup>106</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 26.

<sup>107</sup> K. Jonasson, cit in J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 28.

arrivo. In effetti la traduzione dei nomi di città riguarda casi molti conosciuti e sono facilmente reperibili da una lingua all'altra<sup>108</sup>. Vediamo alcuni esempi all'interno di *Le remplaçant*:

p. 13	Kichiniev	Kichiniev
p. 16	Russie, Moldavie, Roumanie, Bessarabie, Ukraine.	Russia, Moldavia, Romania, Bessarabia, Ucraina.
p. 19	Ungeni	Ungheni
p. 20	au Bacarès	a Le Barcarès
p. 35	Beltsi	Beltsy

Come vediamo quando si tratta di nazioni la traduzione è semplice e automatica, quando si tratta di luoghi meno conosciuti le cose si complicano. Nel primo caso il nome di «Kichiniev» piccolo paese della Bessarabia rimane invariato per entrambe le lingue, al contrario degli altri due per cui, dopo varie ricerche, si è ricorsi alla trascrizione ufficiale italiana.

In altri casi, che non riguardano nazioni e paesi, ma per lo più luoghi di città indirizzi, caratteristiche geografiche, si registrano degli atteggiamenti traduttivi differenti. Sono due le strategie a cui si fa riferimento per la traduzione dei toponimi:

- la trascrizione, usata per lo più quando il toponimo appare in forma isolata, quasi come se quest'ultimo fosse un nome proto tipico. Questa scelta permette di conservare le connotazioni nazionali del toponimo e funziona quasi come un calco;
- se siamo davanti a un caso di un'indicazione nominativa relativa ad una località specifica alcuni traduttori non se la sentono di cancellare del tutto gli elementi descrittivi in essa contenuti e optano per la trascrizione, altri invece scelgono l'adattamento in base ad un principio di comprensibilità e di mancanza di informazione dettagliata per il lettore del testo d'arrivo. In questo caso dunque sta al traduttore valutare la situazione valutando il significato contestuale del toponimo<sup>109</sup>.

Osserviamo alcuni esempi di toponimi all'interno di *Le remplaçant* e vediamo quale soluzione è apparsa la più appropriata:

p. 4	dans un salon de thé du Marais.	in una sala da tè del quartiere del Marais.
p. 38	les habitants de la rue Krochmalna	gli abitanti di via Krochmalna

<sup>108</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 66.

<sup>109</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 33.

In entrambi i casi la soluzione migliore è apparsa la trascrizione per non perdere il colore locale del libro soprattutto in vista delle tra culture presenti in esso, ma tra le due si è optato per una sfumatura di strategia differente. Nel primo caso è apparso necessario operare un piccolo adattamento poiché un lettore italiano non avrebbe associato direttamente il «Marais» a un quartiere e lasciare solo il nome proprio avrebbe creato un certo effetto di straniamento assente nel testo di partenza. Nel secondo caso la soluzione si è optato per la trascrizione pura per quanto riguarda il nome della via, che è una delle vie principali di Varsavia, e proprio per il fatto che è una via di Varsavia e non una via francese, si è scelto di tradurre «rue» con «via», altrimenti incomprensibile per il lettore italiano. Inoltre da non trascurare anche il riferimento al libro di Singer *Le Petit Monde de la rue Krochmalna* e alla vita dello scrittore, che ha vissuto a Varsavia, e che è tanto importante per la nostra autrice.

Un ultimo esempio che prendiamo in considerazione è quello dell'unica sigla internazionalmente conosciuta all'interno del romanzo. Come sappiamo le sigle anche se internazionali possono avere una denominazione diversa ma equivalente in ogni lingua<sup>110</sup>. Nel nostro caso la sigla riguarda una divisione amministrativa che è anche un toponimo (pagina 20):

RDA	RDT
-----	-----

È importante in questi casi che il traduttore decifri la sigla e ne trovi il corrispondente nella lingua d'arrivo.

### 3.4.3. Altre denominazioni autodescrittive

I titoli di romanzi, di opere d'arte, di film, di poesie, i nomi dei giornali, di ville, navi, locali ecc sono da considerarsi dei nomi propri a tutti gli effetti, poiché assorbono il contenuto dell'oggetto per cui fungono da etichetta. Per quanto riguarda l'uso della maiuscola in questi casi il francese e l'italiano hanno delle regole piuttosto arbitrarie, al contrario, per esempio, di inglese e tedesco che hanno delle regole ben precise<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 41.

<sup>111</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 35.

Per quello che riguarda i titoli delle opere letterarie «l'usage le plus simple est de mettre la majuscule au premier mot seulement, quel qu'il soit<sup>112</sup>». Inoltre in questo caso è necessario che il traduttore si rifaccia al *corpus* letterario del paese d'arrivo, è importante che in caso di una traduzione accertata dell'opera citata nel testo, il titolo sia tradotto con la traduzione ufficiale dell'opera, di modo che il lettore possa rifarsi alla sua conoscenza enciclopedica e risalire a quest'ultimo. Nel caso si tratti di un'opera mai tradotta si opterà per una trascrizione. Per i titoli di quotidiani e riviste è consigliabile una trascrizione pura, conservando le maiuscole e minuscole della lingua di partenza<sup>113</sup>. Troviamo alcuni esempi di questi procedimenti anche in *Le remplaçant*:

p. 15	<i>L'Internationale</i>	<i>L'Internationale</i>
p. 28	<i>Le Petit Chaperon rouge</i> , comme dans <i>Pierre et le Loup</i> .	<i>Cappuccetto rosso</i> , come in <i>Pierino e il lupo</i> .
p. 34	<i>Le Monde</i>	<i>Le Monde</i>
p. 34	<i>Chants d'un monde massacré</i>	<i>Canti di un mondo massacrato</i>
p. 38	<i>La famille Moskat</i> ou <i>Le certificat</i>	<i>La Famiglia Moskat</i> o <i>Il certificato</i>
p.44	<i>The Book of Jewish Food</i> « Anglo-Jewery »	<i>The Book of Jewish Food</i> « Anglo-Jewery »
p. 50	<i>Le Journal du ghetto</i>	<i>Diario del ghetto</i>
p. 56	<i>La Divine Comédie</i>	<i>La Divina Commedia</i>

Come vediamo nei casi dei due nomi di quotidiani si è optato, come da norma, per una trascrizione pura. Nei casi dei titoli di romanzi e di favole è stata cercata la traduzione più accreditata in italiano, tranne nel caso del libro di Claudia Roden che appariva in inglese nel testo di partenza e di cui non esiste una traduzione italiana, in cui si è trascritto il titolo in inglese. Diverso è l'esempio a pagina 34 in cui l'autrice cita il titolo di un articolo di *Le Monde*, in questo caso, si è operata una traduzione letterale.

#### 3.4.4. Nomi propri di personaggi storici o inventati

L'adattamenti fonetico dei nomi propri storici è un comportamento traduttivo comune nella tradizione europea, la cui tendenza principale è di coniare una forma del nome proprio più

<sup>112</sup> M. Grevisse, cit. in J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 33.

