



TESTO A FRONTE

teoria e pratica della traduzione letteraria

NUMERO 45 - II semestre 2011

diretto da F. Buffoni, P. Proietti, G. Puglisi

Strategies in Audiovisual Translation

Omaggio alla Catalogna:
La "Scuola di Barcellona"

Magari da me si copiasse
Tanto quanto dagli altri ho copiato

The Legacy of an Old Bitch

L'analepre e il coniglio



IRENE RANZATO

Cultura-specific Humour,
Sainds and Laughter:
Strategies in Audiovisual Translation

Omaggio alla Catalogna:

La "Scuola di Barcellona"
e la poesia civile nella Spagna di Franco
A cura di Matteo Lefevre

VINCENZO PEPE

La Dissertation... del Foscolo,
ovvero del riscatto dell'esule

PATRIZIO ALBERTO

ANDREAUX

Montale from Translation to Poetry and
Back

The Legacy of an Old Bitch:
Translating Pound's "Hugh Selwyn
Mauberley V" into Montale's Italian

MARIA CORTI

Traduzione e autotraduzione di Peppè
Fenoglio

MASSIMO BACIGALUPO

Lawrence Ferlinghetti traduttore di
Pasolini

L'analepre e il coniglio
A cura di Franco Nasi

ANDREA CHIURATO

Oltre le frontiere del racconto:
Note sulla ricezione e sulla tradizione di
Michel Butor in Italia

Jean Portante

Il lavoro dell'ombra
A cura di Camilla Diaz e Francesco
Fava

José Emilio Pacheco

Il signor Morón e La Fanciulla
d'Argento, o un'immagine del desiderio
A cura di Stefano Bernardinelli

Sir Gawain and the Green Knights, vv.
343-466

Nella versione di Simon Armitage.
Traduzione italiana di Massimo
Bocchiola

FRANCO BUFFONI

Ricordo di Giovanni Giudici

FRANCO BUFFONI

Scambio epistolare con Andrea Zanzotto

QUADERNO DI TRADUZIONI
RECENSIONI
SEGNALAZIONI



€ 24,00





TESTO A FRONTE 45

secondo semestre duemilaundici

Comitato direttivo

Franco Buffoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi

Comitato scientifico

Antonella Anedda, Friedmar Apel, Luca Canali,
Carlo Carena, Gianni D'Elia, Tullio De Mauro,
Gabriele Frasca, Giulia Lanciani, Valerio Magrelli,
Pietro Marchesani, Paola Maria Minucci,
Theresia Prammer, Fabio Pusterla, Jacqueline Risset,
Luigi Russo, Cesare Segre, George Steiner,
Lawrence Venuti

Numero 45
Ventiduesimo anno
secondo semestre duemilaundici



Direttore responsabile

Franco Buffoni

Capo redattore

Edoardo Zuccato

Redazione

Eleonora Gallitelli, Francesco Laurenti, Marco Trainini

Uberto Motta, Filippo Pennacchio, Laura Sica, Silvia Velardi

email: testoafrente@iulm.it

Autorizzazione n. 877 del Tribunale di Milano
del 14-12-1989

Redazione e Amministrazione:

Marcos y Marcos, Via Ozanam 8, 20129 Milano

telefono: 02 29515688; fax: 02 29516781

www.marcosymarcos.com

posta@marcosymarcos.com

Abbonamento annuo

Italia euro 38,00

Esteri euro 45,00

Versamento sul ccp 27180207 intestato a Marcos y Marcos

Via Ozanam 8, 20129 Milano

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ogni anno.

L'abbonamento nel corso dell'anno dà diritto a ricevere il numero arretrato.

