

Ida Porfido*

Lo stile di Flaubert alla prova di traduzione

In un celebre saggio dedicato al «genio grammaticale» di Flaubert¹, vero e proprio modello di lettura dell'oggetto artistico, Proust fornisce una definizione non intenzionale della postura del traduttore letterario, ovvero di colui che per giorni, in un silenzio vigile e raccolto, educa se stesso all'ascolto dell'altro prima di apprestarsi a dargli voce nella propria lingua. Scrive l'illustre esegeta: «[...] notre voix intérieure a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, et voudrait continuer à parler comme eux»². Il traduttore letterario, infatti, al pari del critico, è innanzitutto un lettore, e un lettore d'eccezione. Nel disporsi a interpretare-eseguire speciali partiture, si sforza strenuamente di decifrarle nei dettagli, così da meglio renderne l'inconfondibile melodia, l'intrinseca visione del mondo. Ai suoi occhi *lettre* ed *esprit* hanno identico valore e perciò, all'interno dell'immensa riserva di segni rappresentata dal proprio idioma, seleziona quelli che più gli consentiranno di dire (quasi) la stessa cosa³ dell'originale.

Ma se è vero che una traduzione non consiste mai in un'operazione neutra e indipendente – è sempre frutto di un processo decisionale, risultato di una congettura interpretativa, esito di una scommessa –, l'aspetto più spinoso

* Curatrice dell'area di Francesistica.

del testo letterario sembra essere proprio la sua *letterarietà*, nozione tanto imprescindibile quanto difficile (impossibile?) da definire, e che rimanda alle peculiarità stilistiche, alle qualità formali del testo stesso. Avviene così che, a furia di ricercare e studiare i tratti distintivi dell'opera, il traduttore finisca per considerare queste deviazioni dalla norma linguistica veri e propri nuclei di originalità, focolai di creatività, cifre di una scrittura.

Proust, per esempio, da grande scrittore, lettore, critico e traduttore quale è stato, in poche pagine folgoranti è riuscito non solo a individuare i principali procedimenti ed esiti che rendono unico e «rivoluzionario» il sistema espressivo del suo predecessore, ma a coglierne la portata metafisica. Basti pensare al celebre *incipit* del suo saggio, in cui l'uso flaubertiano di alcune strutture linguistiche viene paragonato alla novità dirompente rappresentata dalla teoria kantiana della conoscenza nella storia del pensiero umano.

Cinque, secondo Proust, sono le principali idiosincrasie di Flaubert: 1) il ricorrere, tanto anomalo quanto sorprendente, della congiunzione *et*, che in lui introduce sempre una frase secondaria e non chiude quasi mai un'enumerazione, creando un effetto di rallentamento; 2) l'uso, destinato a diventare celeberrimo, dei tempi verbali, vale a dire quel particolare intreccio di «eterno imperfetto», passato remoto e presente che, unito alla predilezione del romanziere per le forme verbali passive, participiali o pronominali, produce sia l'effetto di dislocare la voce narrante sia quello di livellare oggetti e persone, dando un potere d'azione maggiore alle cose inanimate; 3) il moltiplicarsi delle preposizioni nella stessa frase, con il risultato di favorire un lento e spigoloso snodarsi del discorso che si fa, al tempo stesso, solido e pesante, preciso ed enigmatico; 4) i lunghi avverbi massicci che, soprattutto se collocati in fine di frase, accrescono questo effetto; 5) l'uso, e a volte l'abuso, di pronomi in funzione anaforica, mirante a suturare i passaggi logici e diegetici del periodo, fino a ottenere una sa-

tura compattezza non esente, però, da occasionale, sconcertante ellitticità.

