

Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un *incipit**

Federico Marco Federici

'A translation remains perhaps the most direct form of commentary'
G. D. Rossetti¹

Durante la metà degli anni sessanta, Italo Calvino si interessa della linguistica di Saussure, delle teorie sulla traduzione, si impegna nella pubblicazione dello studio *Teoria e storia della traduzione* di Mounin per l'Einaudi,² studia l'antropologia strutturalista di Lévy-Strauss e la promuove con entusiasmo, come mostrano le sue lettere, ad esempio quella a Leonetti del 22 aprile 1965.³ Nel 1965 in Francia, Queneau pubblica *Les Fleurs bleues*.⁴ Calvino legge il romanzo e decide di sperimentare nella pratica teorie che elabora dalla lettura di Mounin e Saussure.

Sin dal 1947, Calvino si affaccia sporadicamente nel mondo della traduzione, esortato da Vittorini, prova a tradurre Conrad,⁵ poi traduce Ponge,⁶ collabora con Quadri e Solmi nelle traduzioni di Queneau. Nello stesso 1947, Calvino recensisce per *L'Unità* l'ultima opera pubblicata dall'autore francese: *Pierrot mon ami*.⁷ Tenendo conto del rapporto professionale tra i due, entrambi consulenti editoriali, non è da escludere che sia stato lo stesso Queneau a spedire una copia di *Les Fleurs bleues* a Calvino, affinché l'Einaudi ne valutasse la sua possibile pubblicazione. Nel 1956, Calvino pubblica *Fiabe Italiane*, un'opera più da ricercatore che da narratore. Ma già nel 1952 stava lavorando, redigendo, correggendo i suoi racconti cosmicomici, che dopo anni di travaglio creativo pubblica nel 1965 con il titolo di *Cosmicomiche*. Entrambe le raccolte studiano il metalinguaggio narrativo e si presentano innovative, piene di sperimentazioni e le *Cosmicomiche* sono arricchite da ingegnose costruzioni linguistiche, colorite di semiotica e vicine ai giochi intellettuali di Queneau.

Soltanto due studi hanno sinora approfondito l'analisi di Calvino traduttore.⁸ Un saggio di Silvia Taddei si occupa di come 'sul piano dell'ordine sintattico [...] la traduzione "reinventiva" comincia a misurarsi con l'originale' (Taddei, p. 97), e verifica come 'alla corrispondenza letterale dei significati, Calvino predilig[er]e la ricerca delle "leggerezze" e della "disinvoltura," senza peraltro rinunciare alla precisione lessicale e sintattica' (p. 97). Taddei studia la traduzione di Calvino prediligendo un approccio di analisi linguistica, senza decifrare le ragioni per cui la traduzione ha importanza nella carriera di Calvino né quale tipo di importanza

abbia. A questo si aggiunge lo studio di Joanna Stephens che dedica un capitolo alla comprensione del ruolo di Calvino traduttore dal francese. Tuttavia, tale capitolo analizza prettamente le prove di traduzione poetica ed esclude il romanzo di Queneau. Mancando approfondite ricerche, si possono proporre nuove riflessioni, analizzando il testo francese in parallelo con la traduzione italiana, secondo la tecnica adottata dalla stessa Taddei. Difatti, l'analisi dei testi in parallelo risulta efficace anche quando, oltre ad evidenziare le scelte sintattiche, se ne monitorano i risultati in termini narratologici.

Calvino e I fiori blu

Pubblicato nel 1965, *Les Fleurs bleues* di Raymond Queneau è una sorta di thriller, meglio: una parodia di thriller. Queneau ha impostato la *fabula* su due piani narrativi: per ciascuno c'è un personaggio. I due personaggi sono aspetti complementari di una stessa personalità, possibili alter-ego o due metà di una stessa persona: il passivo Cidrolin e l'attivo Duca d'Auge. Seguendo due vicende, il romanzo ondeggia costantemente su due piani di realtà diverse e su piani temporali multipli. L'unica costante è la vita regolare e sonnacchiosa di Cidrolin, che si svolge nel 1964. Invece, l'attivo Duca d'Auge attraversa la storia francese: ogni 175 anni, il Duca compare in una nuova epoca, sempre uguale a sé stesso. Cidrolin ogni tanto si sveglia ed allora si interrompono le vicende del Duca, si entra nella realtà e si esce dal sogno, o almeno così pare. Il libro gioca sulla perplessità del lettore, il tempo non ha alcuna linearità, in nessuna epoca. Quando Cidrolin si riaddormenta, spesso si riprende dallo stesso periodo storico, altre volte si compie il salto temporale. Tutta la vicenda si svolge tra un piano narrativo di primo grado (secondo la terminologia genettiana) determinato dal periodo di tempo in cui seguiamo la vicenda di Cidrolin, cioè da settembre 1964 a dicembre 1964, e uno di secondo grado che è la storia attraversata dal Duca.⁹ I due piani sono indispensabili per assecondare il gioco, impostato da Queneau, sul rapporto tra sognatore e sognato, che crea comiche ambiguità. I temi della ciclicità della storia, della fuga dal proprio tempo storico, del rapporto tra la storia e la realtà quotidiana sono soltanto alcuni tra i molteplici proposti dal romanzo. Nel linguaggio risiede uno dei punti di forza di un romanzo che, anche narratologicamente, appare ricco d'attrattive. La leggibilità di una prosa vivida e lucida è il risultato di una levigatura raffinata: la pagina è fluida e scorrevole, quanto laboriosa e stancante ne è stata l'elaborazione. Ecco un altro punto in comune con Calvino che si è lamentato spesso della personale lentezza nell'elaborazione dei propri scritti: entrambi sono scrittori riflessivi, la loro apparente e superficiale chiarezza rappresenta l'esito di una laboriosa cura.

Parimenti a moltissimi altri romanzi della letteratura francese, di impostazione classica o ottocentesca, *Les Fleurs bleues* si apre con una data.

Si potrebbe credere che si apra all'insegna della tradizione. Tutt'altro, alla data del 25 settembre 1264 seguono paragrafi dedicati implicitamente a mostrare che l'innovazione dello stile in Queneau è data dal suo sbeffeggiare accanitamente ogni tradizione pur pagandole un tributo nel parodiarela. Breton aveva detto che mai più si sarebbe potuto iniziare un romanzo con la frase 'La Duchessa si alzò alle cinque'; l'affermazione provocatoria di Breton sottolineava la morte del tradizionale stile romanzesco e lo chiudeva, a suo dire, definitivamente in soffitta.¹⁰ Queneau fa alzare il suo personaggio proprio all'alba perché lui, che fece parte originariamente del movimento surrealista, si ribella anche contro i ribelli: sin dal suo *incipit*, quest'alba lo pone palesemente in parodica polemica persino con Breton. L'alba si trasforma in un indizio immediato della sua volontà di sbeffeggiare entrambe le percezioni dell'arte quella classica e quella avanguardista e surrealista. Queneau propone uno stile narrativo e delle categorie di pensiero nei quali lo spirito della tradizione poteva convivere autarchico e solidale con lo spirito della sperimentazione.

Con questi presupposti, una volta sottopostogli il romanzo, Calvino si è sentito catturato a punto tale da volerlo ad ogni costo tradurre:

Appena presi a leggere il romanzo, pensai subito: 'È intraducibile!' e il piacere continuo della lettura non poteva separarsi della preoccupazione editoriale, di prevedere cosa avrebbe reso questo testo in una traduzione dove non solo i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti e il tessuto di intenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito, ma anche il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito.¹¹

Iniziando l'analisi in parallelo, consideriamo i giochi di parole e le immagini che si affacciano nei primi tre brevi paragrafi della prima pagina.