<sup>113</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 43.

omogeneo alla fonetica e all'ortografia della lingua di arrivo. Questa tendenza è rimasta in Europa fino alla fine del Settecento e in alcuni casi anche oltre. Nei secoli precedenti parte dei nomi celebri provenienti dalle culture greca e latina sono stati, nel corso dei processi traduttivi, adattati alle lingue vernacolari. Gli esempi sono numerosi e sono parte del repertorio enciclopedico e dei dizionari bilingui di ogni lingua. Lo stesso vale per i nomi propri letterari. Tutto ciò si basa su scelte consolidate da secoli di tradizione e un traduttore non può quindi ignorare il passato letterario tanto del paese d'origine quanto di quello di arrivo. Con la supremazia delle lingue vernacolari questa tendenza “naturalizzante” si è indebolita<sup>114</sup>, ma non sempre, come vedremo con alcuni esempi tratti da *Le remplaçant*.

p. 14	Soljenitsyne	Solženicyn
p. 15	Lénine Staline	Lenin Stalin
p. 27	Œdipe	Edipo

Questi tre sono tutti esempi di trascrizioni fonetiche operate tanto dal francese quanto dall'italiano, tranne nel caso di «Soljenitsyne» per cui l'italiano non traslittera ma lascia la trascrizione fonetica russa.

Anche nel caso dei personaggi delle favole, moderne o meno, i nomi dei personaggi sono tradotti nell'ambito della letteratura per l'infanzia, lo stesso accade con i personaggi dei fumetti, dei film di animazione, dei cartoni animati più recenti. Anche in questo caso quindi la soluzione è quella di cercare il perfetto corrispondente nella lingua d'arrivo. Ecco alcuni esempi nel testo di *Le remplaçant*:

p. 27	Cendrillon	Cenerentola
p. 18	Baba Yaga	Baba Jaga
p. 57	Mickey la souris Félix le chat	Topolino Felix il gatto

<sup>114</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 63-64.

### 3.4.5. I nomi parlanti

Questi tipi di nomi propri vanno trattati in modo particolare in virtù della loro altrettanto particolare natura. Innanzitutto cerchiamo di definirli, i nomi parlanti sono dei nomi propri che contengono un nome comune di chiaro significato per il lettore del testo di partenza, cioè il nome comune al quale si è attinto dalla lingua di partenza è stato trasformato in un nome proprio letterario dotandolo di una maiuscola<sup>115</sup>. È chiaro che nell'utilizzo di tale tipo di nome l'intenzione primaria è di renderlo immediatamente interpretabile dal lettore, per questo motivo questi nomi vanno trattati in modo particolare in un contesto traduttivo. L'importante in questo caso è che «l'ensemble de ces connotations sera reconnu par les usagers du code de référence<sup>116</sup>», quindi è chiaro che le connotazioni che il nome proprio implica debbano mantenersi anche nella lingua del testo d'arrivo. Una trascrizione risulterebbe quindi altamente inadeguata, poiché le connotazioni nazionali quanto linguistiche non sono facili da cogliere per un utente straniero e solo coloro che possiedono il codice di riferimento riusciranno a decifrare le connotazioni e il loro valore all'interno del testo. L'unico metodo che appare adeguato al traduttore è quello di rendere la parola, l'espressione o l'idea contenuta nel nome proprio nella lingua d'arrivo, modificandolo in modo da poter ripristinare le connotazioni che c'erano nel testo di partenza<sup>117</sup>.

All'interno di *Le remplaçant* abbiamo degli esempi molto chiari di questo tipo di nomi e è apparso altrettanto chiaro nella traduzione che una semplice trascrizione, in questi casi, avrebbe portato a un risultato non solo straniante ma addirittura incomprensibile, perché questi esempi si ritrovano all'interno di una riflessione proprio sui nomi parlanti e su come questi influiscano sul destino delle persone. Per questo motivo non si è optato per la trascrizione, ma per riportare le idee che erano espresse da questi nomi.

p. 40	Jean Meurdesoif	Giovanni Muoiodisete
p. 41	M. Lavoix	Signor Lavoce
p. 41	Mme Dorsal	Signora Schiena
p. 41	Mme Bessis	Signora Bisei
p. 41	Mme Verdier	Signora Verdone
p. 41	Mme Asséo	Signora Accio

<sup>115</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 126.

<sup>116</sup> E. Nicole, cit. in J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 126.

<sup>117</sup> J. Podeur, *Nomi in azione*, cit., p. 127.



p. 42	Mme Trente-cinq	Signora Trentacinque
p. 42	M. Dodécaèdre	Signor Dodecaedro

Non tutti gli esempi sopra riportati hanno lo stesso grado di difficoltà traduttiva. Come vediamo in alcuni casi è bastata la mera traduzione del termine reso anche in italiano con la lettera maiuscola, con risultati anche molto credibili, come la signora Verdone. Due degli esempi invece si riferiscono alla fonetica della lingua di partenza e alla percezione di questa da parte della scrittrice bambina. «Mme Bessis» in base alla fonetica francese veniva interpretata dalla bambina come B-6, non trascrivendo si è optato per adattare in base alla fonetica italiana e mantenere l'idea che il nome possedeva nel testo di partenza. Quindi il francese legge la lettera b come /be/ e il numero sei come /siss/ da cui «Mme Bessis», in italiano la lettera b si pronuncia /bi/ e il numero sei tale come si scrive, il nome proprio diventerà «Signora Bisei». Lo stesso procedimento è stato adattato nel caso di «Mme Asséo» che la bambina percepiva come A-C-O. Il problema qui è posto principalmente dalla lettera c che in francese si pronuncia /se/ mentre in italiano sono due le pronunce possibili: la c dolce quindi /ci/ o quella dura quindi /k/. Trattandosi in questo caso di una bambina alle elementari si è pensato che recitando l'alfabeto il suono più riprodotto dai bambini italiani sia quello dolce, da qui la traduzione con «Signora Accio».

### 3.5 Il Titolo

La traduzione di un titolo è un argomento delicato, infatti in esso si concentrano i maggiori problemi inerenti alla traduzione letteraria. Il titolo è il primo segnale del libro, è ciò che cattura l'attenzione del lettore, per questo motivo è il vettore privilegiato delle mediazioni tra editore, traduttore e autore. Il titolo viene pensato dall'autore nella lingua di partenza per un determinato pubblico, di cui può seguire le convenzioni o sfruttare giochi di parola della lingua di partenza, nonché rinviare a un'intertestualità nota in essa. Per tutte queste ragioni il titolo diventa per il traduttore quasi come un nome proprio e la sua traduzione tenderà a naturalizzarlo. Le questioni che si affrontano nella traduzione di un titolo sono la fedeltà all'originale, l'intraducibilità linguistica o culturale e l'arricchimento o l'impoverimento dell'originale tramite la traduzione<sup>118</sup>.

Il criterio che fonda la tipologia delle traduzioni dei titoli si basa su un criterio fondamentale: il rapporto che unisce il titolo in traduzione all'originale. Dalla sua ripresa integrale dalla lingua straniera alla sua completa trasformazioni ci sono molteplici possibilità e sfumature che però possiamo raggruppare in tre grandi gruppi:

1. il titolo letterale,
2. il titolo modificato,
3. il titolo trasformato.