Alla luce di tali premesse, è lecito chiedersi quale sorte sia stata riservata a questi *idiotismi*, che ancora oggi rendono la scrittura di Flaubert così «strana» e «difficile» agli occhi dei francesi⁴, nel momento in cui le opere in cui apparivano con maggior frequenza e incisività, quelle della maturità, sono state tradotte in italiano. Per rispondere a tale interrogativo, propongo di partire dall'analisi comparata di due versioni di un breve passo (tratto da *Un cœur simple*, racconto pubblicato nel 1877 da Charpentier nella raccolta *Trois Contes*), che mi sembra contenere, in una sorta di condensato del ben noto stile flaubertiano, quasi tutte le peculiarità linguistiche cui si è fatto cenno (ad eccezione delle forme verbali passive, participiali e degli avverbi)⁵.

Da un punto di vista metodologico, partire dalle traduzioni pubblicate permette sia d'individuare e ricostruire a posteriori le strategie che hanno determinato l'aspetto finale della traduzione, sia di mettere in luce i condizionamenti più o meno forti esercitati dalle norme vigenti nella lingua d'arrivo. I testi tradotti, infatti, come i loro elementi costitutivi, sono realtà osservabili, cioè direttamente accessibili a un osservatore, mentre i processi di traduzione sono solo indirettamente accessibili all'analisi e vengono perciò considerati una specie di «scatola nera», la cui struttura interna non può che essere ricostruita retrospettivamente, in forma ipotetica.

Nel brano prescelto, dall'architettura complessa, la serva Félicité, fermamente decisa a salutare per l'ultima volta l'adorato nipote in partenza per l'America, raggiunge nottetempo il porto da cui è in procinto di salpare la nave di Victor:

Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas; des

gens qu'elle accosta l'engagèrent à se hâter. Elle fit le tour du bassin rempli de navires, se heurtait contre des amarres; puis le terrain s'abaissa, des lumières s'entrecroisèrent, et elle se crut folle, en apercevant des chevaux dans le ciel.

Au bord du quai, d'autres hennissaient, effrayés par la mer. Un palan qui les enlevait les descendait dans un bateau, où des voyageurs se bouscuaient entre les barriques de cidre, les paniers de fromage, les sacs de grain; on entendait chanter des poules, le capitaine jurait; et un mousse restait accoudé sur le bossoir, indifférent à tout cela. Félicité, qui ne l'avait pas reconnu, criait: «Victor!»; il leva la tête; elle s'élançait, quand on retira l'échelle tout à coup.

Le paquebot, que des femmes halaient en chantant, sortit du port. Sa membrure craquait, les vagues pesantes fouettaient sa proue. La voile avait tourné, on ne vit plus personne; – et, sur la mer argentée par la lune, il faisait une tache noire qui pâlisait toujours, s'enfonça, disparut.

Il testo dell'edizione Einaudi, nella traduzione di Lalla Romano (*Tre racconti*, 1994), è il seguente (segnalo in corsivo gli interventi traduttivi, anche minimi, su cui verterà il mio commento):

Quando fu davanti al Calvario, invece di prendere a sinistra, voltò a destra, e si smarrì tra i cantieri; ritornò sui suoi passi, e le persone alle quali si rivolse la esortarono ad affrettarsi. Fece il giro del bacino pieno di navi, urtò contro le gomene, poi il terreno si andò abbassando e si incrociarono tanti lumi. Félicité credette di impazzire quando vide dei cavalli contro il cielo. Altri cavalli nitivano, sulla banchina, atterriti dalla vista del mare. Un paranco li sollevava e li deponeva su un battello, dove i viaggiatori si pigiavano tra i barili di sidro, le ceste di formaggio, i sacchi di grano. Si sentiva chiocciare le galline, il capitano bestemmiare; e, indifferente a tutto quel trambusto, un mozzo se ne stava appoggiato con i gomiti sul parapetto. Félicité non lo riconobbe, e gridava: – Victor! – Lui alzò la testa e allora lei gli si slanciò incontro, ma fu improvvisamente ritirata la scala. Il battello, che le donne cantando trascinarono dalla riva, uscì dal porto. La sua struttura scricchiolava, le onde investivano pesantemente la prua. Quando la vela ebbe virato, non si vide più nessuno, e sul mare illuminato dalla luna fu una macchia nera che impallidiva sempre più; poi sprofondò, disparve (p. 23).