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa (a) sur le sommet (b) du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu (c), la situation historique (13).¹²

Il venticinque settembre milleduecento sessantaquattro, sul fare del giorno, il Duca d'Auge salì (a) in cima (b) al torrione del suo castello per considerare un momentino (c) la situazione storica (3-4).

Il Duca d'Auge di Queneau è una figura imponente, medievale, ed è un uomo maestosamente assorto, aggressivo. Sembra di vederlo, braccia sui fianchi a guardare l'orizzonte. Il campo semantico del passaggio in Queneau ruota tutto intorno ad un senso di rigidità; lo si nota analizzando il lessico adoperato da Queneau in base al dizionario *Lexis* di francese, lo stesso scelto da Calvino, come indica in una lettera a Solmi nel 1977 (Calvino, *L*, p. 1347). Il sostantivo

significa ‘Sommet: partie la plus élevée, extrême’, mentre il verbo indica un arrivo inaspettato e subitaneo: ‘Se pointer: arriver, se présenter à un endroit’.¹³

Il Duca gode di un punto di osservazione verso un orizzonte che non si presenta agli occhi di tutti gli esseri umani: al suo sguardo appare la Storia. Il verbo francese *se pointer* appartiene alla diafasi colloquiale e connota un arrivo inaspettato. Il Duca è osservatore scocciato e burbero che può vedere la storia ed essere allo stesso tempo fuori e al di sopra di essa. Tutta la situazione per Queneau rappresenta un modo di giocare sulla figura rigida del duca, sulle sue idee e sulla sua arroganza. Calvino avrebbe potuto tradurre mantenendo l’aria frettolosa e severa dei movimenti del duca, con ‘Il Duca d’Auge si precipitò sulla sommità del torrione’, o espressioni simili che sono possibili nella traduzione. Invece, sembra smussare i contorni, non per mancanza di precisione, ma perché l’osservatore della Storia, secondo le sue idee, è meno saldo e sicuro. Perciò, la rigidità della frase francese perde le sue punte, reali o create per assonanza (nel suono *se pointa* richiama la *pointe*, una punta aguzza). Calvino sfuma ogni singolo termine e la sua carica apprensiva, come in (a+b) quando preferisce ‘sale in cima’, a quel presentarsi improvviso del duca, scrutatore ed esaminatore della Storia. Sfuma di proposito per dare l’idea dell’incomprensibilità della Storia. L’intera sostituzione lascia il dubbio che Calvino non stia solo lavorando per bilanciare le perdite e compensare i cambiamenti nella traduzione. Sin da questo brano iniziale, sembra che Calvino proceda, coscientemente o inconsciamente, a cambiare la prospettiva; ed inizia una compensazione limando frasi contigue per bilanciare di nuovo con i cambiamenti successivi.

Le punte arrotondate, gli angoli smussati hanno preparato il campo a una piccola, ma significativa differenza: il senso della Storia perde l’originale connotazione per somigliare ancor più all’ideale calviniano di Storia (quello che aveva negli anni sessanta). È quello che accade quando parla della storia:

Elle était plutôt floue (d). Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac (e) (13).	La trovò poco chiara (d). Resti del passato alla rinfusa (e) si trascinavano ancora qua e là (3).
--	---

La Storia di Queneau risulta *floue*, descritta da un aggettivo il cui significato sfuma in connotazioni molto visive e legate all’idea dell’intangibilità: ‘Floue: adj. e n. m. 1676: < a. fr. ‘flo, flou’: ‘fatigué’, < lat. flavus: ‘jauni’. 1) (arts) dont les contours sont adoucis, estompés, vaporeux; 2) dont le contour est troublé; 3) qui n’a pas de forme nette’. Calvino non avrebbe dovuto cercare altrove: le espressioni dell’italiano che riguardano intangibilità e sfumano nell’idea di vaporoso possono tranquillamente essere adoperate. L’italiano permetterebbe di parlare di storia vaporosa nel senso di ‘indefinita’ e il mantenimento avrebbe richiamato, come l’originale, l’orario in cui la scena si svolge. Il cambiamento deve essere spiegato.

La Storia, per Queneau, ha una connotazione negativa: poiché non è precisa, né è quantificabile in maniera matematica, non può lasciare certezze. Il francese, da appassionato etimologo, ammicca anche al significato dell'aggettivo nel francese antico che richiama la stanchezza, e a breve compare l'espressione 'romains fatigués'. Seguendo lo sguardo del duca, l'immagine della Storia, accumulo di resti e vestigia alla rinfusa, richiama il significato di *flo* del francese antico, proprio perché si lega all'idea di sfumato, di vaporoso. Calvino, invece, diminuisce la negatività del fluire storico: evita, intanto, di parlare di storia vaporosa o in movimento; per questo dall'inizio preferisce arrotondare la solidità dello scenario e del personaggio Duca d'Auge: la storia non è tanto vaporosa, è il Duca che le si contrappone tanto rigido.

Tutte le scelte calviniane sinora hanno ridotto le 'punte', di conseguenza, il piano linguistico subisce un abbassamento di registro. La storia, nella versione di Calvino, può diventare 'poco chiara'. L'abbassamento ha avuto luogo perché Calvino il traduttore si è lasciato condizionare dallo scrittore e pensatore: passando dal senso del vago e impercettibile, che implica la mancanza di sensibilità reale, Calvino vuole rinforzare le percezioni visive. L'idea di 'chiarezza', di luce e maggiore risoluzione narrativa deriva tutta dalla forza che egli associa all'organo della vista. Di conseguenza, non ha bisogno d'una figura imponente e stanca, ma d'un osservatore. Rifacendosi di nuovo alle lettere di Calvino, la vista, a suo parere, resta organo fondamentale per il narratore: 'Insomma, quello cui io tengo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo' (Calvino, *L*, p. 35).

È chiaro che essere dentro il mondo, dentro la Storia, significa guardare, conoscere, vedere i lati visibili e quelli indistinti, apprezzarne oscurità e chiarezza. Non significa tuttavia comprendere. La compensazione traduttiva, pur variando l'angolazione con cui si considera la tematica, non varia completamente la tematica dell'ambiguità del rapporto tra l'individuo e l'epoca storica in cui vive, ma lo stile calviniano ha influenzato la sua modifica. Ad esempio, scrivendo sul progetto della rivista *Alì Babà*, Calvino osserva con acume:

la rappresentazione del reale attuale [...] non vale in sé ma come scoperta di strutture/funzioni nell'esperienza contemporanea (nuovi luoghi magici, nuovi paradisi, nuovi inferni ecc., per esempio nella vita cittadina, o industriale, o nella guerra ecc., nuove situazioni rituali, iniziatiche, sacrificali ecc.). È per questa faccia dell'operazione 'realistica ecc.', che il 'realismo, ecc.' è letterariamente significante [...], e che gli aspetti della vita contemporanea meritano di continuare a essere nuovamente visti e fatti vedere dallo scrittore, cioè interpretati sintomatologicamente, traumaticamente. (Calvino, *L*, p. 1022)

La rappresentazione del rapporto con la Storia passa attraverso il desiderio consapevole di garantirsi una prospettiva dalla quale ricavare parametri di riferimento per riflettere sull'importanza della vita di un uomo all'interno del suo contesto storico.