Irene Ranzato 7
*Culturespecific Humour, Sounds and Laughter:
Strategies in Audiovisual Translation*

Omaggio alla Catalogna: 29
*La "Scuola di Barcellona"
e la poesia civile nella Spagna di Franco*
A cura di Matteo Lefèvre

Vincenzo Pepe 71
*La Dissertation... del Foscolo,
ovvero del riscatto dell'esule*

Patrizio Alberto Andreaux 83
*Montale from Translation to Poetry and Back.
The Legacy of an Old Bitch:
Translating Pound's "Hugh Selwyn Mauberley V"
into Montale's Italian*

Maria Corti 91
Traduzione e autotraduzione di Beppe Fenoglio

Massimo Bacigalupo 95
Lawrence Ferlinghetti traduttore di Pasolini

L'analepre e il coniglio 107
A cura di Franco Nasi

Andrea Chiurato 113
*Oltre le frontiere del racconto.
Note sulla ricezione e sulla traduzione di Michel Butor in Italia*

Jean Portante 125
Il lavoro dell'ombra
A cura di Camilla Diez e Francesco Fava

«Testo a fronte» è curato dalla Sezione di Comparatistica dell'Istituto di Arti, Culture e Letterature Compare della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano.

<p style="text-align: center;">José Emilio Pacheco <i>Il signor Morón e La Fanciulla d'Argento, o un'immagine del desiderio</i> A cura di Stefano Bernardinelli</p>	147
<p style="text-align: center;"><i>Sir Gawain and the Green Knight</i>, vv. 343-466 Nella versione di Simon Armitage Traduzione italiana di Massimo Bocchiola</p>	163
<p style="text-align: center;"><i>Ricordo di Giovanni Giudici</i> Franco Buffoni</p>	175
<p style="text-align: center;"><i>Scambio epistolare con Andrea Zanzotto</i> Franco Buffoni</p>	179
<p style="text-align: center;">QUADERNO DI TRADUZIONI - POESIA P.McGuinness / G.Sensi; Carol Ann Duffy / G.Sensi; Stefan Monhardt / Stefan Monhardt e Marco Dorati; M.Sonzogni / M.Sonzogni W.Stevens / F.Buffoni Pierre Reverdy / Luciano Erba Giovanni Tuzet</p>	183
<p style="text-align: center;">QUADERNO DI TRADUZIONI - TEATRO W.Shakespeare / D.Bramati</p>	199
<p style="text-align: center;">QUADERNO DI TRADUZIONI - PROSA G.Nadiani / G.Nadiani</p>	211
<p style="text-align: center;">RECENSIONI Anne Carson / Alessandra Sarchi; <i>Antigone e le Antigoni</i> / Martina Treu; Mariella Colin / Laura Brignoli; Giovanni Raboni / Franco Buffoni; Georges Perec / Silvia Zangrandi</p>	217
<p style="text-align: center;">SEGNALAZIONI A cura di Edoardo Zuccato</p>	231

Andrea Chiurato

NOTE SULLA RICEZIONE E SULLA TRADUZIONE DI MICHEL BUTOR IN ITALIA

La fortuna editoriale di Michel Butor può fornirci qualche prezioso indizio per analizzare non solo la ricezione della sua opera, ma anche l'accoglienza riservata al nouveau roman nel nostro paese. I due fenomeni, almeno in una prima fase, non possono essere considerati separatamente. È indubbio, infatti, che le prime traduzioni dell'autore francese coincidano con una fase particolare in cui, in seguito alla crisi della poetica neorealista, la scena culturale italiana si apre alle più interessanti novità sul mercato editoriale europeo ed internazionale, cercando di evadere da quella sindrome di isolamento e arretratezza descritta magnificamente da Alberto Arbasino nel suo "La gita a Chiasso" (1963).

Siamo sul finire degli anni Cinquanta e, nonostante un'accoglienza piuttosto ostile da parte della critica, sulle riviste specializzate si parla ormai da qualche tempo di "scuola dello sguardo", di "letteratura oggettiva", di romanzo e fenomenologia. È in questo clima che Mondadori pubblica, nella collana "La Medusa", la prima opera di Butor tradotta in Italia. L'anno è il 1959 e si tratta di un romanzo destinato a diventare il più venduto e conosciuto dell'autore francese: *La modification* (1957).