In caso di un ritraduzione queste vengono inquadrare in diacronia e in sincronia<sup>119</sup>.

Per traduzione letterale del titolo si intende tanto la ripresa tale quale del titolo della lingua di partenza quanto il tentativo di far coincidere il titolo tradotto con il titolo originale, rispettandone sia il carattere che lo spirito. I titoli che vengono ripresi tali e quali dalla lingua originale sono quelli che risultano immediatamente comprensibili e riconducibili alla cultura di partenza, dando così un fascino straniero al titolo. Un'altra categoria simile a questa sono i titoli costituiti da antroponomi e toponimi, identificabili dal lettore straniero e solitamente conservati tali e quali. Alcuni eponimi invece vengono traslitterati per risultare più comprensibili. In ognuno di questi casi comunque i segni della diversità stabiliscono un rapporto a metà tra lo spaesamento e l'identificazione, che può influire sull'orizzonte d'aspettativa del lettore straniero<sup>120</sup>.

Nel caso di un titolo come *Le remplaçant* lasciarlo in lingua originale non appare la soluzione migliore. La parola francese potrebbe essere riconoscibile da un lettore italiano ma non richiama un esotismo o un fascino come un antroponomo o un toponimo, inoltre il titolo è legato anche al testo

---

<sup>118</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin 2008, p. 30.

<sup>119</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 31.

<sup>120</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 32.

stesso, poiché ricorre varie volte all'interno della narrazione; lasciare il titolo nella lingua di partenza e poi tradurlo all'interno del testo sarebbe una scelta incoerente e straniante in questo particolare caso. La traduzione letterale di un titolo è la più diffusa ed è quella che vuole salvaguardare l'identità originale dell'opera tradotta, per cui si cerca la traduzione più vicina possibile. Oltre all'identità dell'opera si cercherà di salvaguardare anche il suo spirito, e per questo a volte si potrebbe far ricorso a dei sottili cambiamenti o giri di parole<sup>121</sup>.

Per quanto riguarda invece i titoli modificati, sono tre le principali modifiche che un titolo potrebbe subire: l'aggiunta, la soppressione e la sostituzione di elementi del titolo. Tutte queste modifiche potrebbero portare al cambiamento del contratto di lettura e dell'orizzonte d'aspettativa del lettore<sup>122</sup>. I titoli trasformati invece vengono utilizzati soprattutto quando al traduttore sembra necessario dotare il racconto di una matrice culturale più ancorata nella cultura della lingua d'arrivo per renderla più affine ai lettori di quest'ultima<sup>123</sup>.

Alla luce di queste classificazioni cerchiamo di inquadrare qual è il processo che ci ha portato alla scelta di tradurre il titolo originale *Le remplaçant* con l'italiano *Il sostituto*.

Come già accennato più sopra la trasposizione tale e quale del titolo non è sembrata la scelta più appropriata, soprattutto alla luce della presenza dello stesso all'interno del testo. Riportiamo qui di seguito tali casi poiché risulteranno importanti per la scelta fatta.

p. 4	ni aussi poétique que le mort qu'il remplaçait.
p. 12	Il n'était, je le rappelle, rien de plus qu'un remplaçant.
p. 27	et me contentais de Bouz (le remplaçant)
p. 37	celui de son remplaçant surgissait d'entre les pages d'un livre.
p. 42	Le regard du remplaçant.
p. 45	Certains objets sont voués à nous échapper, à nous manquer, d'autres les remplacent.
p. 46	Ils furent tous deux des remplaçants.

Alla luce di questi esempi la prima operazione svolta è stata quella di vedere la definizione della parola *remplaçant* prima in un dizionario monolingue poi in un bilingue per inquadrare tutte le sfumature che questo termine poteva avere, riportiamo qui di seguito le definizioni:

<sup>121</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 34.

<sup>122</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 35.

<sup>123</sup> D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 36.

Remplaçant :

II. — *Adj.* Qui prend la place de quelqu'un (de manière temporaire ou définitive). *Institutrice remplaçante. Une relève, en cours de bataille, immobiliserait, pendant sa durée, à la fois les troupes remplaçantes et les troupes remplacées* (FOCH, *Mém.*, t. 2, 1929, p. 59). *Teresa Manolé: Danseuse remplaçante au cinéma de Pozal de Las Gallinas (Canaries) ce titre seul dit assez son mérite* (MONTHERL., *Pte Inf. Castille*, 1929, p. 664).

III. — *Substantif*

B. — 1. Personne qui en remplace une autre, à titre temporaire ou définitif, dans son travail ou sa fonction. *Synon. suppléant, substitut. Je ne suis pas le curé de Bièvres. L'abbé Gray, le curé de Bièvres, est malade, à la clinique. Je ne suis que le remplaçant* (DUHAMEL, *Désert Bièvres*, 1937, p. 248). *Vous occupez sa place, votre visage masque une absence; vous êtes une remplaçante, une doublure, un reflet* (MAURIAC, *Journal* 2, 1937, p. 32).

2. *P. anal.* Chose qui en remplace une autre. *Et la véritable puissance de notre époque, qu'est-ce que c'est? l'argent. Pas même l'argent; plutôt sa représentation, son remplaçant, les billets* (ARNOUX, *Paris*, 1939, p. 43). *Étymol. et Hist.* 1790 subst. « personne qui remplace une autre dans une fonction » (NICOLAS RUAULT, *Gazette d'un Parisien sous la Révolution*, p. 209 ds *Trav. Ling. Litt. Strasbourg* t. 20, 1, p. 183); 1792 « celui qui remplace un jeune homme appelé au service militaire » (*La Société des Jacobins*, IV, 41 ds *Z. fr. Spr. Lit.* t. 35, p. 143). *Part. prés. de remplacer\**. *Fréq. abs. littér.*: 268. *Fréq. rel. littér.*: XIX<sup>e</sup> s.: a) 347, b) 419; XX<sup>e</sup> s.: a) 395, b) 378. *Bbg.RANFT* 1908, p. 74<sup>124</sup>.

E una prima definizione da un dizionario bilingue:

Remplaçant s.m. 1 (d'un enseignant) supplente m./f. 2 (d'un médecin) sostituto 3 (Sport) riserva f., rincalzo. 4 (Cin, TV) controfigura f.<sup>125</sup>

Alla luce di queste prime due definizioni le traduzioni letterali relative allo sport e al cinema sono state subito scartate perché non compatibili con l'accezione francese e soprattutto non fedeli all'originale. La prima ipotesi ad essere stata vagliata è stata *Il supplente*. Se la scelta fosse stata questa il titolo sarebbe stato modificato, in quanto avrebbe cambiato l'orizzonte di aspettativa del lettore, infatti in italiano questo sostantivo è strettamente legato al mondo della scuola, dimensione assente nel titolo dell'originale.

