

Marinella Termitte

A proposito della *langue fantôme* nella traduzione italiana di romanzi francesi dell'*extrême contemporain*

Segno di appartenenza e di distanza, la *langue fantôme* appare, attraverso gli accenti, come una forma di incompiutezza, di dissonanza, ma, nel resistere al mimetismo perfetto, si rivela valore aggiunto. Custode delle origini nell'adattamento a una realtà vissuta collettivamente sul piano storico, sociale, culturale, questo *trop* smaschera forme di rottura e insiste sulla diversificazione delle percezioni. Partendo dalle riflessioni di Alain Fleischer sulla resa dell'*accent* in una lingua orale e in una lingua scritta¹ e approfondendone le implicazioni editoriali – fra traduzione e ricezione –, questo studio intende prendere in esame alcune situazioni problematiche per valutare quanto la *langue fantôme* condizioni l'impatto di alcuni romanzi francesi dell'*extrême contemporain* con il mondo culturale italiano. Dalla tipologia dei romanzi francesi attuali tradotti in italiano alla scelta dei titoli, livelli linguistici e modelli culturali si confrontano, sollecitando interrogativi sulla specificità dell'atto traduttivo.

Perché opere di scrittori riconosciuti in Francia non sono tradotte in italiano? Com'è gestita la *langue fantôme* delle *banlieues* in *Kif Kif domani* di Faïza Guène? Perché l'*argot* aristocratico di Pierre Autin-Grenier non trova analogo interesse editoriale?

Perché modificare in italiano i titoli di romanzi come *Mephisto valse* di Ollivier Pourriol e *La demande* de Mi-

chèle Desbordes e lasciare nella *langue fantôme* quello della *Nouvelle pornographie* di Marie Nimier?

Quanto la complicità romanzesca delle parole polisemiche vincola gli esiti italiani dei romanzi di Tanguy Viel o condiziona la scelta di non dare una voce italiana a *Les mains libres* di Jeanne Benameur o a *Ruines-de-Rome* di Pierre Senges?

Registri

La scelta di tradurre in italiano il romanzo *Kiffe Kiffe demain*² di Faïza Guène rivela l'attenzione alla marginalità quale frontiera culturale problematica. L'interesse dei mezzi di comunicazione nei confronti delle *banlieues* ha contribuito a fare di quest'opera un laboratorio sperimentale per verificare le modalità evolutive della lingua in una realtà alle prese con un'identità complessa, permeabile più ai modelli televisivi che scolastici e sensibile a origini senza radici. Tuttavia, nello scardinamento linguistico si assiste all'adozione di un registro collettivo che diventa modello culturale grazie alla riconoscibilità dei tratti distintivi. *Perdu de vue*, *La Petite Maison dans la Prairie*, *Les Feux de l'amour* trovano immediata corrispondenza in *Chi l'ha visto*, *La Casa nella prateria*, *Febbre d'amore* poiché si tratta di format o di telefilm di risonanza internazionale. Altre trasmissioni, come *La nuit des héros* (*La notte degli eroi*) o *Madame est servie* (*Casalingo superpiù*), sono identificabili con riferimenti al conduttore. Una mediazione marcata accompagna l'indicazione di luoghi, sigle, prodotti più connotati. È il caso di *Grande Récré* e di *Bidochon*, resi in italiano con l'aggiunta rispettivamente di *catena di giocattoli* e *fumetti*. Più esplicita è la trasformazione di *dessins animés* in *Dragon Ball*³. Vincolante, invece, testualmente è la scelta di modificare alcuni nomi. Per ragioni di opportunità sonora, visti i richiami dichiarati alla possibilità di ottenere

un soprannome, mantenendo lo stesso registro sprezzante francese, *M. Schibont* diventa nel testo italiano *Monsieur Demaurde*⁴. Per *Mme Dubidule*, il traduttore ricorre a *Madame Ducoso*, conservando il tono familiare.

Lo scarto normativo sul piano morfologico e sintattico presenta una sua coesione, interna al sistema linguistico dei *banlieuesards* e riconoscibile come traccia identitaria. Questi elementi che si autocodificano in quanto distintivi di una comunità si fanno norma culturale e richiedono un impianto traduttivo specifico. È il caso – oltre alla ripetizione del soggetto in chiave pronominale, alle contrazioni, alle elisioni – soprattutto del ricorso a *meuf*, a *gueule*, a *bled*, a *ouf*, con le loro varianti, pronte ad acquisire forme e significati diversi a seconda del contesto. Al di là dei vincoli storico-geografici e delle tendenze ai *transfert* anacronistici che porterebbero a identificare la *banlieue* con la provincia e con le realtà rurali – *paysanne* è resa più volte con *burina* –, gestire la *langue fantôme* significa, perciò, individuare margini di elasticità delle parole, non percepiti con l'intento di una barriera comunicativa. Laddove la distanza dalla norma non è riconducibile a un codice linguistico, è la *langue fantôme* dell'autrice che risuona senza essere un limite.

Di qui il cambiamento apportato nel titolo italiano. Quello francese personalizza il «verbo» *kiffer*, inventato da Faïza Guène a partire dalla parola d'origine araba *kif* (insieme di tabacco e haschisch). Sempre di origine araba, l'espressione familiare *kif-kif*, registrata sui dizionari, significa «la stessa cosa». Il titolo italiano la conserva, senza tener conto delle indicazioni contenute nella parte finale del romanzo.