Quello di Mondadori, invece, nella traduzione di Roberta Maccagnani (*Tre racconti*, 1990), recita così:

Quando fu davanti al Calvario, invece di prendere a sinistra, prese a destra, si smarrì nei cantieri, ritornò sui suoi passi; le persone alle quali si rivolse le consigliarono di affrettarsi. Fece il giro del bacino gremito di navi, urtò delle gomene; poi il terreno s'abbassò, delle luci s'*incrociavano*, e pensò d'essere impazzita quando vide dei cavalli in cielo.

Sul bordo della banchina altri cavalli nitrivano, spaventati dal mare. Un paranco li sollevava, poi li calava in un battello dove i passeggeri s'urtavano tra barili di sidro, ceste di formaggio e sacchi di grano; s'udivano *chiocciare* delle galline, il capitano bestemmiava; e un mozzo se ne stava appoggiato con i gomiti alla gru *di capone*, indifferente a tutto ciò. *Felicità*, che non l'aveva riconosciuto, gridava: *Vittorio!*; lui alzò la testa; lei fece per gettarglisi incontro, ma di colpo la scaletta fu ritirata.

La nave, rimorchiata da donne che cantavano, uscì dal porto. La sua ossatura scricchiolava, le onde pesanti ne spazzavano la prua. La vela aveva virato, e non si vedeva più nessuno, e sul mare inargentato dalla luna era una macchia nera sempre più pallida; sprofondò, scomparve (pp. 37-38).

Se confrontate alle numerose altre in commercio, le due traduzioni prescelte occupano posizioni interessanti in quanto, per alcuni versi, antagonistiche: la prima, che non a caso figura nella gloriosa sottocollana einaudiana dei «Tascabili» intitolata «Scrittori tradotti da scrittori», si contraddistingue per la sua «spregiudicatezza» rispetto all'originale (stravolgimento della punteggiatura e della costruzione frasale, ripristino della *consecutio temporum* tradizionale, aggiunta di connessioni logiche, esplicitazioni e amplificazioni), mentre la seconda (a parte aspetti poco rilevanti quali la traduzione dei nomi dei personaggi) vi aderisce senz'altro maggiormente. Non solo, infatti, l'edizione Mondadori rispetta la suddivisione della «microscena» flaubertiana in tre blocchi di testo – che rappresentano altrettanti spazi e momenti diegetici, vere e proprie sequenze narrative –, ma ne riproduce anche la coordinazione

asindetica, ovvero fondata su segmenti minimi scanditi dal ricorrere dei punti e dei punti e virgola (senza l'intervento di elementi-cerniera come la congiunzione *e* e l'avverbio *poi*), ricreando dunque quel ritmo spezzato, ansiogeno, che ben si addice alla predilezione flaubertiana per la narrazione in focalizzazione interna.

Entrambe le versioni, tuttavia, sembrano trascurare due particolarità importanti del testo di partenza: l'uso dei determinanti e di alcuni tempi verbali.

Soprattutto il secondo capoverso, infatti, è caratterizzato dalla presenza alternata di articoli indeterminativi e determinativi, a seconda di quello che Félicité (sguardo-guida del lettore) riesce a vedere distintamente, e quindi a riconoscere (i barili, le ceste, i sacchi), o a percepire soltanto in maniera confusa (una nave, alcuni passeggeri, qualche gallina, presente anche se non localizzata). Tale modulazione della visione si fa man mano più smaccata fino a opporre esplicitamente «il» capitano (ben riconoscibile anche dalla serva angosciata e trafelata, forse per via della divisa che indossa, o del comportamento autoritario che ostenta) e «un» mozzo (molto probabilmente Victor, anche se il narratore, pur richiamando la nostra attenzione sul personaggio, preferisce affidarne l'identificazione a un pronome maschile lievemente ambiguo e alla reazione appena abbozzata della zia). L'effetto complessivo è drammatico: il ritardo nel riconoscimento sancisce l'impossibilità dell'estremo saluto e quindi la perdita irrimediabile dell'essere amato (tanto più che l'episodio richiama esplicitamente alla mente del lettore quanto è già accaduto a Félicité all'epoca del suo fidanzamento con Théodore e, in misura minore, quando ha dovuto separarsi da Virginie). Ciononostante, il dramma rimane contenuto e il tono algido, quasi che Flaubert si fosse preventivamente premurato di evacuare ogni sentimentalismo praticando nel testo innumerevoli incisioni attraverso cui far grondare lacrime e sangue⁶.