Facendo poi ricorso a un dizionario di sinonimi, sono apparsi come sinonimi della parola supplente:

**supplente** /su'p:lente/ [part. pres. di *supplire*]. - ■ agg. [che sostituisce provvisoriamente un impiegato, un funzionario o un insegnante assente] ≈ (*burocr.*) facente funzione, vicario. ↔ effettivo, titolare. ■ s. m. e f. [chi sostituisce provvisoriamente un impiegato, un funzionario o un insegnante assente] ≈ (*burocr.*) facente funzione, reggente, sostituto, vicario, vice. || (*scherz.*) tapparebuchi. ↔ titolare<sup>126</sup>.

Di tutti questi sinonimi oltre a *sostituto* preso in considerazione sin dall'inizio e di cui parleremo più avanti è stato preso in considerazione *vice*. Per il significato che il termine ha all'interno del racconto e per vicinanza al titolo originale questo sinonimo è apparso per un momento come una soluzione più che possibile. Il problema però è sorto nel momento in cui il titolo ricorre nel testo, è proprio il fatto che il titolo ricorre nel testo anche sotto forma di verbo che ha portato allo scarto di questa forma come titolo definitivo. Il verbo utilizzato se il titolo fosse stato questo

<sup>124</sup> TLF: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?26;s=1587650655;cat=0;m=rempla%87ant;> (27/03/2014).

<sup>125</sup> *Il Larousse Francese*, Milano, Rizzoli Larousse 2006, p. 1155.

<sup>126</sup> Treccani Sinonimi: [http://www.treccani.it/vocabolario/supplente\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/supplente_(Sinonimi-e-Contrari)/) (27/03/2014).

sarebbe stato *fare il vice* e non solo avrebbe appesantito alcune delle frasi in cui si trova ma ne avrebbe anche snaturato il senso.

A questo punto la scelta si è ridotta a due termini *sostituto* e *rimpiazzo*, di entrambi si è cercata la definizione italiana:

rimpiazzo s. m. [der. di rimpiazzare]. – L'azione di rimpiazzare, sostituzione<sup>127</sup>

sostituto s. m. [dal lat. *substitutus*, part. pass. Di *substituĕre* «sostituire»]. – 1. a. (f. -a) Chi sostituisce un'altra persona, chi ne fa le veci e ne svolge le funzioni o la rappresenta<sup>128</sup>.

Alla luce di queste due definizioni *sostituto* è apparsa come la scelta migliore per il titolo, sia per una maggiore aderenza al titolo originale sia per il ritmo, l'intonazione e la lunghezza della parola italiana, nonché l'esistenza del verbo *sostituire* che appare come un appropriato traduce in ogni frase in cui il titolo ricorre. Per questo motivo il titolo italiano scelto è *Il sostituto* che è un titolo aderente a quello originale e non snaturante.

---

<sup>127</sup> Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/rimpiazzo/> (27/03/2014)

<sup>128</sup> Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/sostituto/> (27/03/2014)

### 3.6. Elementi di cultura ebraica

*Le remplaçant* è un racconto che si trova al crocevia tra due culture, quella francese e quella ebraica. Inutile dire che entrambe incidono molto sulla traduzione anche se in due modi differenti. Per quanto riguarda gli elementi culturali della prima ne abbiamo già abbondantemente parlato nei primi capitoli di questo lavoro, poiché è questa tra le due che incide maggiormente a livello delle strategie traduttive propriamente detto, non solo è la cultura e la lingua del testo di partenza, ma anche la cultura in cui la scrittrice è immersa sin dalla nascita. Nonostante ciò anche la seconda, cioè la cultura ebraica, è molto importante e permea l'intero racconto. Infatti, quest'ultima è la cultura delle origini, dei genitori e del nonno, origini su cui Agnès Desarthe indaga e riflette lungo tutto l'asse della narrazione e i cui elementi emergono in varie occasioni sotto forme diverse, da usanze tipiche a nomi di piatti. In questo capitolo saranno analizzati gli elementi più importanti che sono emersi lungo il racconto e i problemi traduttivi che essi hanno generato e, di conseguenza, il modo in cui essi sono stati tradotti.

Il primo elemento importante emerge sin dalla prima pagina ed è quello che permette alla scrittrice di inquadrare la cornice culturale del racconto e introdurre il personaggio portante della narrazione, il nonno, cioè la figura che in francese appare come *conteur*. Nelle famiglie ebraiche ortodosse c'è sempre un membro della famiglia, il padre, o uno dei ragazzi, incaricato di tramandare storie, più o meno serie, sempre contenenti un insegnamento. Spesso sono storie divertenti, perché l'ironia è molto importante nella cultura ebraica per la trasmissione dei principi morali e della tradizione. Per riuscire a descrivere questo concetto adeguatamente in italiano sono state prese in considerazione due ipotesi, cioè quelle di *narratore* e *cantastorie*. Il *cantastorie* è una figura più tradizionale legata alla tradizione folkloristica, che si spostava nelle piazze e raccontava, cantando, delle storie che potevano essere antiche, spesso rielaborate, o relative ad avvenimenti recenti, queste storie poi entravano a far parte del bagaglio culturale di una comunità. Non si può negare che tra queste due figure ci sia una somiglianza, soprattutto nel compito di tramandare le storie<sup>129</sup>. Ed è proprio in virtù di questa somiglianza che si è deciso di non optare per questa traduzione, infatti scegliere un sostantivo con un peso culturale così grande nella tradizione occidentale avrebbe snaturato il contesto della cultura ebraica in cui il concetto a cui la figura di *conteur* si inserisce. È apparso quindi in questo caso più opportuno usare un termine più neutro, quale *narratore*, che si inserisce certo nell'ambito delle analisi letterarie, ma questo termine insieme alle successive spiegazioni della scrittrice all'interno del capitolo, appare più adeguato per inquadrare una figura di questo tipo.

---

<sup>129</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cantastorie/> (26/04/2014).

Il secondo elemento importante appare a pagina 4 ed è un elemento di tipo religioso, la scrittrice infatti comprende che il nome del nonno è un diminutivo di Boris e quindi Baruch, in ebraico, e per sostenere quest'affermazione riporta una preghiera ebraica: *Baruch ata adonai*, segue subito dopo la traduzione francese: *Béni sois tu, éternel notre dieu*. In questo caso non si tratta di una vera e propria preghiera ma è la formula di apertura tipica delle preghiere ebraiche, la sua formula completa sarebbe: *Baroukh ata Adonai Elohenou melekh ha-olam*, letteralmente in francese *Béni es-Tu, Seigneur notre Dieu, Roi de l'univers*. La traduzione corretta e letterale è: Baruch (benedetto) atta (tu) Adonai (mio Signore), e quindi: *Benedetto tu mio Signore*. La seconda parte della traduzione francese della preghiera è la condensazione della scrittrice di tutti i concetti successivi presenti nella formula estesa della preghiera in lingua originale ed è, in questo caso, apparso opportuno tradurre letteralmente con: eterno nostro Dio.