La storia di Leon Delmont, borghese di mezza età intrappolato nel più classico dei triangoli amorosi (lui, la moglie, l'amante) e del suo "interminabile" viaggio da Parigi a Roma, sembra incontrare i gusti del pubblico italiano ben al di là del fascino dell'intrigo sentimentale o dell'ambientazione familiare. Probabilmente questo dipende dal fatto che Butor, in Italia come in Francia, viene considerato l'autore più accessibile all'interno di un'"avanguardia di illeggibili"¹. Lontano dagli eccessi di Alain Robbe-Grillet, *l'enfant terrible* delle lettere francesi, dalle sue provocazioni critiche, dai suoi romanzi "senza romanzesco"² e ben ancorato alla riconoscibile fisionomia del "personaggio-uomo", così come lo intendeva da G. Debenedetti.

Intorno a Butor, insomma, si costruisce un'"immagine" più da moderato rispetto ai suoi compagni d'avventura. Accanto a simili considerazioni squisitamente estetiche bisogna però considerare una serie di fattori più concreti e legati alle dinamiche del mercato editoriale. Parlando di ricezione non si può non considerare l'importanza dei premi letterari nel determinare la minore o maggiore

visibilità di un autore al di fuori dei confini del paese d'origine. Detto questo è importante sottolineare come Butor vinca ben due premi in patria tra il 1956 e 1957: il Prix Fénelon per *L'emploi du temps* e il Prix Renadout per *La modification*. Una lodevole eccezione in un movimento condannato, secondo le parole di J. Ricardou, a fare il suo ingresso sulla scena culturale francese per la "porta di servizio".

Dopo *La modificazione*, la "fortuna" italiana di Butor continua con un altro romanzo, *L'impiego del tempo*, sempre per Mondadori nel 1960. Segue, a una certa distanza, *Il passaggio*, pubblicato nel 1966³. Rispetto alle altre è sicuramente l'opera narrativa di minor successo. Se le due precedenti godono di numerose ristampe (*La modificazione*: 1967, 1970, 1971; *L'impiego del tempo*: 1961, 1980, 1992), quest'ultima si arresta alla prima e unica edizione. *Degrés*, il suo quarto e ultimo romanzo non verrà mai tradotto in Italia⁴.

Nel corso del decennio vengono pubblicate altre opere decisamente meno narrative e più sperimentali quali *Rete area* (1967, All'insegna del pesce d'oro) e *Ritratto dell'artista da scimmietto* (1969, Einaudi). Per la saggistica ricordiamo, inoltre, il primo volume del suo *Repertorio* (*Repertorio I. 1948-1959*, il Saggiatore) e *Una lettera di Baudelaire*, sempre per il Saggiatore, nel 1962.

Come possiamo vedere gli anni Sessanta rappresentano un periodo d'oro per lo sperimentalismo francese in Italia e anche Butor gode indirettamente dei benefici di quella che, specie dopo il congresso di Palermo e la nascita ufficiale del Gruppo 63, finisce per assumere i connotati di una vera e propria "moda":

[Nel 1965], tornati a Palermo, discutemmo [...] con rinnovati e proficui contrasti. Eco andava dicendo che ormai il disaccordo interno era il nostro "sport statutario". Giancarlo Marmorì, garbatissimo e lievemente impressionato, notava su *L'Espresso* che l'incompatibilità o complementarità delle posizioni teoriche (chi vuole l'avventura, chi il romanzo ideologico, chi vuole "normalizzare" l'avanguardia e chi la vuole spingere al "grado zero") animava una discussione interminabile e sottile che proseguiva ovunque era possibile farsi sentire, a tavola, nei bar, sui marciapiedi. Era cominciata anzi a bordo degli aerei che dal Nord volavano verso Palermo, o tentavano di decollare, inchiodati a terra negli aeroporti, dirottati per schivare l'uragano, mantenuti in volo perché le piste d'atterraggio erano fradiciose.

Il fenomeno è di tale portata da oltrepassare i confini dalla ristretta cerchia degli "addetti ai lavori", assumendo una portata pubblica e debuttando persino su uno dei più prestigiosi palcoscenici italiani. Il 15 gennaio 1969 alla Piccola Scala viene rappresentato il *Votre Faust*, "fantaisie variable genre opéra" nata

dalla collaborazione di Michel Butor con il compositore Henri Pousseur. Un'"opera aperta", come l'avrebbe voluta Umberto Eco, trova spazio in una delle più prestigiose vetrine della cultura internazionale: un vero e proprio segno dei tempi.