A questo esito così icastico contribuisce in maniera decisiva anche l'utilizzo poco ortodosso di due tempi verbali: il passato remoto per le azioni puntuali e l'imperfetto per le azioni iterate o dilatate. In linea di massima, la scelta del passato definito (preterito) o dell'imperfetto fa sì che di uno stesso evento il narratore possa di volta in volta fornire una concettualizzazione globale e condensata oppure una concettualizzazione sgranata, una visione dall'interno e provvisoriamente stagnante, oppure una visione dall'esterno, a partire dal presente, e continuata. Com'è facile intuire, non è tanto la realtà più o meno fittizia dell'evento a determinarne la rappresentazione, vale a dire a modellarlo, a dargli una forma, a conferirgli una durata, quanto piuttosto la scelta linguistica di uno o dell'altro tempo verbale. Questo è il motivo per cui, nella formulazione voluta da Flaubert, lo slancio affettivo di *Félicité*, il suo potenziale cinetico («elle s'élançait») viene a trovarsi grammaticalmente soffocato, schiacciato, tra la muta pseudoimmobilità del destinatario del gesto («il leva la tête» e non fece altro) e l'oggettiva impossibilità di raggiungerlo («on retira l'échelle»), infatti, equivale a recidere l'ultimo filo metaforico che lega l'anziana donna all'oggetto del suo amore). Lo strappo avviene, ma, ancora una volta, si consuma nel non-detto, affidato com'è a un ritmo, per l'appunto, sincopato, slegato⁷, e a una tecnica di visione-racconto in soggettiva.

Il finale orchestrato da Flaubert ha, come ogni momento topico, soprattutto se così platealmente teatrale, il suo accompagnamento musicale (peraltro esplicitato dalla traduttrice di Einaudi con il termine «trambusto», laddove Flaubert utilizza una notazione molto più astratta e neutra: «tout cela»), formato sia dalla somma di tutti i versi umani e animali (nitriti, pigolii, urla, canti) che, successivamente, dai rumori del viaggio per mare (scricchiolii, sciabordii). Ora, tra i suoni evocati nel testo francese spicca, a mio parere, la ripetizione del verbo «chanter», una volta riferito alle galline che si trovano a bordo della nave, la seconda

volta alle donne che da terra eseguono le manovre necessarie ad allontanare l'imbarcazione dal molo di attracco. Che Flaubert abbia voluto suggerire una sorta di affinità, di vaga comunanza tra queste due categorie femminili, ponendole subdolamente sotto il segno della da lui tanto deprecata *bêtise* (si pensi all'etimologia del termine francese)? E quand'anche questa supposizione fosse priva di fondamento, che bisogno c'era di cancellare la ripetizione del verbo in entrambe le versioni italiane? Perché *grain* è stato tradotto con *grano*? Perché è stato aggiunto un segno d'interpunzione, se non addirittura una «stampella» temporale, per esplicitare il legame esistente tra i fatti evocati nelle due proposizioni finali, modificando così una chiusa contrassegnata da un implicito, inesorabile, struggente progredire verso il nulla? In definitiva, il lettore italiano che non conosce il francese e desidera accostarsi all'universo narrativo di Flaubert legge Flaubert o una sua versione immancabilmente edulcorata?