Un altro concetto della cultura ebraica che appare due volte nel racconto (a pagina 25 e a pagina 37) è il concetto di *shtetl*. Lo *shtetl* equivale al tedesco *städtlein*, cioè piccola città, ed è la definizione usata in Europa orientale per i villaggi con un'elevata percentuale di popolazione di religione ebraica. In questi villaggi la lingua e la cultura yiddish sono preponderanti. Il termine non ha costituito una problematica traduttiva poiché è entrato nei dizionari italiani come neologismo<sup>130</sup>.

Proseguendo nella lettura troviamo a pagina 28 il termine *goy*. *Goy* è un termine derivato dall'ebraico che è entrato anche nel TLF:

Goy, subst., [Pour la communauté juive] Celui qui n'est pas juif et, notamment, le chrétien<sup>131</sup>.

*Goy* in italiano corrisponde a *gentile*, che come vediamo dal vocabolario Treccani significa:

gentile2, s.m. e agg. [dal lat. tardo, eccles., *gentilis* agg., *gentiles* s.m. pl., formato, come il sinon. *Gentes*, sul greco τὰ ἔθνη «i popoli (pagani)», che è ricalcato a sua volta sull'ebr. *göyīm* «i popoli non ebrei»].

Indica nel linguaggio neotestamentario, chi non appartiene alla religione ebraica o chi, nel mondo greco romano, non era convertito al cristianesimo<sup>132</sup>.

È ovvio quindi che la traduzione corretta sia in italiano è *gentili*.

A pagina 32 troviamo invece una tipica espressione ebraica che la scrittrice bambina sentiva pronunciare dai vicini di casa del nonno: *Oi Veï*. Quest'espressione è un'esclamazione di sconcerto o esasperazione e può essere scritta in vari modi: *Oy vey*, *oy vay* o anche solo *Oy*, oppure per esteso *oy vey ist mir*. In ogni caso quest'espressione corrisponde all'italiano *ahimè* oppure *povero me!*. Si è deciso quindi di scegliere tra le varie formule la più comprensibile per

<sup>130</sup> Dizionario Treccani: [http://www.treccani.it/vocabolario/shtetl\\_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/shtetl_(Neologismi)/) (26/04/2014).

<sup>131</sup> TLF: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2139124875;> (26/04/2014).

<sup>132</sup> Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/gentile2/> (26/04/2014).

un lettore italiano, ma che mantenesse comunque un legame con la provenienza yiddish del termine, si è optato quindi per *Oy Vey*.

A pagina 37 troviamo un altro concetto della cultura ebraica appartenente alla sfera religiosa. In francese questo concetto è traslitterato come: *dibbuk*, dopo varie ricerche si è risalito alla trascrizione italiana: *dibbuq*. Il termine è presente anche nell'enciclopedia Treccani:

Dibbuq: Termine ebraico che indica la possessione da parte di demoni o di anime di defunti.

Per questo motivo si è scelto di inserire nel testo d'arrivo la trascrizione italiana *dibbuq*.

In varie occasioni all'interno del racconto troviamo diversi piatti tipici della cucina ebraica. I primi due li troviamo a pagina 25 e sono, in francese, il *gefilte fish* e le *oumentashen*. Il primo è un piatto ashkenasita in origine e si tratta di polpette di pesce con spezie in gelatina, in questo caso la traduzione all'inglese sarebbe *stuffed fish*, ma in italiano la traduzione con polpette ripiene non renderebbe l'idea, per questo si è deciso di lasciare il nome originale del piatto, cioè *gefilte fish*. Il secondo piatto è un dolce, si tratta di pasticcini ripieni triangolari, farciti di semi di papavero e di un ripieno variabile, che va dalla marmellata al cioccolato. *Oumentashen* è evidentemente una traslitterazione francese del nome originale di questo dolce, che può essere traslitterato in diversi modi: *hamantashen*, *hamentash*, *homentash*, *homentash* o anche *umentash*. Deduciamo quindi che si tratti di una traslitterazione del francese della terza o della quarta forma. In italiano non c'è la tendenza a traslitterare i nomi stranieri, per questo motivo si è deciso di mantenere nel testo nella lingua d'arrivo la scrittura più diffusa per il nome di questi dolci, cioè *hamantashen*. *Hamantashen* significa infatti, in italiano, “orecchie di Haman”, ricordate dalla forma del citato dolce. Haman era il cattivo, il nemico, cioè il ministro persiano il cui piano persecutorio viene sventato grazie all'eroismo della regina Ester. Questo viene ricordato durante la festa di Purim, il carnevale ebraico, periodo in cui è tipico cucinare le *hamantashen*<sup>133</sup>. A pagina 44 insieme alle *hamantashen* appare un altro piatto denominato *lekeh*, che è un dolce tipico della tradizione yiddish dell'Europa centrale, dove vivevano le comunità ebraiche prima della Shoah. Non avendo trovato nessuna trascrizione ufficiale in italiano si è deciso di lasciare quella francese.

---

<sup>133</sup> Il portale dell'ebraismo italiano: <http://moked.it/blog/2011/03/20/purim-e-tempo-di-orecchie-di-hamman/> (26/04/2014).



### 3.7. Altro

In questo capitolo conclusivo verranno analizzati alcuni problemi traduttivi riscontrati solo in alcune parti del testo e di natura più prettamente culturale che linguistica. Si è scelto di analizzarli in un capitolo separato perché per la loro natura questi elementi non rientrano in nessuna delle strategie descritte nei capitoli precedenti di questo lavoro. Nella maggior parte dei casi hanno richiesto un approccio di ricerca e verifica e si è scelto, quindi, di spiegarli e definirli anche con nozioni di tipo enciclopedico, nel quadro di un lavoro che vuole essere esaustivo e abbracciare tutti i maggiori problemi nell'ambito della traduzione letteraria.

#### 3.7.1. L'uso del *voi*

*Le remplaçant* è, come abbiamo visto, anche la biografia del nonno dell'autrice, per questo motivo abbraccia, molte volte, il periodo storico corrispondente alla seconda guerra mondiale. Nella maggior parte del testo i racconti sulla guerra vengono riportati dalla scrittrice, come ricordi propri, ricordi dei racconti del nonno, quindi con una sorta di discorso diretto riportato, quasi sempre senza virgolette. In questi casi non sono stati riscontrati particolari problemi traduttivi. Ma un passo del testo si distingue sensibilmente da tutti gli altri. In questo passo il racconto della guerra, più precisamente le peripezie del fratello del nonno durante la seconda guerra mondiale, vengono riportate come se fossero raccontate dal nonno stesso e all'interno del racconto abbiamo molti interventi sotto forma di discorso diretto, riportato tra virgolette, come fosse proprio il fratello del nonno a parlare. Si riportano le parti più salienti di questo passo al fine di inquadrare meglio il problema che si vuole evidenziare:

Dès qu'il a passé la frontière, il a été arrêté et expulsé. "Où voulez-vous aller ?" Lui demandent les policiers. "En Belgique", qu'il répond. [...] Au moment de la guerre d'Espagne [...] Au consulat d'URSS, on lui explique qu'il doit rester en France pour y faire la révolution. "Mais je suis à bout de forces, leur dit-il. Et qu'est ce que je fais si les français m'expulsent ? – On s'arrangera avec eux." Léon reçoit la nationalité française. Il se dit alors : Si je la perds, les Soviétiques seront obligé de m'accueillir. Il demande à renoncer à la nationalité française. C'est pas donné de faire ça. Léon emprunte, il va à la préfecture et il paie. "Vous savez ce qui vous attend ?" lui demande le préposé en lui tendant sa feuille de d'expulsion. [...].