C'est fini, c'est plus kif-kif demain comme tu me disais tout le temps?

Maintenant, kif-kif demain je l'écrirais différemment. Ça serait kiffe kiffe demain, du verbe kiffer. Waouh. C'est de moi⁵.

È finita, non è più kif kif domani, come dicono sempre... Adesso, kif kif domani lo scriverò diversamente. Sarà kiffe kiffe domani, dal verbo *kiffer*, cioè baciare. Wow. Questa è mia⁶.

Tuttavia, se qui l'autrice gioca con le costruzioni morfologiche, dando alla sua trovata verbale gli onori della copertina, il traduttore ne amplia le risorse semantiche, esplicitandole; *kiffer* può significare, perciò, anche *baciare*, confermando in questo modo la natura flessibile della parola⁷.

La specificità di un mondo destinato ad essere assorbito dalle trasformazioni attuali trova una propria lingua nei testi di Pierre Autin-Grenier⁸. Fatta di quotidianità poetica, la *plomberie existentielle* sia della trilogia – *Je ne suis pas un héros* (L'Arpenteur, 1993), *Toute une vie bien ratée* (L'Arpenteur, 1997), *L'éternité est inutile* (L'Arpenteur, 2002) – che di *Friterie-Bar Brunetti* (L'Arpenteur, 2005), individua in luoghi e situazioni fuori dal tempo i complici non di uno stato di abbandono, ma di una vivacità capace di nobilitarne la marginalità desueta. Espressioni popolari, già codificate, fanno della loro precarietà il perno evocativo in una scrittura che ricompon e trattiene tracce del mondo andato con la brevità e l'obliquità. Il tempo rivive, ad esempio, nelle continue sollecitazioni di *Ça commence à faire une paye* o *depuis lurette*, mentre l'inermità dell'azione (*dont je me soucie à présent autant que de colin-tampon, ça ne vaut pas tripette*) non fa venir meno l'insistenza sull'attività lavorativa (*trimer vraiment, cravacher dur*). Non mancano termini che colorano il paesaggio, come *traboules, brousse, patelins*, o oggetti abituali (*cibiche, binette*). La *langue fantôme* s'insinua, perciò, in queste scelte, facendo propri gli adattamenti normativi dei registri popolari e familiari.

Pur condividendo l'attenzione per realtà marginali, Faiza Guène e Pierre Autin-Grenier godono di fortune editoriali diverse. Legati entrambi a situazioni di perifericità, di fronte a un registro in attività, in via di codificazione e a un altro già codificato, i due autori vivono il diverso interesse

traduttivo italiano in relazione alla riconoscibilità e alla permeabilità dei temi affrontati viste le sollecitazioni dell'attualità. La *banlieue* si pone come luogo di fermento sociale, mentre il *trou noir* assorbe una realtà immobile e in declino di non facile visibilità. La comunicabilità si confronta con vincoli sociali, storici, geografici, ma non letterari, dove la consolidata codificazione di registri familiari e popolari viene rielaborata, ricontestualizzata per ripiegare sull'intimità e prendere le distanze dal mondo esterno.

Titoli

La musica, strumento del crimine in *Mephisto valse* di Ollivier Pourriol, fa cortocircuitare le storie dei personaggi coinvolti, accompagnandole con la riflessione sull'interpretazione in quanto traduzione anche di spartiti. Consapevole sin dall'inizio delle sue peculiarità, il pianista assassino – voce narrante – confessa la centralità ontologica delle sue doti di traduttore. Ed è a un virtuosismo che si deve il cambiamento del titolo, da *Mephisto valse* a *Concerto per mano sinistra*. Il gioco dei referenti musicali con il passaggio da Liszt a Ravel – sostenuto, secondo l'autore, più dall'editore che dal traduttore – esplicita la linea melodica del romanzo in relazione alla situazione narrativa e ai personaggi implicati. Il testo originale riserva a Ravel solo una battuta in appendice, poiché il pianista assassino ha perso l'uso delle mani, sue chiavi interpretative. Confrontando i due titoli, emerge il limite del tradurre un'ambiguità. Il titolo francese può far intendere *valse* tanto come nome quanto come verbo. Allo stesso modo *sinistra*, pur cambiando musica, introduce un doppio senso nel titolo italiano poiché non solo identifica una delle mani, ma anche qualcosa di avverso, di diabolico, senza trascurare il fatto di essere lo strumento dell'accompagnamento, come la traduzione per il testo originale, il traduttore per l'autore. Per

i vincoli sonori presenti nel testo, il traduttore italiano scioglie, invece, le ambiguità, chiarendo in nota le scelte dell'autore: ricorre a Shakespeare per l'omofonia con *j'expire* (da *expirer aux larmes*, morire dal ridere) e a *bâille* (sbadiglio) per l'assonanza con *Corneille*.

Je ris aux tragédies, Shakespeare aux larmes, Juliette et Roméo sont dans un bateau, je bâille à Corneille [...]⁹.