Questo accumulo d'interrogativi solleva due ordini di problemi: da una parte, mette in evidenza lo stretto legame esistente tra la traduzione letteraria e l'analisi del testo, o meglio dimostra che la traduzione è una corsia preferenziale, se non addirittura la strada maestra, attraverso cui passa l'interpretazione di una scrittura; dall'altra, svela come i traduttori siano spesso vittima di un'ottica che chiameremo *ortonimica*, ovvero tendano a riprodurre una rappresentazione largamente condivisa del mondo, a normalizzare la realtà uscita dalla penna di un autore, dando luogo a vere e proprie «figure di traduzione». Come scrivono Jean-Claude Chevalier e Marie-France Delport, ideatori di questi concetti chiave per i bisogni della loro analisi comparata di testi letterari:

Il s'agissait de mettre face à face les séquences linguistiques dont on était parti et celles où l'on était parvenu. Et d'en déduire quelques opérations simples que rien, dans ce passage, ne rendait obli-

gatoires mais dont la probabilité peu à peu, l'observation s'étendant, se diversifiant, se révélait très forte. Ceci pouvait ne pas être retranché, cela n'être pas ajouté, telle autre chose n'appelait pas son inversion, son déplacement ou son commentaire. On en trouvait la preuve dans d'autres ouvrages, dans les dictionnaires, dans sa propre compétence linguistique. L'ajout, le retranchement, l'inversion, le déplacement, le commentaire, pourtant étaient là. Et avec une fréquence si haute, si écrasante, qu'il ne pouvait pas être question d'en appeler au hasard. On change de texte; on change de traducteur; on change de langue. Et les mêmes phénomènes se retrouvent. Ils sont là comme les figures de rhétorique dans tout discours. On ne sait parler, on ne sait écrire sans elles. Très visiblement on ne parvient qu'avec peine à traduire sans ce que l'on peut bien appeler des «figures de traduction». [...] Et c'est ici que se dévoile ce qui pèse le plus communément sur l'esprit du traducteur et le conduit: la représentation ordinaire qu'il se forge du monde, de la «réalité» dont on lui parle. [...] la conviction que, dans tous les cas, il y a une façon «droite», «directe», moins «travaillée», de dire le monde, ses choses et ses événements. Une façon plus que toutes les autres déliée de celui qui y recourt, plus «objective» donc. On a nommé l'*orthonymie*, la diction *orthonymique*⁸.

Per quanto i due linguisti non parlino di una tirannia vera e propria della tentazione ortonimica, della *doxa*, sullo spirito del traduttore, le conclusioni cui giungono nel loro studio incontrano l'opinione diffusa secondo la quale i traduttori letterari operano innanzitutto, e principalmente, nell'interesse della lingua e della cultura in cui stanno traducendo, mettendo di fatto tra parentesi la lingua e la cultura da cui è nato l'originale. Anche i due traduttori cui abbiamo fatto riferimento, ciascuno in maniera diversa, e più o meno consapevolmente, hanno cercato di smussare le asperità della lingua di Flaubert, di ricucire le maglie spezzate della sua scrittura e quindi inevitabilmente d'indebolire l'originalità della sua visione del mondo.

In realtà, e per fortuna, quello sul senso e sul valore della fedeltà rimane il più antico e controverso tema di discussione in ambito traduttologico, sia perché la questione non sempre viene risolta a favore dell'«addomesticamento», sia

perché nella prassi traduttiva esistono diversi gradi di «approssimazione» all'Altro. Sono sempre più numerosi i professionisti e i critici del settore che credono alla possibilità di conciliare in una traduzione esattezza ed eleganza, mimetismo e ortodossia, così da non smarrire l'*ethos* mentale da cui nasce ogni grande libro⁹.