Jean-Yves Pouilloux, annotando la piccola enciclopedia contenuta nei *Fleurs bleues*, rileva: 'ces lamentables calembours jouent plus probablement un rôle d'avertissement: que nul n'entre ici s'il n'est prêt à jouer sur les mots ou avec eux'.¹⁴ La passione per il calembour di Queneau procede in parallelo con l'amore per il suono della parola e per i paradossi concettuali, che si possono nascondere dietro alle assonanze.

<p>Sur le bords du ru (f) voisin, campaient deux Huns (g); non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courant et fraîche (13).</p>	<p>Sulle rive (f) del vicino rivo (F) erano accampati un Unno o due (g); poco distante un Gallo, forse Edueno, immergeva audacemente i piedi nella fresca corrente (3).</p>
--	---

Vediamo i resti della Storia transitare davanti al Duca nella forma di stanziamenti tribali delle antiche popolazioni galliche e di epoche storiche del tutto distanti tra di loro. In (g), Queneau combina il suono /eu/ in *deux* del francese e la nasale /un/ in *Huns* creando un gioco di parole con i numeri *deux* e *un* completamente irrecuperabile in italiano e sottolineando la quasi completa allofonia, specie nella pronuncia normanna, di due frasi letteralmente traducibili in italiano come 'due Unni' e 'degli uni'. Per tradurlo, Calvino vuole rifugiarsi in una costruzione più esplicita, affinché quello che il suono perde nella traduzione, resti invece nel gioco intellettuale del nonsense. Perciò trasforma la frase giocando sull'imprecisione e sull'impossibilità di calcolare il numero delle persone in mostra ('un Unno o due'). Il gioco di parole è ancor più artificiale e meno piacevole per quel raddoppiarsi di /un/ in due monemi vicini, tuttavia il nonsense si è mantenuto. Sempre vigile a bilanciare e compensare, Calvino decide probabilmente di sostituire il gioco di suoni fonetici persi in 'deux Huns' con un altro gioco fonetico, che gli è permesso dall'italiano, e crea il richiamo interno nella paranomasia rive/rivo; questo è un esempio tipico della gestione dei bilanciamenti e delle compensazioni traduttive operate da Calvino.

Queneau cerca di creare ogni tipo di rapporto con la storia francese e con la possibilità di prestarsi ad un gioco di parole. Spesso i suoi calembour non hanno neanche necessariamente importanza concettuale o necessità d'essere; non devono essere presi sul serio né bisogna ragionarci. Queneau gioca astutamente ad un gioco metaletterario, vuole mettere costantemente in guardia il lettore che la parola e i suoni creano ambiguità e nonsense. Allo stesso tempo, dietro l'apparenza di superficialità non si deve perdere la possibilità di un'altra lettura

più profonda e meditata: Queneau ama moltissimo giocare con il lettore usando bastone e carota, Calvino in fondo può tradurre perché è disposto a giocare. Il lettore italiano sia allora cosciente e in guardia: Calvino ha deciso di giocare con regole nuove, tutte sue, e per farlo è disposto a scontrarsi con i giochi di suono e i riferimenti linguistici ad una tradizione e una cultura popolari distanti. Si tratta di uno scontro che accetta con una decisa sicurezza, saldo nelle sue convinzioni:

Se ho detto che non c'è lingua che non abbia oggi gravi problemi non è per trarne la conseguenza che non abbiamo da lamentarci troppo dell'italiano; anche se qualche vantaggio dobbiamo ammettere d'averlo. Per esempio quello che la grande duttilità dell'italiano (questa lingua come di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole) ci permette di tradurre dalle altre lingue un pochino meglio di quanto non sia possibile in nessun'altra lingua.¹⁵

Questo testo fu letto in una conferenza del 1965, nel periodo precedente alla sua prova pratica di traduzione, mentre rifletteva sulle nuove teorie della traduzione. La lettera a Quadri del 14 aprile 1965 testimonia l'attenzione di Calvino per i problemi tradottivi: lo si evince dalla sofisticatezza con cui propone soluzioni efficaci per rendere *Sally Mara* sempre di Queneau (Calvino, *L*, p. 867). Il progetto fu infine abbandonato da Einaudi, *Sally Mara* uscirà in Italia nel 1991 per Feltrinelli, ma nell'interessamento calviniano a quest'opera si nota un altro segno del suo crescente interesse per Queneau.

Calvino si occupa della flessibilità dell'italiano, e se ne deve servire affinché il bagaglio culturale della Francia popolana diventi trasmissibile ad un pubblico diverso incapace di cogliere la sottostruttura culturale. Proverbi, sigarette, cibo e bevande, tutta la cultura francese è in gioco nella lingua di Queneau e deve restarlo per il lettore italiano. Le soluzioni di Calvino per oltrepassare il limite culturale e le ristrettezze dei suoni e dei giochi così locali dell'incipit sembrano oggettivamente ottimali. Però, ed è fondamentale rilevarlo, tendono al 'freddo', a disseccare il colore orale; Calvino non si sforza di essere sempre fedele con l'originale, la forza del parlato deriva dal suo stile di narrare ed è il motivo per cui la traduzione diviene un'altra opera d'arte che si affianca all'originale invece di derivarne.

I primi giochi di parole di Queneau sono basati nel mescolare in maniera anacronistica eventi e popolazioni di epoche diverse, creando una massa di dati storici in un'accumulazione simile a quelle che Flaubert usava per gli oggetti. Come nelle prime pagine seguono poi altre accumulazioni dove la corporeità delle popolazioni risalta e sottolinea l'accumularsi di riferimenti geografici (Queneau, *LFB*, pp. 46-46). La tecnica dell'accumulazione di particolari, oggetti e parole (*LFB*, p. 26 per parolacce) serve a spaesare e confondere più che a descrivere accuratamente, e appartiene al repertorio flaubertiano che Calvino conosce bene

e utilizza con nuovi intenti nello stesso periodo. In *Ti con zero*, offre esempi d'accumulazione come nel racconto 'La molle Luna':

E mi fece senso. Perché era una cosa che per quanto non si capisse di cosa fosse fatta, o forse proprio perché non si capiva, appariva diversa da tutte le cose della nostra vita, le nostre buone cose di plastica, di nylon, di acciaio cromato, di ducotone, di resine sintetiche, di plexiglas, di alluminio, di vinavil, di fòrmica, di zinco, di asfalto, di amianto, di cemento. Le vecchie cose tra le quali eravamo nati e cresciuti.¹⁶

Di tale tecnica Queneau conosce ogni trucco, anzi la rielabora in questa chiave intertestuale donandogli nuova linfa: perché all'accumulazione di oggetti, in alcuni casi si mescola l'aggiunta di citazioni e rimaneggiamenti.