Rido alle tragedie, Shakespeare fino alle lacrime, Romeo e Giulietta sono in barchetta, sbadiglio a Corneille [...]¹⁰.

La traduzione italiana del testo di Michèle Desbordes, *La demande*¹¹, modifica il titolo con *L'offerta*¹², puntando su un rovesciamento prospettico (dalla richiesta all'offerta) che pone la *servante* – protagonista silenziosa del romanzo – in una posizione di consapevolezza narrativa più forte. L'attivismo dell'azione è maggiormente esplicitato al di là della mancanza di parole e della volontà di non dire, più volte espressa nel testo. La richiesta della *servante* di continuare ad essere utile con il proprio corpo anche dopo la morte, contribuendo allo sviluppo degli studi sull'anatomia, resta nell'obliquità, non formulata direttamente. Priva di dialoghi e di nomi – per quanto i riferimenti alla vita di Leonardo da Vinci in terra francese siano evidenti – questa «storia» – stando al sottotitolo originale non ripreso in italiano – s'inscrive nella tacita densità delle parole da cui traspare, attraverso la ripetitività degli sguardi e dei gesti, l'emozione del tempo che passa. La sua lentezza assorbe i ricordi, evoca la fatica del quotidiano, prospetta la continuità dello scorrere delle stesse azioni al di là della morte. Per questo il tempo viene reso assoluto dal silenzio e ai protagonisti non resta che prenderne atto attraverso l'adesione all'effetto immobilità e subirne l'impatto.

La sinuosità sintattica, fatta di pochi punti e molte virgole nel testo francese, privilegia la subordinazione in quello italiano¹³, può esplicitare la funzione delle virgole con le

congiunzioni¹⁴ o riportare frasi fra parentesi¹⁵. Il dosaggio evidenzia anche il tentativo di tener conto delle frasi a specchio costruite intorno ad alcune espressioni nodali, come *sans rien dire*, *sans doute*. La prima è resa prevalentemente con *in silenzio*¹⁶, mentre il traduttore ricorre solo in alcune occasioni a *senza parlare*, *senza dire parola*, *senza dire niente*, *senza dire nulla*¹⁷; *in silenzio* corrisponde anche a *sans plus rien dire*¹⁸, espressione tradotta solo all'inizio del romanzo con *senza più dire nulla*¹⁹. *Sans doute* corrisponde a un'idea di certezza nelle scelte traduttive italiane operate²⁰. Nella prima situazione l'intervento cura elementi di rilievo della scrittura della Desbordes, passando dall'azione negata al sostantivo che ne qualifica l'effetto; nella seconda viene meno la nozione di sfumatura presente nell'equivalente italiana a vantaggio dell'impronta materiale della lingua originale. Altre forme di esplicitazione sono presenti nella scelta di dare al pronome-soggetto *il* il valore sostantivante di *vegliardo*²¹, in relazione all'età, e di *maestro*²² in un contesto artistico. La *falaise* offre un'ampia scelta di tortuosità paesaggistiche nella versione italiana, adattandosi alle diverse ambientazioni proposte, dalla rupe al crinale roccioso alle pareti rocciose²³. Anche *coteaux* è reso con colli, poggi, colline, rive²⁴.

Alcuni segmenti non sono tradotti in italiano, come *Ils observaient les chevaux*²⁵; *quand elle met bas*²⁶; *elle parlait du fleuve*²⁷; *Ils s'entretenaient des affaires de leur pays, des guerres si longues, des arbres de la vallée du Rhin et du mont Saint-Michel du haut duquel ils disaient qu'on voyait jusqu'aux confins d'Espagne*²⁸. In quest'ultimo caso, vengono eliminate tracce geografiche, argomento di discussione, mentre, di fronte a termini specifici come *poiriers, guigniers et muriers blancs*²⁹, il traduttore ne riassume l'identità comune che segna anche la loro funzione, *alberi da frutto*. Come per il titolo, la traduzione privilegia l'effetto.

La nouvelle pornographie di Marie Nimier conserva in italiano lo stesso titolo francese³⁰. Di fronte a un soggetto

osceno – commissionato da un editore a una scrittrice (omonima dell'autrice) per lanciare un nuovo genere – il gioco dei rovesciamenti contribuisce a mettere a distanza il tema, limando l'impatto culturale del pornografico. La *nouvelle pornographie* diventa un'accezione paragonabile alla *nouvelle cuisine*, ai *nouveaux philosophes*, al *nouveau roman*. Questa categorizzazione la svuota dei suoi connotati specifici, generalizzandone l'identità. La *langue fantôme* si fa qui modello culturale.

Tuttavia, l'attenzione alle parole, dichiarata attraverso la costante presenza di *mot* o di *terme* per introdurre il termine esatto intorno al quale la protagonista sta lavorando³¹, mette in evidenza la qualifica del materiale tanto per il romanziere quanto per il traduttore, visto che i richiami metareferenziali al testo in costruzione – del quale si conoscono solo gli elementi paratestuali, i materiali raccolti sotto forma di testimonianze e di aneddoti sull'argomento, le citazioni tratte anche da opere precedenti dell'autrice – implicano una puntuale analisi della scelta del titolo. Dallo scambio fra autore ed editore – quali personaggi del romanzo – viene fuori la *contrainte* letterale. Oltre ai vincoli grafici (segnalazioni in corsivo) e alla volontà esplicita dell'editore-personaggio (ricorso al discorso diretto per riportare il titolo scelto), ne appare un altro: l'indicazione del numero dei caratteri. In francese *La nouvelle pornographie* consta di ventidue lettere, come rilevato a p. 23, mentre in italiano sarebbero diciotto. Per evitare manipolazioni del testo a questo proposito, il richiamo alla composizione paratestuale rende identica la copertina con le sue indicazioni.