Quella, tuttavia, che rimane irrisolta è la questione legata all'elasticità di una lingua, alla sua capacità di deformazione in nome dell'accoglienza dell'Altro. E a mio avviso non potrebbe essere diversamente, visto che il problema dell'ospitalità si pone per ogni autore «qui travaille souvent contre sa propre langue afin de créer sa langue propre. Comment restituer cette démarche singulière [...] sans tenter de faire résonner chaque terme comme un nom commun à tous, un mot quelconque, dans son indiscutable évidence, mais aussi comme un nom, neuf et rechargé de sens, indéfiniment retenu?»¹⁰. Quante forzature, infatti, è in grado di sopportare una lingua, per tener fede a un principio di permeabilità nei confronti della diversità, prima di diventare irricevibile, inintelligibile, agli occhi di un lettore? La grande sfida del traduttore letterario è tutta qui (la sua croce e al tempo stesso la sua delizia), perché ogni volta che si misura con un testo d'autore è costretto a ritarare le sue delicatissime bilance di precisione¹¹ e, al pari di un novello Arlecchino, a rinegoziare con i suoi due temibili padroni il proprio contratto di servitù.

Nel caso della mia versione dei *Tre racconti* di Flaubert, per esempio, ritengo di aver seguito in qualche modo il percorso inverso a quello illustrato nelle pagine precedenti, e non solo perché sapevo di collaborare a un'edizione bilingue dei testi flaubertiani¹² (arma a doppio taglio, come si può ben immaginare). Dopo aver letto, e meditato a lungo, il saggio di Proust sullo stile di Flaubert, sono giunta alla conclusione che non è possibile tradurre i *Tre racconti* senza fare qualche eccezione alla regola della sintassi, della *consecutio temporum*, e persino della punteggiatu-

ra italiana. Così, nel preservare e volgere in italiano quei famosi *flaubertismi*, mi auguro di essere riuscita a suggerire quanto sia importante percepire le inflessioni di un autore, leggere attentamente un'opera letteraria, se si vuole tentare di far risuonare gli accenti della sua voce in un'altra lingua¹³. Formulato in forma aforistica, il concetto potrebbe suonare all'incirca così: «Afin de traduire, sans doute vaut-il mieux savoir lire»¹⁴.

Ma, per non sottrarmi anch'io al giudizio del lettore, concludo queste mie brevi considerazioni sulla traduzione letteraria riportando la mia versione del passo flaubertiano sopra citato. Nel gioco, imprescindibile, dei guadagni e delle perdite su cui si fonda ogni operazione di questo tipo, spero che il sacrificio della plasticità sonora dell'originale sia stato compensato dagli sforzi fatti per cercare di acclimatare quella scrittura così «strana» nella mia lingua materna. Sì, spero proprio di aver realizzato un'«acclimation tempérée d'excentricité»¹⁵.

Quando giunse davanti al Calvario, invece di prendere a sinistra, prese a destra, si perse nei cantieri, tornò sui propri passi; alcune persone cui si rivolse la esortarono ad affrettarsi. Félicité fece il giro del bacino pieno di navi, urtava contro ormeggi; poi il terreno si abbassò, alcune luci s'incrociarono, e lei credette di essere impazzita, scorgendo dei cavalli in cielo.

Sul bordo della banchina, altri nitivano, spaventati dal mare. Un paranco li sollevava e li depositava all'interno di un'imbarcazione, dove alcuni viaggiatori si spintonavano tra i barili di sidro, le ceste di formaggio, i sacchi di granaglie; si udivano galline cantare, il capitano bestemmiava; e un mozzo se ne stava appoggiato con i gomiti alla gru, indifferente a tutto. Félicité, che non lo aveva riconosciuto, gridava: «Victor!»; lui alzò la testa; lei già si lanciava, quando di colpo la scaletta fu ritirata.

Il piroscalo, che alcune donne alavano cantando, uscì dal porto. La sua membratura scricchiolava, le pesanti onde gli sferzavano la prua. La vela aveva virato, non si vide più nessuno; – e, sul mare inargentato dalla luna, l'imbarcazione formava una macchia nera che via via impallidiva, affondò, scomparve (pp. 49-51).