Alle accumulazioni fanno da controcanto speculazioni e calcoli matematici con cui il francese esplicita la sua concezione negativa della Storia nella parodia di un trattato storico-filosofico intitolato *Une Histoire modèle* pubblicato come spiegazione a *Les Fleurs bleues*.¹⁷ Il trattato non raggiunge il risultato propostosi di verificare sistematicamente le funzioni in gioco nelle dinamiche della Storia, tentando la matematizzazione degli eventi, allora propone diverse soluzioni: che l'uomo resti fuori dalla Storia, che si estrometta dal ciclo storico o che muoia. Pur non essendo completamente impegnativo o serio, il trattato manifesta un piglio aggressivo con cui si vorrebbe poter risolvere il problema del rapporto tra l'individuo e la successione d'eventi storici in maniera limpida e definitiva. I giochi linguistici di *Les Fleurs bleues* restano dunque a manifestare la conoscenza maturata che dal ciclo storico l'individuo forse non esce mai, neanche volendo farlo. Espressioni autobiografiche che manifestano la stessa concezione del rapporto tra uomo, natura e storia, sono presenti in molti scritti di Calvino.¹⁸

<p>Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles (h) de Romains fatigués (h), de Sarrasins de Corinthe (i), de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva (13).</p>	<p>Si disegnavano all'orizzonte le sagome sfatte di qualche diritto Romano (h), gran Saraceno (i), vecchio Franco, ignoto Vandalo. I Normanni bevevan calvadòs (3).</p>
--	---

L'apertura di frase (h) risuona dei raddoppiamenti nel francese di dentali e liquide e sibilanti, /t/, /l/, /s/ che si alternano e donano un ritmo fluttuante alla frase. Il serpeggiare richiama l'impossibile staticità e durata dei sogni egemonici forti e stabili come quelli dei romani, nonché l' 'histoire floue'. Calvino conferma, con i suoi mezzi, la sua premessa che l'italiano agevola il traduttore nell'ottenere un ottimo risultato nel rispetto delle tematiche dell'originale. Il detto francese

‘fatigues de Romains’ è manipolato per estrarne un’espressione più erudita, che asseconda l’originale, ma è più raffinata.

Calvino trasforma l’impossibilità di rendere un proverbio in maniera diretta in un’ottima possibilità di raffreddare e precisare la prospettiva, cioè di adattarlo al suo stile. In fondo, mantenere l’anacronismo storico era facile, Calvino avrebbe potuto tradurre ‘erculei greci affaticati’ o con simili sottintesi e giri di parole. Utilizza in alternativa un gioco sul senso dei retaggi storici: il topos del diritto romano diviene metafora, nel ‘romano diritto’, della faticosa permanenza nella storia di qualche lascito dei suoi ex-protagonisti, appunto, l’idea della giurisprudenza. Ma tali romani sono sagome sfatte; Calvino sceglie di rovesciare il gioco di parole: così, perduto l’appiglio mnemonico di un proverbio che non è uguale in italiano, sostituisce ‘fatigués’ con ‘diritto’, aggettivo che richiama l’omonimo sostantivo e dunque l’ordine dello *jus* celeberrimo dei conquistatori, il cui passaggio nella Storia non ha loro evitato di diventare come ogni altro popolo ‘sagome sfatte’. Alla permanenza contrappone il contorno sfatto e sfumato di quelle che erano le ‘silhouettes molles’. Pertanto, anche in ciò che permane si visualizza la sconfitta, perché è paragonato sempre a ciò che è perduto: il contrasto della fluidità e della stabilità è invertito, ma mantenuto dove lo stile calviniano ha reso il passo meno scoppiettante, più freddo e lucido. Calvino ha perso l’allusione al *De Rerum Natura* (II, 29-30):

cum tamen inter se prostrati in gramine molli
propter aquae rivum sub ramis arboris altae

che giustappone parallelismi bucolici con il campeggiare dei turisti vicino all’ormeggio di Cidrolin. Resta forte il gioco tra il tentativo di ordine (diritto/silhouettes) e il disordine del reale (sfatte/molles): un tentativo di resistere al tempo e nel tempo non può che determinare stanchezza o mollezza, nonché disfacimento. Interpretare il concetto di Queneau era fondamentale per tradurre una frase così apparentemente banale e ludica. Altrove muta la punteggiatura per aumentare il ritmo staccato delle frasi, così da diminuire il peso delle preposizioni e raggiungere quel senso di sospensione e rapidità che lo contraddistingue per la sua idea di mimesi della lingua parlata. Sebbene Calvino espliciti il principio di ‘Leggerezza’ solo nel 1985, è lampante che si tratta di un metodo che adotta già quando traduce Queneau (come anche nota Taddei).

Accertato che in Calvino la sicurezza non preclude il mantenimento della coerenza alle tematiche dell’originale è altrettanto vero che non preclude neanche la flessibilità del tradurre. Calvino negli anni sessanta studiava le originali teorie sulla traduzione, che solo allora iniziava ad essere considerata disciplina studiabile e non più soltanto opera di artigiani formati dalla pratica. Calvino è particolarmente attento all’opera di Mounin, che proponeva un approccio nuovo al problema della traduzione. Mounin rappresenta in pieno l’epoca in cui i

risultati della linguistica, dell'antropologia culturale, dell'etnografia e della critica letteraria venivano accomunati da uno spirito organizzatore e sistematico nuovo ed entusiasta, senza per altro essere infondato:

Per tradurre un testo scritto in una lingua straniera, bisogna [...] rispettare due condizioni, e non una soltanto; due condizioni necessarie, nessuna delle quali è sufficiente di per se stessa: conoscere una lingua, e conoscere la civiltà di cui parla questa lingua (e ciò significa la vita, la cultura, l'etnografia più completa del popolo di cui questa lingua è il mezzo d'espressione).¹⁹

Calvino entusiasta per teorie così affascinanti e, per la prima volta, chiare sull'idea del tradurre, tenta di metterle in pratica. Paradossalmente le piega ai propri fini, alternandole con il vecchio sistema della *belle infidèle*. Ottiene un nuovo ibrido a metà tra una traduzione fedele a Queneau e la scrittura ex-novo di un romanzo alla Calvino secondo una metodologia centrata sul testo di destinazione (Target Text) come sarebbe avvenuto nella traduttologia tra gli anni ottanta e novanta. Consapevole dell'efficacia del suo stile, Calvino 'addomestica' Queneau in senso venutiano, ma allo stesso tempo permette a strutture ed espressioni francesi d'entrare nel testo italiano (in un'ibrida *foreignization*).²⁰ La fiducia di Calvino nel proprio stile si manifesta in un intervento sulla nuova questione della lingua italiana, che testimonia la sicurezza della sua posizione:

Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile concreto e il più possibile preciso. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni astratte e generiche. Per svilupparsi come lingua concreta e precisa l'italiano avrebbe possibilità che molte altre lingue non hanno. Ma la necrosi che tende a farne un tessuto verbale in cui non si vede e non si tocca nulla lo sta cancellando dal numero delle lingue che possono sperare di sopravvivere ai grandi cataclismi linguistici dei prossimi secoli. (Calvino, *S*, p. 153)

Perché tradurre Queneau e perché *Les Fleurs bleues*?