On lui rétorque que maintenant qu'il est marié avec une Allemande, il ne peut plus y retourner. "Allez donc au Kazakstan", lui conseille-t-on. Léon et sa femme émigrent dans cet affreux désert.

Léon va chez les Soviétiques qui lui disent : "On ne peut pas vous envoyer directement en Bessarabie. Il faut d'abord aller en RDA. Au bout d'un certain temps, vous pourrez peut-être retourner en Bessarabie."

Come vediamo in tutti i casi di discorso diretto è utilizzata la forma di cortesia. In francese non ci sono problemi perché la persona di cortesia è sempre stata il *vous*. In italiano invece le cose sono più complicate. La forma di cortesia corrente in italiano è il *lei*, questa forma si è diffusa in Italia a partire dal XVII secolo ma già nel XV secolo questa forma aveva iniziato a soppiantare forme quali *Vostra signoria* o simili<sup>134</sup>. Durante il regime fascista, nel 1938, viene disposta l'abolizione del *lei*, perché ritenuto di origine spagnola e quindi estraneo dalla cultura nazionale. Al posto del *lei* viene reintrodotta la vecchia forma del *voi*. All'inizio questa disposizione viene limitata alla corrispondenza ufficiale ma venne poi estesa anche alle relazioni burocratiche e si cercò anche di imporla nelle conversazioni tra privati. Nell'ultimo caso i risultati di tale disposizione furono scarsi, invece questa forma lascia tracce abbastanza profonde nell'editoria e nel doppiaggio cinematografico, anche dopo la guerra<sup>135</sup>. Alla luce di questi cenni storici vediamo che in questo passo sorge un problema circa la traduzione della forma di cortesia dal francese all'italiano. Se inquadriamo il passo storicamente, grazie all'indicazione sulla guerra civile spagnola, svoltasi tra il 1936 e il 1939<sup>136</sup>, appare chiaro che ci troviamo proprio a cavallo del periodo di introduzione del *voi* in Italia, e visto che i dialoghi appaiono successivi a questa guerra risulterebbe subito come intuitivo la traduzione del *vous* con il *voi*. Ma a questo punto si potrebbe ribattere che si tratta di dialoghi, per cui, proprio per questa loro natura dialogica di conversazione, potrebbero far parte di quell'ambito delle conversazioni tra privati in cui l'uso del *voi* non si era diffuso. Ma se osserviamo bene il passo è vero che si tratta di dialoghi ma dialoghi in un ambito istituzionale e burocratico, quindi il secondo ambito in cui l'uso del *voi* era stato imposto dal fascismo e in cui l'impianto di questa forma si era radicato. Alla luce di tutte queste considerazioni si è scelto di tradurre il *vous* francese con il *voi* italiano, forma che al lettore moderno potrebbe apparire straniante, ma che per coerenza storica è sembrata la traduzione più corretta e coerente.

### 3.7.2. Trascrizioni e traslitterazioni

Come abbiamo già sottolineato molte volte in questo lavoro *Le remplaçant* è un racconto che si trova al crocevia tra due culture, quella francese e quella ebraica. Nel caso della seconda bisogna precisare che si tratta della cultura ebraica dell'Europa orientale, alla luce delle origini del nonno della scrittrice. Degli elementi di questa cultura abbiamo già parlato esaurientemente nel capitolo precedente e proprio mentre si svolgeva un lavoro d'indagine su questi ultimi sono stati incontrati altri elementi di origine straniera, elementi legati proprio alle origini citate qui sopra e alla cultura di questi paesi. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di elementi provenienti dalla cultura russa, che come tutti sappiamo

<sup>134</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/lei/> (27/04/2014)

<sup>135</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/lei/> (27/04/2014)

<sup>136</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/brigade-internazionali/> (27/04/2014).

utilizza l'alfabeto cirillico, per cui in tutti questi casi avremo a che fare con dei procedimenti specifici sia nella lingua di partenza che nella lingua d'arrivo. Sono due i maggiori procedimenti usati in questi casi: la traslitterazione e la trascrizione. Con traslitterazione, in linguistica, si intende la trascrizione di una parola in un sistema alfabetico diverso, questo procedimento riguarda soprattutto i grafemi, indipendentemente dalle diverse pronunce delle lingue che utilizzano l'alfabeto verso cui si traslittera. La trascrizione riguarda più propriamente i suoni che vengono trasmessi da una lingua straniera all'altra utilizzando l'alfabeto della lingua ricevente. Il fatto che gli alfabeti della lingua di partenza e di quella di arrivo non coincidano comportano ulteriori difficoltà<sup>137</sup>. È soprattutto questo secondo procedimento con cui abbiamo avuto a che fare. Nel caso della traduzione è ovvio che questo processo si complichino, perché implica la pronuncia e i suoni. Nel caso specifico di *Le remplaçant* per esempio, il francese trascrive dal russo secondo la sua pronuncia, comprendendo fonemi che l'italiano a volte non ha, o viceversa.

All'interno del nostro testo abbiamo incontrato elementi trascritti appartenenti a ambiti diversi, da nomi di personaggi storici a elementi culturali passando per nomi di piatti tipici. Questi esempi hanno anche diversi gradi di difficoltà, ma in tutti i casi l'approccio è stato quello di ricercare la trascrizione più accreditata nella lingua d'arrivo.

I primi esempi che riportiamo riguardano nomi di personaggi storici e vediamo anche i vari gradi di difficoltà di reperimento della corretta trascrizione:

p. 14	Soljenitsyne	Solženicyn
p. 15	Lénine	Lenin
p. 15	Staline	Stalin
p. 57	Vladimir Poutine	Vladimir Putin

Questi esempi presentano vari gradi di difficoltà e esemplificano bene il processo della trascrizione. Gli esempi a pagina 14 risultano i più semplici, tutti conosciamo i due personaggi di cui si parla ed è subito lampante quale sia la trascrizione in italiano: Stalin e Lenin. Come vediamo il francese in tutti e due i casi ha aggiunto la cosiddetta muta o e caduca, cioè la e che non si pronuncia a fine parola e ha reso la e di Lenin chiusa con l'aggiunta dell'accento acuto. Come vediamo la e caduca è stata aggiunta anche nell'esempio a pagina 57, la cui trascrizione italiana è altrettanto chiara, cioè Putin. Vediamo che in questo caso il fonema russo /y/ (ПУТИН) è trascritto in francese con il fonema /ou/ e in italiano con /u/. L'esempio più complesso appare quello a pagina 14, il francese trascrive il nome del celebre scrittore russo interamente secondo la pronuncia francese, l'italiano invece utilizza la

<sup>137</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/traslitterazione/> (28/04/2014).

trascrizione internazionale, cioè Solženicyn. Quindi in questo caso il francese trascrive mentre l'italiano traslittera, e questo va tenuto in conto durante l'operazione traduttiva.