Note

¹ M. Proust, *À propos du «style» de Flaubert*, articolo pubblicato il 1° gennaio 1920 nella «Nouvelle Revue Française», in risposta all'articolo di A. Thibaudet, *Une querelle littéraire sur le style de Flaubert*, apparso un mese prima nella stessa rivista. Entrambi i saggi, insieme alla risposta di Thibaudet a Proust, sono stati ripubblicati in M. Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Ed. Complexe, Paris 1987.

² M. Proust, *Essais et articles*, Gallimard, Paris 1994, p. 290. Non è quindi un caso se il saggio si conclude con una sorta di monito venato di tristezza: «Si j'écris tout cela pour la défense (au sens où Joachim du Bellay l'entend) de Flaubert, que je n'aime pas beaucoup, si je me sens si privé de ne pas écrire sur bien d'autres que je préfère, c'est est que j'ai l'impression que nous ne savons plus lire» (pp. 291-292).

³ Faccio esplicitamente allusione all'omonimo saggio di U. Eco (Bompiani, Milano 2003).

⁴ Cfr. R. Debray-Genette, *Du mode narratif dans les «Trois Contes»*, in Id., *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris 1983, p. 138.

⁵ Nel febbraio 2005 ho avuto modo di esporre le linee generali di questo lavoro di comparazione nel corso di un seminario su Flaubert all'interno del Corso di Perfezionamento in Traduzione letteraria Francese-Italiano/Italiano-Francese, organizzato dalla professoressa Marie Thérèse Jacquet presso l'Università di Bari.

⁶ Cfr. l'edizione critica e genetica dei *Trois Contes* di Flaubert curata da G. Bonaccorso (*Corpus Flaubertianum. Édition diplomatique et génétique des manuscrits*, 3 voll.: vol. I: *Un Cœur simple*, Société Les Belles Lettres, Paris 1983; vol. II: *Hérodias*, t. I, Nizet, Paris 1991, t. II, Sicania, Messina 1995; vol. III: *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Didier éditions, Paris 1998). Oltre alla presenza d'innumerabili sfrondamenti, cancellature ed elisioni, l'esame dei manoscritti rivela la prontezza con cui lo scrittore rinunciava a costrutti troppo regolari, ben dosati e forse anche scontati, a beneficio di strutture più spezzate, aspre, concise, che alimentavano la dimensione implicita del testo.

⁷ Secondo J. Gracq, la lettura delle pagine di Flaubert è «toujours saccadée de petites ruptures, comme dans le glissement d'un rapide passage d'un rail à l'autre» (*Lettrines*, José Corti, Paris 1988, p. 103).

⁸ J.-C. Chevalier, M.-F. Delpont, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, L'Harmattan, Paris 1995, p. 8.

⁹ Cfr. S. Sontag, *Tradurre letteratura*, Archinto, Milano 2004, p. 41.

¹⁰ S. Durastanti, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*, Le Passage, Paris-New York 2002, pp. 10-11.

¹¹ Cfr. V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Gallimard, Paris 1946, p. 82.

¹² L'edizione cui alludo, con introduzione e apparato critico a cura di M.T. Jacquet, è stata pubblicata quest'anno dall'editore barese B.A. Graphis nella collana bilingue «Tradurr ©» creata dal Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee dell'Università di Bari.

¹³ Lo si è ripetuto spesso: la traduzione non riguarda tanto una trasposizione da lingua a lingua, quanto da testo a testo, e dunque tratta di un rapporto situato principalmente a livello della *parole* saussuriana, che della *langue* declina l'aspetto più vivo, mobile, molteplice, promiscuo, in perenne effervescenza. Lo stile è per l'appunto questo inimitabile, perché singolare e difettoso, rapporto di ciascuno con la lingua di tutti.

¹⁴ Durastanti, *Éloge de la trahison* cit., p. 18.

¹⁵ Ivi, p. 139.