La risposta sarebbe articolata e complessa, ma si possono trovare sinteticamente motivazioni importantissime. Queneau possedeva un'erudizione enciclopedica, poeta erudito in materie umanistiche ed esperto in materie scientifiche si era dedicato con costanza notevole all'apprendimento di ogni tipo di conoscenza disponibile. Il suo stile risente di commistioni di generi e include richiami letterari di ogni tipo; l'intertestualità di *Les Fleurs bleues* rappresenta il culmine del suo scrivere di letteratura tramite rimandi alla sua cultura letteraria. La letteratura fa da contrappeso alla ciclicità della Storia: tutto è nel continuum, ma le

discrete interruzioni nel testo da parte della letteratura evidenziano punti fermi nell'incedere. Il loro essere riconoscibili accorda loro un ruolo centrale, perché sono citazioni, tuttavia non è invasivo, perché spesso sono parodie. Nei cicli della storia permangono le interruzioni, simbolo di stabilità, continuità nel procedere, che sono i precedenti letterari. Le citazioni vengono da frasi, aforismi, detti, proverbi, versi celebri, ma sono state argutamente cambiate; talvolta Queneau le introduce come cliché, ormai parte della lingua di ogni giorno, modificate dalla decodificazione orale. I piccoli frammenti della tradizione restano fluttuanti nel mare di conoscenze richieste per leggere e tradurre Queneau, se il lettore non ne condivide la cultura. Ecco perché rappresentano un'altra ideale fonte per comprendere come Calvino lavorasse da traduttore. Calvino era un amante della categoria del rigore sintetico e della simmetria, solo questo già giustificherebbe il desiderio di riscrivere in italiano i cataloghi e le interpolazioni in *Les Fleurs bleues*. L'intertestualità condiziona il traduttore a mostrare le sue scelte più chiaramente.

La critica si è cimentata a riconoscere tutte le citazioni e i riferimenti intertestuali in *Les Fleurs bleues*, sia con precedenti opere di tradizione francese, sia con le precedenti opere di Queneau. E mette oggi alla prova la capacità di Calvino traduttore, perché subito viene scoperto, se lui ha riconosciuto o no una citazione, soltanto guardandola in rapporto a come l'ha tradotta. Debon, Wright e Pouilloux compilando liste di richiami intertestuali offrono allo studioso della traduzione una pezza d'appoggio per verificare quei brani dove Calvino ha dovuto scegliere come risolvere il problema della citazione letteraria. Dacché il lettore potrebbe conoscere un'opera citata da Queneau solo nella sua traduzione italiana, Calvino deve saper scegliere come, quando e se far riferimento alle traduzioni esistenti per i rimandi intertestuali. La scelta dipende dal risultato che si vuole ottenere: per mantenere la referenzialità interna del testo, anche in traduzione, vanno adottati i suoi riferimenti già tradotti; per creare un effetto di esotismo, se è quello che cerca l'originale, si può procedere ad una nuova traduzione. Scegliendo la seconda opzione si ha un effetto di sorpresa e di smarrimento, dove il lettore sente l'eco di qualcosa di noto, ma non ricorda bene cosa. Resta beninteso che i risultati finali dovrebbero essere per il lettore destinatario molteplici come lo sono quelli disponibili per il lettore originario: ammiccamento intellettuale, parodia, esotismo, sensazione di *dejà-vu*, e così di seguito.

Di fronte all'intertestualità, agli effetti di resa, alle impossibilità di resa completa, ci sono anche una serie di domande a cui rispondere. C'è da chiedersi cosa succederebbe se il traduttore non se ne accorgesse affatto, oppure cosa succederebbe se il traduttore decidesse di assimilare la citazione completamente nel nuovo testo. Calvino offre una serie di esempi. In alcuni casi ha sostituito celebri versi dell'eredità poetica francese 'attingendo al patrimonio della memoria poetica italiana corrente', bastava che avessero attinenza con il contesto pur 'scegliendo qualche verso magari completamente differente' (Calvino, *N*, p. 267); in 'altri casi

poi, quando erano proprio quelle parole che contavano, ho tradotto pianamente, trascurando i precedenti e gli echi' (pp. 267-68). Queste osservazioni della 'Nota del traduttore' del 1984 sono d'ufficio. Spesso ha dovuto agire come meglio capitava, ricreando passaggi con la sua personalità di narratore, dopo averne assimilato e interpretato il significato. Gli esempi presentati manifestano proprio la forza coercitiva dello stile di Calvino-narratore su Calvino-traduttore.

Uno dei primi rimandi intertestuali calca un celebre alessandrino di Baudelaire, da *Les Fleurs du mal*, che chiaramente ha degli elementi in comune con il romanzo di Queneau.

- Loin! Loin! (a) Ici la boue est faite de nos fleurs (15).	- Lontano! (a) Qui il fango è fatto dei nostri fiori (4).
---	---

L'alessandrino di Baudelaire consente la ripresa in traduzione, senza perdere il riferimento sottinteso, grazie alla fama dell'autore e alla 'moda' letteraria dei poeti maledetti in Italia. Tuttavia, l'alessandrino di Baudelaire non si trasforma, come al solito, in un endecasillabo. Calvino non desidera rendere troppo arida e artificiale l'espressione per un mero conto di sillabe, preferisce tradurlo di nuovo. Ci si aspetterebbe il mantenimento del doppio grido (a), più accorato, più pessimista. Invece, Calvino risolve al solito con un atto di pragmatismo: un solo avverbio è sufficiente per rendere l'idea, il secondo appesantirebbe troppo la resa, perderebbe il ritmo e ritarderebbe gli effetti successivi. Ciononostante, pur nella logica rigorosa di una scelta apparentemente legata alla congrua resa traduttiva, ha di nuovo modificato la prospettiva. L'espressione francese *les fleurs bleues* richiama due concetti: la rappresentazione di idealisti e i fiori blu del fiordaliso selvaggio; il simbolismo dell'espressione si interpreta sia in senso positivo che negativo. Qualunque interpretazione si scelga, in termini di traduzione il suono della parodia baudelairiana è chiaramente perso. Il dittongo nasale di 'loin' [lw] suona accorato e mantiene, allo stesso tempo, un ritmo rapido e scandito, perché brevisillabo nel metro. Il polisillabo 'lontano' chiaramente mantiene solo l'esortazione presente nel grido originale; non si mantiene l'emotiva ripetizione, il piccolo scatto sentimentale. Qui il Duca calviniano è più rigido di quello originale. Operando in direzione inversa a prima, ora la rigidità del Duca diminuisce il tempo di riflessione sulla frase. Grazie ad una piccola sfumatura, l'occhio sul campo fangoso della storia, dove gli ideali sono appassiti e sono stati spiattellati, vaga più rapido.

L'immateriale e fangoso procedere della storia nel testo d'origine si serve della diamesi orale del francese popolare. Questa varietà linguistica, gestita letterariamente da Queneau, diventa simbolo della ciclicità della storia. Le manifestazioni d'astio e di subitanea rivolta hanno sempre una forte caratteristica nella lingua popolana, parlata, grezza e spesso greve. Si veda la scena seguente:

- Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé (a), le foireux lardé, le porcine lope, le pétocard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou (b) poltron, l'ord couard, le traître pleutre (c) qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy! Hou hou, la salope! (26).

- Uh, uh, schifezza! – gridavano, – oh il villan rigonfiato (a), il cagone lardellato, la lurida checca, l'atroce spetezzatore, il cattivo patriota, il maledetto porco, la mala roгна, lo spudorato battifiacca, lo scriba fariseo, il sftutto lavativo, il crasso (b) poltroniere, l'orrido codardo [le traître pleutre] (c) che vuol lasciare la tomba di nostro signor Gesù nelle mani dei pagani e che risponde male proprio al re. Viva Luigi di Poissy! Uh, uh, che schifezza! (16).