I tempi, però, cambiano in fretta. La "moda" si esaurisce, diminuiscono le ristampe, poche le nuove traduzioni. Allargando la prospettiva temporale della nostra analisi possiamo notare come, nonostante tale inversione di tendenza, Butor (insieme a pochi altri appartenenti al nouveau roman) abbia continuato a suscitare l'interesse del pubblico italiano seppur sotto le insegne di editori piuttosto diversi rispetto agli inizi. Il che dipende certo da un fisiologico decorso dei fenomeni letterari all'interno della nuova industria culturale, ma anche dal particolare eclettismo dell'autore francese.

Le riflessioni più specificatamente romanzesche lo hanno riportato letteralmente in Italia negli anni Ottanta, in uno storico seminario tenutosi all'Università di Padova nel 1985 poi confluito nel volume *Lezioni e risposte sulla letteratura*⁶.

Altri aspetti della sua sterminata produzione sono stati recepiti, nella maggior parte dei casi, nei cataloghi di editori minori o specializzati. Per quanto riguarda l'arte e la pittura abbiamo, insieme alla doppia edizione dei suoi *Saggi sulla pittura* (prima per Studio Editoriale nel 1990 e poi, nel 2001, per Abscondita), *Le parole nella pittura*, uscito per Arsenale Editore nel 1987. Venendo alla musica (oltre al libretto del *Votre Faust*)⁷, un editore milanese specializzato in questo campo - Suvini Zerboni - ha seguito con particolare interesse le successive collaborazioni con H. Pousseur da *Arc en ciel de remparts*, 1980, a *Leçons d'enfer*, 1991. Una certa disattenzione infine nei confronti dei suoi scritti di viaggio, raccolti recentemente nei tre volumi di *Le génie de lieu*⁸.

Questa breve panoramica ci restituisce un'idea piuttosto precisa del "successo" di Butor in Italia ed evidenzia alcuni aspetti alquanto singolari. Il primo e più evidente è un problema di "collocazione".

Come abbiamo già accennato intorno a Butor viene costruita un'immagine di "moderato" rispetto ad altri nouveaux romanciers. Un'immagine in parte veritiera ma destinata ad invecchiare in fretta quando, dopo l'abbandono della forma-romanzo, l'autore francese inizia ad avventurarsi oltre le "frontiere del racconto".

Un simile "svolta" crea non pochi problemi agli editori italiani. Opere quali *Mobile* (1962) si dimostrano in effetti del tutto irriducibili alle tradizionali categorie

di genere e, di conseguenza, agli "spazi" editoriali ad esse corrispondenti. Paolo Caruso⁹ lo faceva notare, non senza un pizzico di ironia, già nel 1965: "Se Butor continua così, per pubblicarlo bisognerà fargli una collana apposta".

Le successive "migrazioni" in altre collane (e, in seguito, presso altri editori) nascono proprio da questa contraddizione: dal più tradizionale tra i nouveaux romanciers Butor si trasforma nel giro di pochi anni in uno sperimentatore ben più audace.

La stessa Mondadori, a cui va riconosciuto (se non altro per ragioni cronologiche) un ruolo determinante nella ricezione italiana di questo poliedrico artista, rimane vittima dell'"immagine" che aveva con tanto successo contribuito a creare e diffondere agli inizi del decennio.

Senza scendere troppo nel dettaglio è innegabile che l'avvento della cosiddetta industria culturale abbia prodotto, negli anni del boom economico, una maggiore diversificazione dell'offerta. Questo vale in particolare per editori storici come Mondadori che, di fronte a *competitors* sempre più agguerriti (Einaudi e Feltrinelli in primis) si trovano a dover rinnovare profondamente i propri cataloghi:

116

Il rischio maggiore era [...] di restare confinati e appiattiti in un ruolo di rappresentanti di un certo numero di autori noti, ma che avevano dato già da tempo il meglio di sé, lasciando la via libera a strutture editoriali più agili e intraprendenti, più sensibili alle nuove mode e tendenze.¹⁰

Il che non significava sposare acriticamente le ragioni del nascente sperimentalismo (come in un certo senso farà Feltrinelli), bensì trovare una sorta di compromesso tra l'identità storica dell'editore milanese e le più interessanti novità sul piano internazionale. Il rilancio di una collana come "La Medusa"¹¹ (in cui confluiranno appunto *La modification* e *L'emploi du temps*) è uno degli esempi più significativi da questo punto di vista.