Troviamo nel racconto anche elementi della cultura, interessanti per l'analisi che stiamo conducendo:

p. 15	kolkhoze	kolchoz
p. 15	sovkhoze	sovchoz
p. 18	berioska	berioska
p. 28	tsarévitch	zarevic

A pagina 15 abbiamo due esempi molto semplici che anche nella loro semplicità mostrano come le trascrizioni possano essere diverse: il primo caso è quello che il francese trascrive come *kolkhoze* e si tratta di un'azienda agraria collettiva sovietica<sup>138</sup>, che l'italiano invece trascrive come *kolchoz*, quindi il francese aggiunge la *e* e muta che l'italiano non ha, l'italiano invece sdoppia la /k/ nel fonema /ch/, che l'italiano pronuncia come /k/. Succede lo stesso con il termine seguente, il *sovchoz*, cioè le grandi imprese agricole di Stato, costruite in territorio sovietico dal 1918<sup>139</sup>. A pagina 18 abbiamo un esempio di una trascrizione uguale in entrambe le lingue, sia italiano che francese trascrivono *berioska* il nome di quei negozi o mercati che nell'Unione Sovietica erano riservati ai turisti. L'ultimo esempio è un titolo nobiliare che si riferisce al figlio maggiore dello zar, cioè il principe ereditario di Russia<sup>140</sup>. In questo caso il francese inizia la sua trascrizione con il fonema /ts/ che corrisponde all'italiano /z/, che il francese non può utilizzare perché la sua pronuncia in questa lingua è /s/.

Gli ultimi due esempi sono due esempi di piatti tipici della cultura gastronomica russa:

p. 29	koulibiak	koulibiak
p. 29	pirojki	pirozhki

Il primo è un piatto tipico russo e si tratta di una sorta di torta salata ripiena di riso, salmone e uova. In italiano appaiono due tipi diversi di trascrizioni sia quella identica alla francese e cioè *koulibiak* sia una con la /c/ al posto della /k/, cioè *coulibiak*. In questo caso per salvaguardare la tipicità del piatto e la sua matrice straniera si è optato per la trascrizione uguale a quella francese. Il secondo piatto è sempre un piatto tradizionale russo e consiste in una specie di focaccia che può contenere tipi

<sup>138</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/kolchoz/> (28/04/2014).

<sup>139</sup> Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/sovchoz/> (28/04/2014).

<sup>140</sup> Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/zarevic/> (28/04/2014)

diversi di ripieno. Anche in questo caso l'italiano trascrive in modo diverso, la trascrizione più attestata in questo caso è *pirozski*.

### 3.7.3. Elementi storici

Come abbiamo già detto in *Le remplaçant* ritorna spesso il periodo della seconda guerra mondiale, di per se questo non costituisce un problema per la traduzione ma lo può diventare in alcuni casi specifici, come nel caso dell'uso del *voi* analizzato nel paragrafo precedente. Quello di cui si parlerà ora non è un vero e proprio problema, ma sono alcune considerazioni sulla traduzione di fatti storici. In una traduzione infatti dobbiamo tenere conto della specificità del contesto che in questo caso è la seconda guerra mondiale, con i suoi eventi e le sue peculiarità, vista da una scrittrice francese, per cui rifletterà eventi che per quel paese e quella cultura hanno avuto particolare rilievo e che, come vedremo, potrebbero non aver avuto la stessa rilevanza nel paese della lingua d'arrivo. Alcune teorie della traduzione vorrebbero che elementi di questo tipo venissero adattati, cioè sostituiti, tradotti, con un elemento equivalente appartenente alla lingua e alla cultura del testo d'arrivo. Non è stato utilizzato questo tipo di approccio nel caso di *Le remplaçant* che è un testo culturalmente molto marcato e ha, al suo interno, molti richiami alla cultura francese, per cui un eccessivo adattamento di questi elementi avrebbero fatto perdere parte di questa caratteristica del testo, nonché avrebbero prodotto uno straniamento nel lettore del testo d'arrivo in correlazione agli altri elementi che non sono stati adatti per gli stessi motivi. Si parlerà qui soprattutto degli eventi storici che compaiono nel testo, si cercherà di fornirne una spiegazione adeguata e di ricostruire il processo che ha portato alla loro traduzione. I primi esempi li troviamo a pagina 20, proprio all'interno di quel passo che è stato citato per la questione dell'uso del *voi*:

p. 20	D'abord c'est la drôle guerre ; puis les Allemands attaquent la Hollande et la Belgique.	Prima, fu la «strana guerra»; poi i tedeschi attaccano l'Olanda e il Belgio.
p. 20	C'est la débandade en baie de Somme.	È il fuggi fuggi generale nella baia di Somme.
p. 20	Le régiment étranger est là, si mal équipé qu'on l'appelle le "régiment ficelle"	Il reggimento straniero è là, così male equipaggiato da chiamarlo il "reggimento spago"

I primi tre esempi qui riportati sono tutti esempi di avvenimenti della seconda guerra mondiale. Nel primo caso si parla della *drôle guerre* o *drôle de guerre*, termine con cui in Francia si indica la fase iniziale della seconda guerra mondiale, dopo che la Germania attaccò la Polonia e la dichiarazione di guerra da parte di Francia e Inghilterra alla Germania, le truppe francesi e inglesi rimasero inattive fino al 1940 quando la Germania invase il Belgio e i Paesi bassi<sup>141</sup>. Come vediamo si tratta di un avvenimento che non fa parte del panorama culturale italiano sulla guerra, per questo motivo la sua traduzione va ponderata. Le possibilità in questo caso sono apparse due: una traduzione più letterale, cioè *strana guerra*, e una traduzione meno letterale, come *guerra farsa*. La seconda traduzione è apparsa subito un po' troppo libera, inoltre sono state trovate varie attestazioni del maggior utilizzo della prima proposta. In questo caso l'attestazione determinante è stata la traduzione più attestata in italiano di un'opera di Sartre e cioè *Les carnets de la drôle de guerre* il cui titolo italiano più attestato è *Taccuini della strana guerra*<sup>142</sup>.

Gli altri due esempi sono collegati, il secondo si riferisce ai tre reggimenti di volontari stranieri che furono formati a Barcarès, il 21esimo, 22esimo e 23esimo, formati soprattutto da giovani volontari provenienti da tutt'Europa. L'età media dei volontari che li componevano era tra i 27 e i 28 anni, tutti motivati da forti ideali. Ma il loro nome non deriva dalla forza dei loro ideali ma dal fatto che erano mal addestrati, mal vestiti, molto poveri e soprattutto mal equipaggiato, come spiega anche Agnès Desarthe. Non avendo trovato alcuna traduzione attestata in italiano si è scelto di tradurre letteralmente con *reggimento spago*. Il secondo esempio fa riferimento alla posizione di questi reggimenti, che erano stanziati anche nella regione della Piccardia, dove si trova anche la baia di Somme. Probabilmente non si fa riferimento in questo caso all'arrivo degli alleati nel 1944, perché il fratello del nonno viene catturato e trasferito in un campo di prigionia. Non avendo trovato attestazioni specifiche su questa battaglia ma ritenendo che una traduzione letterale rendesse comunque l'idea poiché nemmeno in Francia è una battaglia famosa, si è deciso di tradurre letteralmente.