Les Fleurs bleues presenta oltre ad un gergo popolare misto d'epoche storiche diverse, anche alcune mastodontiche abbuffate di stampo evidentemente rabelaisiano. Calvino mantiene il richiamo a *Gargantua* e, seppur ingentilita, riproduce la serie di scurrilità.²¹ Mantiene l'effetto delle urla di una folla furiosa, che la loro accumulazione trasmette. Un punto cardine della polemica sull'italiano tra Calvino e Pasolini risiedeva nell'opposizione a mostrare l'avvilimento linguistico del popolo nelle espressioni letterarie. Pur apprezzando l'uso del dialetto in senso denotativo, Calvino non ne accettava un uso connotativo dove la posizione sociale del parlante caratterizzi la scelta dei vocaboli con cui viene fatto esprimere. Calvino riteneva che questo sistema diventasse automaticamente retorica o stereotipante. L'occhio esterno dello scrittore, per quanto favorevole ideologicamente al parlante, offre in modo sdolcinato, quasi borghese, la rappresentazione di classi 'altre'. Insomma, lo riteneva uno stile che, invece, di combattere le distinzioni tra le classi, le amplificava, scimmiettando la voce della gente di strada per il piacere dell'intellettuale. Preferiva utilizzare una struttura della frase che echeggiasse la struttura popolare, rispetto alla modificazione della morfologia e della pronuncia. La teoria narratologico-ideologica applicata alla traduzione genera di nuovo un ibrido. Sembra sforzarsi di mantenere la fedeltà all'originale, che peraltro è un testo complesso, misto di espressioni scurrili ereditate da epoche diverse, tuttavia sempre espressioni d'origine colloquiale, popolane; ancora una volta il risultato è quello di raffreddare l'originale.

A livello lessicale nel cambiamento (a), Calvino si sforza di mantenere il rapporto sonoro tra 'dégonflé'/'lardé', e rima con 'rigonfiato' scegliendo l'aggettivo 'lardellato', che appartiene ad una tradizione popolare settentrionale e sembra meno frequente di 'grasso'. Per una volta che disponeva di un aggettivo popolare standard non se n'è servito. A sua scusante, la necessità di trasmettere anche

l'omoteleuto dell'originale. Nella scelta, il suono gioca un ruolo determinante, perché tutto si apre e si chiude con le stesse urla, le assonanze interne aumentano comicità e donano una rappresentazione della foga popolare manzoniana, dove tutti seguono passivamente le mosse degli altri o ripetono le stesse grida. Il 'villan rigonfiato' (a) sembra un altro ibrido, a metà tra 'pallone gonfiato' e un'espressione ariostesca, che offre echi letterari al lettore medio italiano. Invece, 'crasso poltroniere' (b) diviene un'espressione quasi ricercata, ben poco popolare. Non c'è più il senso di parodia medievale di Queneau, benché etimologicamente si tratti di una parola antica, se n'è perso l'uso, l'orecchio del lettore medio non vi ritrova la stessa forza volgare di 'villan' o di 'spetezzatore' utilizzati in precedenza, che sono altrettanto desueti, ma più volgari. Sembra che inconsapevolmente, pur volendosi mantenere fedele all'originale, ottiene una standardizzazione del linguaggio verso una diamesi dotta. Ecco ancora che lo stile di Calvino, meno avvezzo all'uso del lessico popolano, più teso a cercare lo standard, flette la traduzione, riconducendola al suo stile. Calvino deve trovare una serie d'insulti, comici, ridicoli, grotteschi, di strada e sufficientemente sudici per essere all'altezza dell'originale.

In altre occasioni dove l'intertestualità supera i limiti della trasmissibilità, Calvino deve letteralmente arrampicarsi sugli specchi, in particolare gli capita anche d'alzar bandiera bianca e aggiungere una nota in stile accademico, con effetto calcolato:

- Pour tout vous avouer, dit Sthène, je m'ennuie un peu (b) loin du château (a) et souvent je me demande quand je reverrai mon écurie natale (c) qui m'est une province et beaucoup davantage (189).

- Per dirvela francamente, fece Stern, - lontano dal castello m'annoio non poco (b). (a) Spesso mi chiedo quando rivedrò la mia scuderia natale (c) *qui m'est une province et beaucoup davantage*, Du Bellay, *Regrets*, XXI (176).

Calvino ritocca amplificando e spiegando l'originale.²² Il sonetto di Du Bellay in questione merita una breve nota a parte, perché è un celeberrimo esempio di intertestualità. Il sonetto inizia con 'Heureux qui', rivisitazione di speculari aperture in Orazio, S. Paolo, Dante e Ronsard. Queneau però usa l'altra parte del sonetto, altrettanto famosa in Francia, ma meno in Italia, spiazzando Calvino, che decide di tagliare corto e aggiunge la citazione precisa. Così scompare la prospettiva poetico-cavalleresca sulla quale s'incentrava il riferimento intertestuale. Inoltre, scompare l'eccezionalità che fosse il cavallo a farlo. Il messaggio arriva distorto dal canale di passaggio: Calvino sposta l'attenzione del lettore sul verso di Du Bellay. Basta osservare l'effetto grafico sulla pagina: addirittura usa l'italico che chiaramente rompe il fluire della pagina e completa l'opera di disfacimento. Anche qui, l'enciclopedismo di Calvino non si manifesta in modo casuale, tutto il brano

ha subito un leggero rimaneggiamento: il cavallo parla più concitatamente, si guardi la punteggiatura, il ritmo si è spezzato, aggiungendo punteggiatura (un punto (a) e una virgola (b)) e cambiando la dichiarativa francese con pronomi relativo diretto in una subordinata indiretta. Sthène solitamente non solo è un cavallo parlante, ma anche ciarliero ed eloquente, ora la sua *elocutio* è affrettata, e ne risente l'intero brano che subisce un'accentuazione dell'*ennui*. Il cavallo di Calvino è molto annoiato: 'm'annoio non poco' (b), mentre quello di Queneau sta facendo conversazione e sfoggio di sapienza e si annoia, in verità, solo un poco: 'je m'ennuie un peu' (b). Con il cambiamento della struttura, la messa a fuoco è cambiata: la nostalgia del cavallo ha preso un ruolo centrale, ma soprattutto lascia spazio al lirismo di Du Bellay, che torna ad essere di Du Bellay soltanto, non più anche del cavallo. La scena si è ingrigita ulteriormente. Il cavallo, invece, di gradire il pascolo libero nella storia, cerca un rifugio sicuro, una stalla per godere meglio della stabilità, della staticità. Nella ri-creazione, pur mantenendo la ricchezza originale, un altro movimento impercettibile, ma presente, conduce verso un'accentuazione più pessimistica del romanzo. Calvino ne ha ridotto il calore e l'ambiguità di duplice interpretazione. Resta variegato e molteplice, ma un po' più tetro, come sarà l'ultimo Calvino. Non come è l'ultimo Queneau.