La couverture, je la voyais, mais ce que j'avais du mal à imaginer, c'étaient mon nom de famille et nom prénom accolés à ces vingt-deux lettres.

Et la tête de ma mère³².

La copertina la vedevo, ma non riuscivo a immaginare il mio nome e il mio cognome accostati a quelle ventidue lettere.

E la faccia di mia madre³³.

La versione italiana mantiene, invece, il gioco di parole *Jolicœur-Jouisseur*³⁴, funzionale alla narrazione, con un'aggiunta. La narratrice, alle prese con un suo libro, aveva scelto *Jolicœur* per indicare la società di vendita per corrispondenza; non conoscendo il termine, il computer lo corregge con *Jouisseur*, creando uno slittamento verso un'ambiguità densa di riferimenti al contesto della stesura del libro. Nel testo italiano, accanto al termine francese, indicato fra virgolette, c'è l'equivalente *gaudente*, senza segnalazioni esterne visibili.

Oltre al titolo, restano in francese nel testo italiano slogan come *Pompidou, des sous*³⁵ e termini che non hanno un referente culturale consolidato, mentre il contesto, in quanto soggetto narrativo, fa coniare espressioni senza mediazioni metatestuali. L'ambientazione americana di alcune sequenze crea in italiano forme proprie di quello spazio linguistico. Al di là di *Of course*, in corsivo in italiano, è da rilevare la resa di *imposé par l'américaine faculté* con *american university*³⁶. Nel testo francese il ritmo anglosassone pone l'aggettivo prima del sostantivo; nel testo italiano la traduttrice passa direttamente all'inglese senza far ricorso alla *langue fantôme* con l'ipotesi *americana facoltà*, sottolineando di fatto la scelta scritturale. L'americanità ritorna successivamente per rendere un'espressione francese in italiano: *J'étais à côté de la plaque* diventa *Ero out, certo*³⁷. L'attenzione alla traduzione come passaggio fra lingue coinvolge non solo gli adattamenti dei nomi di prodotti di consumo per agevolare l'identificazione da parte del lettore italiano, ma anche i nomi propri – come nel caso del *professeur Tournesol* diventato *professor Girasole* o di *Walter Rizotto*, già italiano in francese e reso con *Walter Risotto*³⁸ per accentuarne l'origine – e i generi letterari. A *nouvelle* si fa corrispondere *racconto*³⁹, più incline alle abitudini italiane.

La *langue fantôme* trova nei titoli italiani dei romanzi di Ollivier Pourriol, di Michèle Desbordes e di Marie Nimier un confronto immediato con vincoli testuali, il cui potere

referenziale è messo alla prova anche dalla capacità ricettiva. Alcuni sono sciolti con il recupero di referenti interni come traccia visibile del testo originale, altri con lo sviluppo dell'effetto scritturale, soluzioni che mantengono attiva la tensione fra interpretazione e metatestualità e concorrono a fare del titolo la *vedette* delle scelte traduttive.

Parole

La traduzione italiana del romanzo *Insoupçonnable*⁴⁰ di Tanguy Viel è messa alla prova dall'ambivalenza di alcuni termini sui quali si fonda lo sviluppo narrativo. L'attenzione alle parole è sottolineata in diverse situazioni tanto dalla loro funzione morfologica⁴¹ che dal recupero etimologico⁴², il che conferma la sensibilità lessicale dell'autore.

L'esempio principale è quello della *balle* che può indicare tanto la palla che la pallottola. La traduzione italiana dell'azione da golf passa da *palla* a *pallina*, termine ripetuto più volte, in corrispondenza dell'unica parola francese *balle*⁴³, segno anche del legame di questo sport con la morte e limite non percepibile nella lettura italiana.

Son problème c'est la peur continuait-il. Il a peur de la balle. Il faut être fier devant la balle, me disait-il. Si tu as peur c'est foutu [...]. La peur au golf, ajoutait-il, c'est comme la peur de mourir disait-il⁴⁴.

Il suo problema è la paura, continuava, ha paura della pallina. Ma bisogna avere coraggio di fronte alla pallina, diceva rivolto a me. «Se hai paura, sei finito [...] Nel golf la paura», aggiungeva, «è come la paura di morire»⁴⁵.

Da rilevare anche il ventaglio traduttivo cui si ricorre in italiano per rendere *coffre* – il cofano della Jaguar dove uno dei protagonisti ha dimenticato il suo panama dopo l'omicidio –, da *baule* a *bagagliaio*, *portabagagli*⁴⁶. Viene, invece, conservato l'abbinamento *golf-gold*, basato sull'originario referente inglese. Tuttavia, è singolare l'inserimento di due

note nel testo italiano. Il termine *balises burlantes* diventa *boe sonore*⁴⁷ e il traduttore ne spiega la funzione che non attiene all'area semantica più sollecitata e più tecnica del romanzo, quella del golf. L'altra nota presente riguarda la traduzione di *putter* con *putt*⁴⁸; si tratta di una mazza da golf, dal piede più piccolo e compatto, utilizzata per i colpi sul green intorno alla buca. Per *club*, invece, non ci sono indicazioni oltre la traduzione *mazza da golf*⁴⁹.

Le diverse soluzioni adottate per rendere uno stesso termine francese, al di là della sua ambivalenza semantica, rientrano in una linea traduttiva che tende ad alleggerire il flusso narrativo. È il caso dell'aggettivo *magnifique(s)* che, pur essendo ripetuto più volte anche nella stessa pagina, viene sviluppato con i suoi sinonimi. Sul piano sintattico questa tendenza è confermata da *il y a*, risolto mediante l'assorbimento della sua funzione da parte dell'oggetto rappresentato⁵⁰. La subordinazione viene riportata come coordinata mediante agglutinazione delle particelle che articolano e rendono sinuoso il percorso sintattico. Un altro effetto di alterazione sintattica è il ricorso alla punteggiatura, in particolare ai due punti che sottolineano la contrazione, evidenziano al posto dei presentativi soppressi, privilegiano la coordinazione delle azioni a scapito della subordinazione, dell'effetto *emboîtement* del pensare, del caso che pianifica e manda all'aria allo stesso tempo la pianificazione. La parentesi sostituisce a volte le virgole, *ma* sostituisce *et*, i due punti la virgola. Vengono usati anche i puntini di sospensione nella traduzione italiana per indicare la continuità. Non mancano aggiunte esplicative, soppressioni, inversioni sintattiche della frase per identificare soggetti e situazioni.

Privo ancora di una voce italiana, *Les mains libres* di Jeanne Benameur si presenta come un romanzo da accarezzare. Le parole costruiscono le immagini nelle faglie, conservando una certa distanza fra le cose, distanza che rivela l'impronta dell'autore proprio nel momento in cui la

loro utilità viene meno. «Toccano» il testo, emergono una poetica della creazione incentrata sul silenzio come garanzia dell'unicità del dire e una visione della lettura come attività liquida, come sguardo riflesso delle cose. Di qui l'ipotesi del tradurre come scelta di abitare i silenzi dell'autore, minare i tratti normativi della lingua. In questa sfida si coglie il limite della traduzione di questo romanzo alle prese con la paradossale inaffidabilità di strumenti linguistici come la grammatica e i dizionari⁵¹.

La prosa poetica, ricca di ripetizioni e anacoluti, trova nelle scelte pronominali e, soprattutto, in soggetti non espressi motivi di tensione per la resa italiana come nelle seguenti situazioni:

Es. n. 1 Elle monte, ne s'arrête pas⁵².

Es. n. 2 Ne veut plus rien voir d'autres⁵³.

Es. n. 3 Elle n'a rien à dire. Elle ne sait pas dire⁵⁴.

L'esempio n. 3 mostra una scelta normativa, elemento di confronto per cogliere la dimensione creativa rispetto agli altri due dove il soggetto, pur sottinteso, rompe l'equilibrio sintattico a favore della funzionalità dell'azione. Se nell'esempio n. 1 la soppressione del soggetto nella coordinata paratattica prolunga l'effetto del movimento e anzi l'accompagna in termini di durata sostenendolo per opposizione metonimica, nell'esempio n. 2 contribuisce ad accentuare la perentoria negatività della frase, decretandone la ferma risoluzione. Pause e rotture di soggetto creano un delicato equilibrio di non facile presa in una lingua come l'italiano in cui la presenza pronominale è fluttuante. Paradossalmente, laddove l'oscillazione della presenza esplicita del soggetto dovrebbe avvicinare la scelta francese alla struttura italiana, questa diventa problematica.

Allo sfaldarsi della grammatica corrisponde la messa in discussione dei lemmi, risorsa controversa svuotata della sua funzione definitoria.

L'*incipit* del romanzo riprende la definizione di *meurtrière* data dall'edizione del 1936 del *Nouveau Larousse illustré* e gioca sulla polisemia del termine per costruire una serie di richiami scritturali che vincolano l'esito italiano del nodo lessicale *meurtrière-meurtrière-meurtri*.

La meurtrière est «un vide étroit, pratiqué dans les murailles des ouvrages fortifiés, et destiné au passage des projectiles» (Nouveau Larousse illustré, Éd. 1936)

La meurtrière est aussi une femme qui a commis un crime.
Nous portons tous en nous le vide étroit.
Nous portons tous en nous la muraille.

Ni projectile, ni crime.
Il arrive que l'on soit simplement meurtri⁵⁵.

La *meurtrière* indica, infatti, non solo un'apertura verticale praticata nel muro di una fortificazione per lanciare proiettili sugli assalitori, ma anche una persona che ha commesso un crimine. Nella seconda frase del testo, superata la fase citazionale, la presenza di *aussi* richiama la necessità di recuperare in italiano la stessa ambivalenza nel passaggio dall'oggetto alla persona. Rendendo la prima *meurtrière* con *feritoia*, la seconda con l'espressione popolare *feritora*, si potrà solo ricreare un effetto di assonanza, modificando anche il registro, ma senza sfuggire alla trappola di *aussi*.

Il gioco polisemico potrebbe essere conservato ricorrendo a *spia* nei due casi; resterebbe l'ambiguità del crimine generico cui si fa riferimento successivamente e il rovesciamento di prospettiva posto dal *meurtri* finale che, diventando *spiat*, romperebbe la piega intimista ribadita due volte con *Nous portons tous en nous*.

Con lo sviluppo *squarcio-squarciatrice-squarciati*, il legame etimologico creerebbe un effetto violento, accentuato nella seconda definizione di *meurtrière*, per la quale lascerebbe insoluto il problema dell'identità con la prima. Il

gioco del silenzio del traduttore si fa, perciò, via via più complesso.

Lasciare *meurtrière* in francese anche nel testo italiano non risolverebbe il problema visto il *meurtri* finale (che andrebbe comunque reso), così come, del resto, l'eventuale ricorso a una nota esplicativa. In questi casi, la *langue fantôme* nel testo tradotto non sarebbe più tale, in quanto presenza e non impronta.

Una possibile soluzione potrebbe intravedersi attraverso le tipologie di feritoia e i relativi giochi sinonimici, dato che la citazione del lemma non include la *meurtrière* fra le virgolette. Fra le varie opzioni, quella più praticabile è legata alla balestriera. Oltre alla feritoia per le balestre, indica anche la tiratrice di balestra. Con il recupero etimologico, il *simplement meurtri* finale può diventare *semplicemente balestrati*, in cui converge la generalizzazione proverbiale di *on*, privata dell'azione materiale del crimine e tutta protesa verso il ripiego intimista, proprio del registro arcaico di *tormentare*. Lì s'insinuano tracce di *langue fantôme*.

Costruito come un erbario, *Ruines-de-Rome*⁵⁶ di Pierre Senges gioca anch'esso con l'erudizione, ma nel campo botanico, per progettare un'apocalisse vegetale e ristrutturare i modelli urbanistici. I nomi delle più svariate piante accompagnano il protagonista – un ex impiegato del catasto – nell'operazione di sabotaggio; alla riflessione che dissona il terreno e lo prepara per la semina corrisponde la poeticità dei lemmi, collocati, tra l'altro, in posizione strategica per inquadrare il disegno dello scrittore e creare, mediante accostamento di situazioni, una rete di allusioni. Per questo, oltre ad alcune scelte sintattiche e morfologiche proprie della scrittura di Senges, il romanzo – non ancora tradotto in italiano – mette alla prova la presenza dei vegetali non come elemento ornamentale, ma come strumento attivo nel contrastare l'avanzata del cemento o dell'asfalto. Non basta identificarli tecnicamente, ma occorre verificare le potenzialità del loro nome in un contesto in cui do-

mina un'apparente organizzazione. Il testo francese non ricorre alla classificazione di Linneo, ma alla denominazione popolare, la cui ambivalenza sfugge al rigore delle analogie o delle spiegazioni dei corrispondenti lemmi del romanzo e contribuisce al loro proliferare come strumento rivoluzionario nelle mani o piuttosto nella mente del narratore. Le piante di *Ruines-de-Rome* rappresentano varianti di alcune famiglie; non mancano denominazioni in omaggio a santi, eroi e divinità dell'antichità, a funzioni terapeutiche o richiami a detti proverbiali. Tuttavia, per dare un nome italiano a questa materia allo stato brutto non basta ricorrere alla mediazione latina.

Infatti, *Ruines-de-Rome* – pianta del titolo, ripresa anche all'interno del romanzo⁵⁷ – è una *cymbalaria muralis* o *linaria cymbalaria*, detta così per la forma del suo peduncolo simile a un'imbarcazione. In italiano, è nota come ederina dei muri, erba piattella, scottonello, denominazioni lontane da «rovine-di-Roma», immagine immediata della pianta capace non solo di evocare la sua natura selvatica, ma di sottolineare anche il luogo e il tempo propri di una realtà decadente, archeologicamente datata, in cui i segni della sopravvivenza sono legati alla vegetazione, come nel progetto di Pierre Senges. Le rovine, poi, rivelano la struttura stessa del testo in cui i frammenti introdotti dalle piante rinviano a ciò che resta della realtà nascosta o perduta, le chiose.

Fra gli strumenti del narratore-giardiniere, c'è la *patience*, pianta *incipit* ed *excipit* del testo; la *rumex crispus*, detta «romice» in italiano, viene indicata anche come «pazienza». Ad essa si lega il *sésame* che diventa *faux sésame* nell'ultima pagina con riferimento alla formula magica di apertura, diventata di falsa apertura per la fine, in relazione al fallimento dell'intento rivoluzionario.

Numerose sono anche le erbe o le piante introdotte da *langue* e da *arbre*, per le quali la corrispondenza scientifica non assicura la funzionalità poetica. L'*herbe-au-bitume*,

detta anche in francese *psoralée bitumineuse*, in latino bituminaria bituminosa, indica il trifoglio bituminoso piuttosto che l'«erba d'asfalto». L'*herbe-au-verre* (in francese, anche *soude commun*) corrisponde in latino alla salsoda soda (pianta di origine araba), da cui l'espressione italiana salsola o riscolo priva della nozione del vetro. L'*herbe-aux-sorcières* (verbena officinalis in latino) corrisponde alla verbena odorosa o cedrina, utilizzata per scopi terapeutici. La *langue-du-diable* (ferocactus latispinus) indica la cactacea solitaria. Accanto ai trifogli, ai ranuncoli e alle silene, anche la famiglia delle sassifraghe è variamente rappresentata, dalle denominazioni legate alla forma e alla funzione a quelle celate nelle rielaborazioni popolari delle immagini. È il caso di *panache d'officier* («pennacchio da ufficiale»), la cui identità convenzionale è *saxifrage obscure*⁵⁸, o di *désespoir du peintre*⁵⁹ (in italiano, sassifraga ombrosa, lontana da «disperazione del pittore»). Altrettanto problematica è la traduzione di *pantoufle*, alla luce del carattere indolente del rivoluzionario protagonista del romanzo. Appartenente alla famiglia delle asteraceae, quest'erba corrisponde alla crepis sancta, alla radichella di terrasanta, i cui frutti sono a forma di pantofola.

Perciò, per tradurre un testo come *Ruines-de-Rome* bisognerebbe seminare piante dalla denominazione italiana fantasiosa, in modo da portare avanti il progetto di sabotaggio urbanistico attraverso un sabotaggio vegetale fondato sulle risorse della *langue fantôme*, quella dell'immaginario di Senges.

La *langue fantôme* è presente in forme e modalità diverse nelle situazioni romanzesche dell'*extrême contemporain* prese in considerazione. Se nel ricorso ai registri il rischio normativo tende ad affievolirne la presenza, in nome della riconoscibilità e della comunicabilità, il suo disvelamento nella scelta dei titoli e l'impatto con l'erudizione o la polisemia ne rivelano la presenza problematica, la vita-

lità. Come vincolo, rimette in discussione modelli linguistici e culturali, passandoli al vaglio della resa traduttiva. Come strumento, interroga la letterarietà di un testo, veicolandone le specificità e rivelandone quei limiti traduttivi che ne difendono l'accento di fronte all'impatto editoriale.

Note

¹ Alain Fleischer, *L'accent. Une langue fantôme*, Seuil, «La Librairie du XXIe siècle», Paris 2005.

² Faïza Guène, *Kiffe Kiffe demain*, Hachette Littératures, Paris 2004¹, Poche, Paris 2005. A partire da questo momento, l'opera sarà indicata con *Kiffe*. Faïza Guène, *Kif Kif domani*, trad. di Luigi Maria Sponzilli, Mondadori, «Piccola Biblioteca Oscar», Milano 2006. A partire da questo momento, la traduzione verrà indicata con *Kif*.

³ *Kiffe*, p. 40 e *Kif*, p. 28.

⁴ *Kiffe*, p. 16 e *Kif*, p. 10.

⁵ *Kiffe*, p. 187.

⁶ *Kif*, p. 123.

⁷ «Olivia elle est toujours en kiffe» (*Kiffe*, p. 146) e «a lei Trav l'attizza ancora» (*Kif*, p. 98).

⁸ Finora, di questo autore è stata tradotta in italiano da Fabio Scotto *La legenda di Zakbor*, Rimbach, Verlag Im Vald 2001.

⁹ Ollivier Pourriol, *Mephisto valse*, Grasset, Paris 2001¹, Poche, Paris 2003, p. 193.

¹⁰ Ollivier Pourriol, *Concerto per mano sinistra*, trad. di Francesco Bruno, Guanda Editore, Parma 2002, p. 153.

¹¹ Michèle Desbordes, *La demande*, Verdier, Lagrasse 1998¹, Gallimard, «Folio», Paris 2001. Il numero di pagina si riferirà all'edizione 2001.

¹² Michèle Desbordes, *L'offerta*, trad. di Sergio Ferrero, Mondadori, Milano 2001.

¹³ «Il arrivait près d'elle et la saluait en passant» (*La demande*, p. 41) diventa «Arrivato accanto a lei la salutava» (*L'offerta*, p. 33).

¹⁴ «, se disait» (*La demande*, p. 48) diventa «e si diceva» (*L'offerta*, p. 39).

¹⁵ «eux ce qu'ils avaient à dire ils ne le disaient pas, [...] les choses» (*La demande*, pp. 34-35 e *L'offerta*, p. 29).

¹⁶ *La demande*, pp. 12, 24, 27, 30, 40, 53, 65-66, 98 e *L'offerta*, pp. 11, 22, 24, 26, 33, 43, 51-52, 76.

¹⁷ Rispettivamente in *La demande*, pp. 26, 28, 33, 72, 104, 113, 77 e *L'offerta*, pp. 23, 24, 28, 56, 81, 87, 61.

¹⁸ *La demande*, p. 131 e *L'offerta*, p. 100.

¹⁹ *La demande*, p. 13 e *L'offerta*, p. 12.

²⁰ *La demande*, pp. 12, 24, 109 e *L'offerta*, pp. 12, 21, 84.