L'iniziale "collocazione" di Butor si inserisce dunque in una più ampia strategia che apre al "nuovo" senza rinnegare la tradizione. Una simile scelta editoriale, pur influenzandone indirettamente l'"immagine", non basta a spiegarne la genesi e i tratti salienti. Se vogliamo comprendere a fondo tali aspetti dobbiamo considerare, accanto alle ragioni squisitamente commerciali, anche il fondamentale ruolo svolto da altri "mediatori", primo tra tutti il suo principale traduttore: Oreste del Buono.

Del Buono conosceva bene la letteratura francese moderna. Nel corso della sua lunga carriera aveva tradotto autori del calibro di Flaubert, Gide, Maupassant per le maggiori case editrici italiane (Rizzoli, Garzanti, Bompiani). La sua era una personalità eclettica, interessata ai grandi autori come ai generi più sfruttati dalla cosiddetta letteratura di consumo: consulente editoriale, fondatore di *Linus* e, nonostante molti tendano a dimenticarlo, anche romanziere.

Considerando in particolare quest'ultimo aspetto, l'"incontro" con Butor si dimostra quanto mai significativo. Ritorniamo all'inizio degli anni Sessanta: un momento di svolta in cui, abbandonate definitivamente le atmosfere neorealiste degli esordi, del Buono opta per un progressivo ripiegamento su dimensione "privata" e smaccatamente metanarrativa, "ponendo in scena i drammi di un intellettuale «piccolo piccolo», sull'orlo della proletarizzazione, nella sua veste di lavoratore per l'industria culturale"¹². Sono gli anni del "romanziero nel romanzo", sono gli anni di opere-labirinto quali *Per pura ingratitudine* (1961) e *Né vivre né morire* (1963): O., Ulisse, Berto, Dino... incontriamo una serie di mediocri protagonisti che potrebbero benissimo essere lontani cugini del Leon Delmont de *La modification*, o del suo predecessore, Jaques Revel (*L'emploi du temps*).

Affinità tematiche, dunque, ma anche affinità stilistiche. Ciò che appare inusuale al lettore francese in Butor, ovvero l'impiego diffuso della paratassi¹³, di frasi lunghe e involute, si ritrova egualmente in del Buono. Tale scelta riflette una precisa intenzione: affrontare la complessità di un processo di riflessione e autoconoscenza che si sviluppa principalmente attraverso la dimensione temporale. In entrambi i casi l'istanza narrativa cerca di restituire una "forma umana" al fluire del tempo attraverso strutture storicamente legate a tale esigenza: il diario, il *journal intime*, la cronaca...

Sarebbe però errato ritenere che i nostri autori prediligano una ricostruzione minuziosa ma "puntuale" dell'esperienza, legata esclusivamente all'immediato presente; tutt'altro. L'utilizzo di simili strutture è funzionale a ritrovare una continuità all'apparente frammentazione dell'esistenza. Il presente non viene mai colto nella sua immediatezza e si intreccia continuamente con la dimensione del ricordo, della memoria (passato) e della progettualità (futuro).

Da questa costante giustapposizione emerge una coscienza "stratificata" che riflette una visione del tempo narrativo come spazio, o meglio come "volume" altrettanto complesso e articolato. Una visione che si avvicina molto a quella del "romanzo cattedrale" proposta da Proust nella sua *Recherche*. In Butor come in del Buono assistiamo sempre alla "formazione" di un soggetto, ma tale

sviluppo non viene colto dall'esterno (focalizzazione esterna) bensì dall'interno (focalizzazione interna) con tutte le ambiguità che il rapporto tra personaggio e narratore (ed autore aggiungiamo, se consideriamo le possibili suggestioni autobiografiche) pone in questi casi.

Per non impoverire tale processo, per mostrarlo nel suo farsi e non come fatto compiuto, i nostri autori si trovano a rifiutare l'impostazione classica del *Bildungsroman*, ovvero la "narrazione ulteriore", dove tutto è già accaduto e i ruoli del narratore e del personaggio rimangono ben distinti. Nei loro romanzi non esiste un punto di vista unico o privilegiato. L'apparente unità assicurata dall'uso della prima "persona" singolare ("io") viene messa continuamente in crisi dal moltiplicarsi al di sotto della superficie omogenea dell'"io" di diverse "voci", una serie di "voci" tra cui si instaura un fitto contrappunto. Non a caso una delle metafore strutturali predilette da Butor è quella del "canone": un'articolazione "musicale" del tempo narrativo in cui ogni singolo momento all'interno della presa di coscienza del protagonista-narratore funziona come una strofa il cui significato può essere colto solo all'interno di una più ampia melodia. Secondo una terminologia genettiana, quindi, Butor e del Buono nutrono una particolare predilezione per la manipolazione delle categorie di "ordine" e "durata".

118

Ed è proprio questa necessità di "orchestrazione" a riportarci alla *longue phrase*, alla necessità di sfruttare sino in fondo le possibilità di incastro dei diversi piani temporali, sia attraverso costruzioni sintattiche estremamente ramificate, sia grazie al completo dispiegamento dell'intera gamma verbale.

Leo Spitzer condensa i diversi aspetti descritti sinora in un'immagine quanto mai efficace, definendo la frase tipica di Butor come una "vegetazione in continua espansione". L'idea di ramificazione, di una molteplicità che non si traduce in una frammentazione, bensì in un'unità complessa ed armonica, risponde abbastanza bene alla qualità della prosa dell'autore francese (fortemente influenzata dalla sua vena poetica) e potrebbe in una certa misura essere applicata a del Buono.

L'elenco potrebbe proseguire a lungo, ma bastano queste a farci comprendere quanto il confrontarsi con uno stile tanto affine sia stata, per del Buono, un'esperienza paradossale da romanziere ancora prima che da traduttore. La natura del paradosso emerge chiaramente mettendo in relazione l'"empatia" che abbiamo descritto sul lato creativo con il suo particolare approccio alla traduzione. Un approccio in cui, come vedremo tra poco, il primo aspetto sembra destinato inevitabilmente ad "interferire" con il secondo.

Anche se è difficile tracciare i contorni di una vera e propria teoria della traduzione secondo del Buono, possiamo ritrovare alcuni preziosi indizi qua e là. Per esempio nella postfazione all'*Adolphe* di B. Constant, dove afferma con una certa enfasi:

Traducendo, si tenta l'impossibile, ovvero avvicinarsi all'inavvicinabile, l'essenza di qualcun altro. E di qualcun altro che è artista, quindi impegnato alla mistificazione per conseguire un briciolo di verità ai suoi stessi occhi.¹⁴

La descrizione del processo, paragonato ad un indefinito (nel senso etimologico di non compiuto) "avvicinamento", lascia intravedere una presa di posizione abbastanza netta che, pur riconoscendo un'insormontabile difficoltà, non in dica ancora una soluzione o una via possibile d'uscita. Come riuscire ad avvicinarsi all'"essenza" da traduttore, se l'artista stesso deve dispiegare una più meno consapevole mistificazione perseguendo il medesimo scopo?

In un'altra occasione, lodando la traduzione di *Madame Bovary* da parte di N. Ginzburg, del Buono cerca di definire con maggiore precisione l'atteggiamento a lui più congeniale: quando uno scrittore si trova a tradurre un altro scrittore occorrerebbe far "sparire se stessi in quanto autore per servire maggiormente l'autore da tradurre", "tirandosi in disparte il più possibile, cacciandosi il più possibile in un punto nascosto"¹⁵... almeno in teoria. Nel caso di Butor, infatti del Buono non può fare a meno di riconoscere, attraverso lo schermo deformante della lingua, un "volto" decisamente familiare.

Come è dunque possibile per lui non "trascinarsi dietro il peso della propria persona"? Come mettere da parte "l'ingombro del proprio stile"? Un confronto tra le uniche due traduzioni italiane di *La modification* - la prima di del Buono; la seconda, più recente, di Sergio Perroni¹⁶ - può aiutarci a trovare una risposta. Prendiamo ad esempio questo brevissimo scorcio descrittivo nell'*incipit*:

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourd qu'elle soit, de l'avoir porté jusqu'ici [...].

T'introduci attraverso lo spiraglio, strofinando contro i bordi, poi, questa valigia ricoperta di granuloso cuoio dallo spesso color bottiglia, la tua valigetta di uomo avvezzo a lunghi viaggi, ecco la sollevi per la corta maniglia appiccaticcia con le dita che ti si sono ingranchite a portarla sino a qui, sebbene non sia affatto pesante [...].

Sgusci nel vano facendo forza contro i bordi, poi, la tua valigia rivestita di cuoio granuloso d'un verde bottiglia molto scuro, la tua pur piccola valigia di uomo avvezzo ai lunghi viaggi, ecco che l'afferri per l'impugnatura appiccicosa, con le dita che nonostante lo scarso peso sono già rosse per averla portata fino a qui [...].

Tra le diverse differenze la più rilevante dal nostro punto di vista è sicuramente la resa dell'aggettivazione. In quell'"aggranchite", arcaismo capace di evocare uno spettro connotativo ben più ampio del semplice "arrossate", si manifesta tutta la vicinanza di del Buono alla sensibilità "poetica" di Butor. "Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito"⁷.

Lo stesso dicasi per il sintagma "votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille", riformulato da Perroni in maniera forse più comprensibile ma decisamente meno ricercata rispetto a "questa valigia ricoperta di granuloso cuoio dallo spesso color bottiglia", dove l'aggettivo "spesso" viene riferito, in un'elegante ipallage, non più a "bouteille" bensì al sostantivo precedente ("couleur"). Perroni tende a trasformare l'originale in favore di una maggiore leggibilità, mentre del Buono preferisce adottare una prosodia più complessa e in definitiva più aderente ai valori poetici e "musicali" dell'originale⁸. Nonostante un pregiudizio teorico che sembrerebbe negarla, o per lo meno metterla in secondo piano, l'affinità stilistica tra i due sembra alla fine destinata a prevalere.

Una "somiglianza" certo problematica da gestire per del Buono, specie da quando la critica aveva iniziato a definirlo, in un vertiginoso gioco di ruoli e di specchi, il "Butor italiano"⁹. Come nel *pastiche*, diventa sempre più difficile dire chi scriva alla maniera di chi.

Si crea così una situazione molto simile a quella che Viviana Agostini-Ouafi descrive a proposito del particolare rapporto tra M. Proust e G. Debenedetti. Una situazione che ci permette di comprendere meglio le parole di del Buono sulla traduzione, ridefinendo una presa di posizione che poteva apparire irremovibile o addirittura controproducente:

L'atteggiamento passivo di Proust dinanzi al *pastiche* potrebbe essere quello del critico rispetto alla propria pratica traduttiva: annegarsi nell'autore che si deve tradurre/imitare, fino a perdere almeno momentaneamente, le tracce della propria personalità. In questo slancio di identificazione, la fusione con l'altro è quasi totale, mentre la perdita della padronanza di sé è parziale e provvisoria. Non si tratta [...] di annullarsi, di cancellarsi come soggetto estetico dinanzi al testo altrui ma di costituire con l'autore da

imitare/tradurre una specie di unità superiore capace di penetrare meglio il funzionamento e lo stile dell'opera poetica.²⁰

Annularsi non significa affatto scomparire; anzi, è il prerequisito per realizzare "un'unità superiore". Se consideriamo quanto del Buono sia agevolato tanto da una certa "consonanza" tra lo sperimentalismo francese e quello italiano, quanto dalla specifica "affinità" con questo inusuale *nouveaux romancier*, il quadro appare completo.

Ogni lettore potrà valutare secondo i propri gusti il risultato di tale felice schizofrenia, a patto di non considerarla un ostacolo. Un simile atteggiamento può infatti aiutarci a comprendere perché l'immagine di "moderato" di Butor (legandosi indissolubilmente a quella del suo primo e più importante traduttore) sia sopravvissuta in Italia ben al di là della particolare congiuntura storica da cui era nata e in cui, all'inizio, aveva trovato un terreno quanto mai favorevole.

1 G. Scaraffia, "L'avanguardia degli illeggibili. Dialogo con Alain Robbe-Grillet", *Il Sole-24 Ore*, 14 novembre 2004, p. 28.

2 P. de Boisdeffre, "Un roman sans romanesque", *La Revue des deux mondes*, 1 ottobre 1960, pp. 420-37.

3 Anche *L'impiego del tempo* viene pubblicato nella "La Medusa", mentre per *Il passaggio* si preferisce una collana diversa: "Nuovi scrittori stranieri".

4 O meglio, Mondadori commissionò una traduzione di *Degrés* a Rino dal Sasso, ma lo scarso successo del romanzo in patria portò l'editore milanese a rinunciare al progetto.

5 N. Balestrini, A. Giuliani (eds.), *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. XIX.

122

6 M. Butor, *Lezioni e risposte sulla letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1988.

7 Pubblicato prima dalle Edizioni della Scala, nel 1969; poi da Parallelo 38, corredato da un saggio introduttivo di A. Ceccarelli Pellegrino, nel 1977.

8 M. Calle-Gruber (ed.), *Oeuvres complètes de Michel Butor*. V; Parigi; Éd. de la Différence, 2007.

9 Uno dei lettori più fidati alle dipendenze di Mondadori durante gli anni Sessanta.

10 E. Decleva (ed.), *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, p. 482.

11 Destinata, nelle intenzioni di E. Vittorini (che la diresse dal 1960 al febbraio 1964), a "continuare a presentare il meglio della narrativa mondiale, ma rendendosi conto anche da dove esso provenga; scovandola magari quando è ancora in fase di sviluppo". *Ibidem*.

12 Secondo Renato Barilli del Buono può essere ricondotto (insieme a pochi altri) a una

particolare area dello sperimentalismo nostrano, destinata a fiancheggiare per breve tempo l'azione del più fortunato Gruppo 63: "Allora (a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta ci fu anche da noi una situazione di "nuovo romanzo" assai vicina a quella francese, forse più per una consonanza spontanea che per consapevole derivazione [...]. Quei nostri "nuovi romanzieri" di stampo francese [...] optarono decisamente per il polo Butor". R. Barilli, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 121-122.

13 Considerata dai manuali di retorica d'oltralpe come una pericolosa deviazione dai requisiti essenziali di "chiarezza" e "sinteticità", al punto da costringere Butor stesso ad una "difesa d'ufficio" della *longue phrase* in *Improvisations sur Michel Butor*.

14 Nota del Traduttore in B. Constant, *Adolphe*, Torino, Einaudi, 1985, p. 106

15 Nota del Traduttore in G. Flaubert, *Madame Bovary*, Torino, Einaudi, 1983.

16 M. Butor, *La modificazione*, trad. it. O. del Buono, Milano, Mondadori, 1959, p. 11; M. Butor, *La modificazione*, trad. it. S. C. Perroni, Roma, Fandango Libri, 1959, p. 7.

17 L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1966, p. 46. "Aggranchite" stabilisce un'immediata connessione tra lo stato mentale del personaggio e la sua condizione fisica. Leon Delmont si trova effettivamente in uno stato di prostrazione prossimo alla paralisi. Logorato da un ormai insostenibile *menage a trois* ha deciso di cambiare vita. Il viaggio che sta per intraprendere è il suo estremo tentativo e queste sono davvero le sue ultime forze. "Arrossate"

suggerisce, tutt'al più, un disagio passeggero.

18 Butor stesso confessa che l'adozione del romanzo come forma espressiva rappresenta un compromesso tra le sue due vocazioni giovanili, la filosofia e la poesia. In *Répertoire II* afferma esplicitamente: "ce n'est pas seulement par passages que le roman peut et doit être poétique, c'est dans sa totalité".

19 Mondadori, nella quarta di copertina di *Per pura ingratitudine*, riprende fedelmente tale etichetta.

20 V. Agostini-Ouafi, *Poetiche della traduzione*, Modena, Mucchi, pp. 15-16.