Queneau caldo calcolatore e Calvino freddo traduttore

Dall'analisi linguistica della traduzione nasce un accattivante spunto di carattere storico-letterario perché negli interventi di Calvino non si evidenziano solo problemi di traduzione, ma anche il rapporto tra due stili diversi, cioè tra Queneau e Calvino. La lingua di Queneau cementa un insieme d'espressioni orali e popolari, con parodie letterarie e citazioni intertestuali, tuttavia non perde mai la forza della lingua popolare. Calvino possiede invece uno stile che, dopo timidi tentativi di realismo rappresentativo, ha abbandonato l'ideale di riprodurre fedelmente l'oralità. Ama i pasticche linguistici queneauiani, i suoi cambi di ritmo e di registro che nutrono il romanzo di Queneau. Lo stile di Calvino comporta un uso differente della parola dopo gli anni cinquanta: la vivacità popolare resta spesso in secondo piano rispetto al bilancino con cui ama giustapporre ogni singolo elemento della frase. Nella carriera di Calvino la traduzione ha funzionato da filtro, offrendogli un ulteriore setaccio nel quale drenare il suo stile degli ultimi residui di impurità e di inesattezze. Gli ha permesso di confrontarsi con temi a lui affini, presentati con un medium linguistico diverso. Soprattutto gli ha offerto la facoltà di confrontare il proprio stile con uno completamente diverso che prevedeva eguale cura nel controllo.²³

Ben prima di leggere *Les Fleurs bleues*, Calvino espresse il suo entusiasmo per l'uso della lingua e il gusto del gioco linguistico presenti nello stile di Queneau

(S, p. 1408-9). Un dato confermato leggendo alcuni saggi degli anni sessanta, come ‘La sfida al Labirinto’, incentrato sulla definizione del suo concetto di letteratura (Calvino, S, pp. 105-23). Il saggio propone riflessioni sulla potenza comica associata al rigore e all’accuratezza linguistica, forme predilette e per questo lodate in Queneau. Revisioni, autocritica, autocensura e perfezionismo rendono lo stile di Calvino un caso unico di ri-adattamenti e variazioni che tendono alla rarefazione. ‘La sfida al Labirinto’ combacia con quella di Queneau che ama districarsi in narrazioni di giocosa ironia, dove traspare un’espressione implacabile di dubbio e riflessione sul senso della vita, trasmesso con un’elegantissima attenzione all’iper-romanzo e basato sul pastiche linguistico.

Come oggetto di traduzione, *Les Fleurs bleues* indusse Calvino a pensare di nuovo in termini grammaticali e strutturali la sua lingua. Le nuove idee oulipiane influenzano Calvino solo a livello narratologico, nella costruzione delle strutture narrative. L’influenza opera cioè ad un livello strutturale che non cambia lo stile narrativo, bensì la costruzione della *fabula*, continuando nella direzione già presa dopo la lettura di Greimas e con la scrittura delle *Cosmicomiche*. Prima di entrare nell’Oulipo, Calvino s’interessa della traduzione di *Les Fleurs bleues* perché ne condivide quei temi legati alla riflessione sulla Storia, che richiamano idee e riflessioni già presenti dal *Marcovaldo* che scappa dalla sua realtà; dal *Cavaliere inesistente* che mette in dubbio l’esistenza e l’ingenua futilità di sentirsi parte della storia dei grandi eventi; a *Il barone* che addirittura esce consapevolmente dalla Storia. Non a caso Calvino dice che la traduzione è un mestiere che s’impara, ma a sua volta è un mestiere che insegna a scrivere (Calvino, L, pp. 1442-43) come spiega ad un recensore attento alle sviste presenti nelle traduzioni in lingua straniera delle sue opere al quale Calvino confessa: ‘mi avrebbe fatto piacere una sua analisi della mia traduzione in italiano [...] dei *Fleurs bleues* di Queneau, dove il contributo di invenzione ex-novo è molto’ (L, pp. 1442-43). A suo modo di vedere, può inventare perché condivide le prospettive tematiche del difficile rapporto tra individuo e storia e di quello tra individuo e natura.²⁴

Nei *Fiori blu* di Queneau, Calvino trova uno specchio che riflette le sue passioni, condensate in un unico capolavoro; è probabilmente il motivo principe che lo induce a tradurlo e a ricomporlo. La componente di freschezza, ricchezza di linguaggio e di sfida linguistica, che tale molteplicità rappresenta, deve essere stato uno stimolo eccezionale per sperimentare ma senza dover costruire da zero un suo personale *pastiche*. L’accuratezza nel selezionare ogni singolo termine e la giustapposizione nell’immetterlo nella frase sono caratteristiche di Queneau e di Calvino che denotano l’attenzione in comune a concentrarsi sul potere evocativo della parola.

Non si deve percepire un mutamento nello stile di Calvino sotto l’influenza dello stile di Queneau, bensì una tappa decisiva nel tragitto verso l’evoluzione che lo avrebbe portato ad innamorarsi del concetto di cristallo, come metafora

dell'estetica dello scrivere. La traduzione gli offre l'opportunità di studiare a fondo le strutture della lingua per la necessità di riconoscerle e di paragonarle con simili strutture in una lingua diversa, fino a rinforzare e rigenerare in tal modo il proprio stile. Nel contempo, come dimostrano le lettere a Quadri, a Solmi, e il saggio 'Sul tradurre', Calvino riflette speculativamente sulla teoria della traduzione (S, pp. 1776-90). Dopo la traduzione, Calvino esce più consapevole del proprio stile e riconosce, insomma, una sua nuova identità narrativa che era *in nuce* prima e che un ulteriore studio contrastivo della lingua italiana raffina e affranca.

In una scala di valori basata sull'espressionismo nel linguaggio letterario dove agli estremi poniamo le metafore di 'freddezza' e 'calore', i due autori si trovano quasi a sostituirle, rispettivamente: Calvino e Queneau. Lo stile linguistico etichettato con 'freddezza' rimanda alla precisione nella scelta del lessico che lascia poco spazio al parlato, alle connotazioni di colore locale, alle strutture linguistiche orali. Al contrario il 'calore' è, nel caso specifico, un'equivalente ricchezza e accuratezza espressionistica nello scegliere i termini, affinché il pastiche di intertestualità e gergo popolare diventi una nuova diamesi linguistica orale-scritto. Calvino e il suo cristallo puro sono vicini all'apice della 'freddezza', intesa talvolta come precisa secchezza, mentre la precisione di Queneau resta sempre indirizzata verso il 'calore', determinato appunto dalla ricchezza linguistica del suo francese vibrante di suoni popolari.

E questo è proprio quello che non volevo: per me è stato difficile da scrivere perché volevo che non fosse difficile da leggere. [...] Naturalmente se i critici avessero l'abitudine di scrivere 'Calvino è tanto umano, Calvino sì che è caloroso', allora sentirei il bisogno d'avvertire: 'Ma no, guardate che io sono freddo e geometrico'. (Calvino, *L*, p. 1399)

Calvino non ha bisogno di ulteriori argomentazioni per dimostrare che la sua ricerca lessicale e strutturale è mirata alla perfezione tecnica, dove la molteplicità dei riflessi del cristallo è parzialmente donata dalla levigata finitezza della sua meticolosità lessicale e sintattica. Di conseguenza, per mantenere fede al suo credo, talvolta forza la traduzione rendendola spesso infedele, seppure corretta nel senso e nelle tematiche. Sceglie di spostare sottilmente l'equilibrio del romanzo calvinizzando lo stile di Queneau invece di limitarsi a tradurlo.

L'analisi dell'incipit e di pochi esempi esemplifica l'operato del traduttore Calvino: nel tradurre *I fiori blu* di Queneau, invece di esserne influenzato, cristallizza e radicalizza uno stile che era in via di sviluppo. La traduzione diventa la dimostrazione della sicurezza acquisita; nel mostrare la sua sicurezza, Calvino ricrea l'opera. Per questa ragione si può definire una traduzione creativa: perché le due versioni, o persino, i due romanzi sono frutto di due stili letterari, accomunati dalla scelta dei temi e dalla struttura dei medesimi, ma null'affatto dallo stile o

dalle caratteristiche linguistiche. Calvino, una volta compreso il senso, si prende la libertà di riscrivere Queneau.