L'ultimo esempio che riportiamo qui non è un evento legato direttamente alla seconda guerra mondiale:

p. 32	Était-ce l'emprunt russe ?	Era il prestito russo?
-------	----------------------------	------------------------

Gli *emprunts russes* sono dei prestiti, o meglio, accordi commerciali, intercorsi tra Russia e Francia nel XIX e nel XX secolo, ma essi furono banditi nel 1917, anche se lasciarono degli strascichi nelle

<sup>141</sup> Dizionario storico: [http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia\\_mod/d/d095.htm](http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/d/d095.htm) (06/05/2014)

<sup>142</sup> J. P.-Sartre, *Taccuini della strana guerra*, traduzione a cura di P. A. Claudel, Milano, Acquaviva 2011

economie dei due paesi. Può essere questa un'impresione voluta dalla scrittrice, anche perché è seguita dall'affermazione «Je ne me rappelle plus.». Per questo motivo si è optato, anche in questo caso, per una traduzione letterale, tenendo conto che probabilmente, vista l'inesattezza storica, la scrittrice voleva produrre una sorta di straniamento nel lettore francese che avallasse questa sua mancanza di memoria, ed è parso che una traduzione letterale in italiano potesse riprodurre parzialmente quest'effetto.

## Conclusione

Tradurre secondo la definizione del vocabolario Treccani significa:

Tradurre: volgere in un'altra lingua, diversa da quella originale, un testo scritto o orale, o anche una parte di esso, una frase o una parola singola<sup>143</sup>.

La traduzione è sicuramente questo, volgere da una lingua all'altra un testo, una frase, una parola. Possiamo parlare di strategie traduttive, come ne abbiamo parlato all'interno di questo elaborato. Le basi e la teoria sono di certo importanti, sono i pilastri su cui il lavoro di un traduttore si sviluppa. Ma la traduzione è per prima cosa passione e coinvolgimento. Un libro come *Le remplaçant* è, innanzitutto, questo.

È una storia tramandata da generazioni, è quello scambio generazionale di cui tutti noi oggi dovremmo fare tesoro. Al di là delle difficoltà linguistiche, dei termini tecnici, delle citate strategie traduttive è prima di tutto la storia di un nonno tramandata dalla nipote. Ma non solo. È una nipote che cresce, che mette se stessa in discussione alla luce di un passato che va riscoprendo, partendo dal nonno e passando per la più recente storia della madre, una madre in cui lei stessa riesce a identificarsi. Una nipote che riscopre storie simili in personaggi più famosi del nonno, come Janusz Korczak, in cui si immedesima, per cui prova un'immediata empatia, in cui rivede il nonno e attraverso di lui scopre nuove e importanti storie. *Le remplaçant* è anche un modo diverso di vedere e scoprire la cultura ebraica. I suoi valori, le sue tradizioni, i legami. Tutto ciò è raccontato con un tono ironico e divertente che lascia il lettore spiazzato e sempre più coinvolto.

Tradurre un racconto simile nel quadro di un lavoro accademico come una tesi di laurea non è stata una fatica, non è stato uno sforzo, è stato un piacere. È stato uno scoprire, un addentrarmi in una cultura che non mi apparteneva, scoprirla e, soprattutto, interessarmici e avvicinarci. È stato dare valore a quello che ho, è stato ridare valore alle storie raccontate dai nonni. Scoprire il passato e dargli valore come ormai, pochi di noi, fanno oggi.

---

<sup>143</sup> Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/> (12/05/2014)



Bibliografia primaria :

Romanzi :

- A. Desarthe, *Je ne t'aime pas, Paulus*, L'école des loisirs, Paris 1991.  
A. Desarthe, *Quelques minutes de bonheur absolut*, Éditions de l'Olivier, Paris 1993.  
A. Desarthe, *Un secret sans importance*, Éditions de l'Olivier, Paris 1996.  
A. Desarthe, *Je ne t'aime toujours pas, Paulus*, L'école des loisirs, Paris 2005.  
A. Desarthe, *Mangez-moi*, Éditions de l'Olivier, Paris 2006.  
A. Desarthe, *Le remplaçant*, Éditions de l'Olivier, Paris 2009.  
A. Desarthe, *Dans la nuit brune*, Éditions de l'Olivier, Paris 2010.

Traduzioni:

- L. Lowry, *Anastasia Krupnik*, traduit par Agnès Desarthe, L'école des loisirs 1996.  
C. Ozik, *Les papiers de Puttermesser*, traduit par Agnès Desarthe, Éditions de l'Olivier 2006.  
V. Woolf, *La chambre de Jacob*, traduit par Agnès Desarthe, Stock, Paris 2008.

Saggi:

- A. Desarthe – G. Brisac, *Virginia Woolf, le mélange des genres*, Éditions de l'Olivier, Paris 2004.

Bibliografia secondaria:

- B. Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli 2004.  
Colloque de Cerisy-La-Salle, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen-Cadex, Presses universitaires de Caen 2003.  
C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Giulio Einaudi editore 1985.  
D. Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin 2008.  
G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard 1963.  
G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965.  
G. Prince, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni Editore 1990.  
G. Prince, *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa*, Parma, Pratiche Editrice 1982.  
J. Lecarme – E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin 1999.  
J. Podeur, *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori Editore 2002.  
J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori Editore 2008.

J. Podeur, *Nomi in azione*, Napoli, Liguori Editore 1999.  
J. P. Vinay – J. Darbelnet, *Stylistique compare du français et de l'anglais*, Paris, Didier 1977.  
J.-R. Ladmiral, *Traduire théorèmes pour a traduction*, Paris, Payot 1979.  
L. Salmon, *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, Vallardi Editore 2003.  
R. Makovetskaja – L. Truscina, *Il Russo. Corso elementare*, Edizioni «Russkij jazyk», Mosca 1974.  
S. Bassnett-McGuire, *La traduzione teorie e pratica*, Milano, Bompiani 1993.  
U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2010.

Dizionari e enciclopedie:

Le Robert & Clé international. Dictionnaire du français. Sous la direction de Josette Rey-Debove,  
Le Robertn et Clé, Paris 1999.

Il Larousse Francese. Sansoni Editore, Milano 2006.

Le Trésor de la langue française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> ; (26/04/2014).

Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/> (12/05/2014).

Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/> (28/04/2014).

Dizionario storico: <http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia> (06/05/2014).

Sitografia

Sito ufficiale di Agnès Desarthe: <http://www.agnesdesarthe.com> (24/01/ 2014).

Discorso di Marc Amfreville pronunciato durante la consegna del premio Maurice-Edgar  
Coindreau, il 4 dicembre 2007, alla Société des gens de Lettres:

<http://www.agnesdesarthe.com/textes/Agn%E8s%20Desarthe.pdf> (24/01/2014).

Il portale dell'ebraismo italiano: <http://moked.it/blog/> (26/04/2014).