²¹ *L'offerta*, p. 16 e *La demande*, p. 19.

²² *L'offerta*, p. 27 e *La demande*, p. 30.

²³ Rispettivamente in *La demande*, pp. 7, 11, 71 e *L'offerta*, pp. 7, 11, 56.

²⁴ *La demande*, pp. 11, 26, 30, 92; 12, 26, 89; 43, 59; 53 e *L'offerta*, pp. 11, 23, 26, 72; 11, 23, 70; 35, 47, 42.

²⁵ *La demande*, p. 13 e *L'offerta*, p. 12.

²⁶ *La demande*, p. 68 e *L'offerta*, p. 53.

²⁷ *La demande*, p. 83 e *L'offerta*, p. 65.

²⁸ *La demande*, p. 78 e *L'offerta*, p. 61.

²⁹ *La demande*, p. 19 e *L'offerta*, p. 16.

³⁰ Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Gallimard, Paris 2000¹, Gallimard, «Folio», Paris 2002. A partire da questo momento, l'opera verrà indicata con *Pornographie*. Il numero di pagina si riferirà all'edizione 2002. Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, trad. di Maria Abbrescia, Frassinelli, Milano 2001. A partire da questo momento, la traduzione verrà indicata con *Nouvelle*.

³¹ «ce mot, impavide» (*Pornographie*, p. 50) e «quella parola, 'impavido'» (*Nouvelle*, p. 40); «le mot *découvert*» (*Pornographie*, p. 52) e «la parola 'scoperto'» (*Nouvelle*, p. 41); «le terme 'universelle'» (*Pornographie*, p. 54) e «terme 'universale'» (*Nouvelle*, p. 40).

³² *Pornographie*, p. 34.

³³ *Nouvelle*, p. 23.

³⁴ *Pornographie*, p. 29 e *Nouvelle*, p. 18.

³⁵ *Pornographie*, p. 17 e *Nouvelle*, p. 7.

³⁶ *Pornographie*, p. 53 e *Nouvelle*, p. 43 (in corsivo nel testo).

³⁷ *Pornographie*, p. 56 e *Nouvelle*, p. 45.

³⁸ *Pornographie*, p. 130 e *Nouvelle*, p. 121.

³⁹ *Pornographie*, p. 24 e *Nouvelle*, p. 14.

⁴⁰ Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, Minuit, Paris 2006. Tanguy Viel, *Insospettabile*, trad. di Riccardo Fedriga, Neri Pozza, Vicenza 2006.

⁴¹ «accorder ces adjectifs, raides et impassibles» (*Insoupçonnable*, p. 7) e «applicare quei due aggettivi, 'impettiti e impassibili'» (*Insospettabile*, p. 5).

⁴² «Et dans clandestin, j'ai dit, il y a destin» (*Insoupçonnable*, p. 94) e «In clandestino, ho detto, c'è il destino» (*Insospettabile*, p. 88).

⁴³ *Insoupçonnable*, pp. 12-13, 42, 47, 81, 82, 90, 113, 115, 119 e *Insospettabile*, pp. 10, 36, 40, 75, 76, 83, 106, 109, 110-111.

⁴⁴ *Insoupçonnable*, pp. 45-46.

⁴⁵ *Insospettabile*, p. 39.

⁴⁶ *Insoupçonnable*, pp. 104, 106, 108, 111 e *Insospettabile*, pp. 98, 100, 102, 105.

⁴⁷ *Insoupçonnable*, p. 73 e *Insospettabile*, p. 67.

⁴⁸ *Insoupçonnable*, p. 116 e *Insospettabile*, p. 110.

⁴⁹ *Insoupçonnable*, p. 111.

⁵⁰ «Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort maintenant on pouvait se souvenir qu'elle avait été blanche, lumineuse» (*Insoupçonnable*, p. 5) e «La tovaglia era stesa in tavola, e con qualche sforzo ci si poteva anche ricordare del suo candore» (*Insospettabile*, p. 7).

⁵¹ Questo aspetto è stato affrontato durante la lezione di esercitazione *Traduire la «première page» de «Les mains libres» de Jeanne Benameur*, tenuta il 1° febbraio 2005 all'interno del Corso di Perfezionamento in Traduzione letteraria Francese-Italiano/Italiano-Francese (a.a. 2004-2005). Il romanzo era stato, tra l'altro, inserito dal Groupe de recherche sur l'extrême contemporain (GREC) fra i finalisti della terza edizione del Premio Murat. *Un romanzo francese per l'Italia/Prix Murat. Un roman français pour l'Italie*.

- ⁵² Jeanne Benameur, *Les mains libres*, Denoël, Paris 2004, p. 37.
- ⁵³ *Les mains libres*, p. 38.
- ⁵⁴ *Les mains libres*, p. 61.
- ⁵⁵ *Les mains libres*, p. 7.
- ⁵⁶ Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*, Verticales-Seuil, Paris 2002¹, Seuil, «Points», Paris 2004. Il numero di pagina si riferirà all'edizione 2004.
- ⁵⁷ *Ruines-de-Rome*, p. 190.
- ⁵⁸ *Ruines-de-Rome*, p. 90.
- ⁵⁹ *Ruines-de-Rome*, p. 145.