Nonostante la traduzione si collochi al centro della carriera di Calvino, più che influenzarlo a cambiare e modificare il proprio stile, asservendolo alle tematiche Oulipo, tale traduzione testimonia sviluppi già avvenuti nelle scelte passate di Calvino: il suo stile tende alla leggerezza, alla concisione, all'efficacia della rapidità. Queneau già procede per asindet, scandendo un ritmo parlato, che tuttavia Calvino, come sottolinea Taddei, riesce a rendere ancora più veloce ed esatto. La relazione tra Calvino e il gruppo Oulipo passa attraverso questa passione per Queneau. L'analisi del testo a fronte conferma sin dall'incipit che l'autonomia stilistica di Calvino è totale. Nella traduzione s'incontrano, in senso intellettuale, due autori che avevano già imboccato da tempo le stesse direzioni: le riflessioni che Calvino farà successivamente in seno all'Oulipo riguardano solo le strutture dei Castelli, delle Taverne, dei labirinti del destino e delle biblioteche. Si tratta di riflessioni teoriche sulla letteratura come impegno a combinare fattori apparentemente casuali in strutture rigorose e complesse, alle quali ora assegna il nome di *contraintes*, ma che aveva già utilizzato senza dar loro alcun nome. Tanta congenialità tra i due autori è da cercarsi altrove: appartiene al metodo di scrittura, alla concezione del ruolo dello scrittore, all'importanza che attribuiscono all'ironia, alla comicità, all'esattezza, al ritmo della frase e al rigore matematico. Queneau e Calvino con queste combinazioni riflettono sul fluire della realtà: motivo primo e ultimo che li ha resi dapprima appassionati lettori, poi scrittori innovativi.

Note

* Nel breve ma intenso periodo di ricerca condotto presso l'Università di Reading nel 2003 nacquero i primi spunti per questo saggio. Alcune conversazioni con David Robey contribuirono a elucidare alcune idee e a rafforzare l'argomentazione dialettica del saggio; altrettanto stimolanti furono poi i commenti di Shirley Vinall e Daniela La Penna. La mia ricerca prese poi la via del settentrione inglese e, nelle presentazioni a Leeds a Nigel Armstrong e Brian Richardson, il tema del saggio è cresciuto e si è arricchito di nuove sfumature. A tutti va il mio ringraziamento per le loro letture critiche e stimolanti.

Un grazie particolare va a Riccardo Duranti, scrittore, traduttore ed esperto in teoria della traduzione, per una lettura lucida e professionale del mio saggio. Ogni imprecisione e ipotesi, così come ogni possibile errore, sono e restano farina del mio sacco.

¹ G. D. Rossetti, *Dante and his Circle* (London, Ellis and Elvey, 1874), p. viii.

² Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (Torino, Einaudi, 1965).

³ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli (Milano, Mondadori, 2000), p. 867. Di seguito abbreviato in *L*.

⁴ R. Queneau, *Les Fleurs bleues* (Paris, Gallimard, 1965). Abbreviato in nota *LFB*.

⁵ J. Stephens, *Italo Calvino and French Literary Culture*, DPhil., Oxford University, 1998, p. 217.

⁶ M. Belpoliti, 'Osservare e descrivere. Con traduzioni da Francis Ponge', in *Italo Calvino: Enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti (Milano, Marcos y Marcos, 1991), p. 69.

⁷ I. Calvino, 'Pierrot amico mio', in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, 2 voll. (Milano, Mondadori, 1995), I, 1408-9. Di seguito i *Saggi* verranno abbreviati in *S*.

⁸ Si fa riferimento solamente a quegli studi che hanno concentrato l'attenzione precisamente su questo aspetto della carriera di Calvino: S. Taddei, 'Italo Calvino traduttore: I fiori blu', in *Calvino & l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto (Milano, Marcos y Marcos, 1994), pp. 95-119; Stephens; si aggiungano alcune riflessioni contenute nell'articolo: F. M. Federici, 'Breaches in Translation: Queneau's French versus Calvino's Italian', in *Reading and Writing La Rupture: Essays in French Studies II*, a cura di C. Guy-Murrell, C. Wilson, e M. Young (Reading, The 2001 Group, 2004), pp. 97-112.

⁹ Cfr. G. Genette, *Figure III*, traduzione di L. Zecchi (Torino, Einaudi, 1976).

¹⁰ Cfr. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme: poisson soluble* (Paris, Gallimard, 1929).

¹¹ I. Calvino, 'Nota del traduttore', in R. Queneau, *I fiori blu. Nella traduzione di Italo Calvino*, seconda edizione (Torino, Einaudi, 1984), pp. 265-66. Di seguito abbreviato in *N*.

¹² Nel testo a fronte si propongono citazioni delle due edizioni adottate, seguite da un unico rimando alla pagina. Per il francese è l'opera già citata, per la versione italiana si usa R. Queneau, *I fiori blu. Nella traduzione di Italo Calvino*, seconda edizione (Torino, Einaudi, 1984). Si usano lettere tra parentesi [per esempio (a)], per rimandare dalle due versioni a fronte alla discussione dettagliata delle soluzioni traduttive più interessanti, che si effettua nel corpo del testo.

¹³ *Dictionnaire de la langue Française: Lexis* (Paris, Larousse, 1964).

¹⁴ J.-Y. Pouilloux, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau* (Paris, Gallimard, 1991), p. 18.

¹⁵ I. Calvino, 'L'italiano, una lingua tra le altre lingue', in *S*, pp. 146-53 (p. 147).

¹⁶ I. Calvino, *Ti con zero* (1967), in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto e C. Milanini, 3 voll. (Milano, Mondadori, 1991-94), II, 223-356 (p. 228).

¹⁷ R. Queneau, *Une Histoire modèle* (Paris, Gallimard, 1966).

¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, a cura di E. Calvino (Milano, Mondadori, 1994), p. 116.

¹⁹ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (Torino, Einaudi, 1965), p. 122.

²⁰ Cfr. L. Venuti, *The Scandals of Translation* (London e New York, Routledge, 1998), pp. 8-30.

²¹ Cfr. F. Rabelais, *Gargantua* (Paris, Gallimard, 1992), p. 230.

²² Per 'amplificare' si intende la tecnica di traduzione descritta in C. Taylor, *Language to Language: A Practical and Theoretical Guide for Italian/English Translators* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), p. 55.

²³ Cfr. in proposito P. V. Mengaldo, 'Aspetti della lingua di Calvino', in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena (Padova, Liviana, 1989), 9-55 (p. 12): 'Le vere e proprie e più appariscenti escursioni verso la libertà linguistica e il polistilismo Calvino le ha riservate a sedi particolari, quasi satelliti alla periferia di un nucleo, laddove il suo linguaggio si offre più programmaticamente come linguaggio al quadrato. Intendo la versione delle *Fleurs bleues* dell'amatissimo, ma linguisticamente molto diverso, Queneau, e quei testi "originali" che praticano vistosamente parodia e pastiche: buona parte di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e il primo racconto di *Sotto il sole giaguaro*'.

²⁴ Cfr. G. Bonsaver, 'Calvino tra Budapest e Parigi (1956-1966). Dalla crisi dell'ideologia alle ideologie della crisi', in *Italo Calvino: le défi du labyrinthe*, a cura di P. Grossi e S. Fabrizio Costa (Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998), pp. 45-59.

Please address correspondence to: Federico M. Federici, Department of Italian, University of Durham, Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT, UK

© Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge