**Introduzione**

**GLI *EXERCISES DE STYLE* DI RAYMOND QUENEAU**

Gli *Exercices de Style* furono pubblicati per la prima volta nel 1947 e rappresentano l’opera che consentì allo scrittore Raymond Queneau di conquistare, per la prima volta nella sua carriera, la notorietà presso il pubblico francese. L'adattamento scenico presentato dai fratelli Jacques[[1]](#footnote-1), poi, ha immortalato le caratteristiche ludiche dell’opera, la quale, da allora, non ha mai smesso di essere una fonte di ispirazione per numerosi artisti, fino ai giorni nostri.

L’opera rappresenta un brillante esempio di *contrainte littéraire*, appunto la riscrittura, nel caso di Queneau per 99 volte, di una stessa trama, e costituisce in tal senso un testo precursore del movimento Oulipo, di cui Queneau sarà uno dei fondatori.

Il *contrainte* letterario, ossia la costrizione, rappresenta uno strumento creativo in quanto, scelta una determinata tipologia testuale o modalità di scrittura, lo scrittore deve compiere un enorme sforzo creativo per adattare la propria trama alle regole previste da quella determinata tipologia/modalità. Addirittura, come afferma Eco, “[O]ccorre crearsi delle costrizioni per poter inventare liberamente”[[2]](#footnote-2). Ancora Eco spiega che “Le costrizioni sono fondamentali per ogni operazione artistica. Sceglie una costrizione il pittore che decide di usare l'olio piuttosto che la tempera, la tela piuttosto che la parete; il musicista che opta per una tonalità di partenza (poi modulerà, modulerà, ma è a quella che dovrà pur tornare); il poeta che si costruisce la gabbia della rima baciata o dell'endecasillabo. E non crediate che pittore, musicista o poeta d'avanguardia - che paiono evitare *quelle* costrizioni - non se ne costruiscano delle altre. Lo fanno, solo non è detto che voi ve ne dobbiate accorgere. Può essere una costrizione scegliere come schema per la successione degli eventi quello delle sette trombe dell'Apocalisse. Ma anche situare la storia in una data precisa: potrai fare accadere certe cose ma non altre. [...] Il bello della storia è che ti devi creare delle costrizioni, ma devi sentirti libero nel corso della stesura a cambiarle”[[3]](#footnote-3).

La tecnica del *contrainte*, come anticipato, sarà alla base del gruppo Oulipo, fondato nel 1960 da Queneau e François Le Lionnais. Il nome del gruppo è l’acronimo di *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ossia Officina di Letteratura Potenziale. Scopo del gruppo era ricercare nuove strutture e schemi che potessero essere utilizzati dagli scrittori a loro piacimento, nel modo in cui meglio si adattassero alle -loro specifiche esigenze; per loro e Queneau prima i vicoli sono strumenti delle idee[[4]](#footnote-4).

**Struttura dell’opera**

Lungi dall'essere un semplice collage di tentativi di riscrittura, l’opera di Queneau presenta, in realtà, una certa -complessità strutturale, che può essere compresa in modo pertinente solo se si coglie il principio sulla base del quale l’intero *ensemble* è stato costruito.

Gli *Exercices de style*, infatti, possono essere letti sia in modo lineare, e quindi nella sequenza in cui essi si presentano all’interno del testo, sia in modo tabellare, questo ultimo fondamentale per cogliere le reti intratestuali che tengono insieme le 99 variazioni.

**Alla ricerca del testo originale**

Leggendo le variazioni stilistiche, grafiche o linguistiche che compongono l’opera, emerge quasi immediatamente la difficoltà di identificare, tra quelli proposti, il testo originale, ossia quello da assumere come punto a partire dal quale tutti gli altri danno inizio alle specifiche variazioni.

L'opera di Queneau si apre con un aneddoto di vita quotidiana, dall'apparenza un po' banale, che sarà poi raccontato novantanove volte dall'autore all'interno degli esercizi seguenti: un narratore nota due personaggi su un autobus della linea S, assiste al loro breve diverbio, e poi ne rivede uno impegnato in una conversazione con un amico vicino alla stazione ferroviaria Saint-Lazare.

La “banalità” dell'incidente farà risaltare la comicità delle variazioni: ogni esercizio amplifica la nota facendola risuonare e aggiungendo i suoi nuovi armonici. È importante sottolineare che *Notazioni* non è un testo neutro, e non corrisponde per nulla a un grado zero della scrittura. Affronta un modo nominale.

Il primo verbo è in una subordinata, alla fine del secondo periodo: *«collo troppo lungo come se glielo avessero tirato*». Non sono frasi, ma mozziconi linguistici separati da punti, come si fa quando si prendono appunti senza guardare il foglio.

La coppia francese *notation/annotation* non è sovrapponibile all'italiano *notazione/annotazione*: in italiano *notazione* è desueto e prevale *annotazione*, in francese *annotation* è soltanto la glossa, la nota critica a un tema, mentre l'appunto (in senso neutro) è una *notation*. Peraltro si chiama *Notations*.

Queneau ha nascosto in *Notazioni* anche diverse allusioni autobiografiche: la Gare Saint-Lazare ha due porte, una per i treni della banlieue e una per i treni a lunga percorrenza, fra cui quelli che vanno a Le Havre. Per andare a lavorare da Gallimard, rue Sébastien Bottin, Queneau prendeva la linea S, che però non è mai passata dalla Gare Saint-Lazare, anche se il suo percorso non è lontano. Il percorso dell'autobus collega, dove necessario anche a forza, luoghi geografici topici e oggetti particolarmente amati da Queneau, come treni, autobus e metropolitane.

I dettagli poveri del cappello, del nastro, della cordicella, del bottone si collegano per il lettore al negozio di *La domenica della vita*, una merceria come quella che i genitori di Queneau gestivano a Le Havre. Un elemento riscontrabile anche nei primissimi versi del poemetto autobiografico *Quercia e cane*, dove la merceria è il *«luogo demoniaco del disordine e dell'incongruo, dove si affastellano oggetti inquietanti: piume e merletti, fodere e fiori finti, materiali interstiziali oscuri e vagamente animati, destinati al nascondimento o all'esibizione, in un intrico seduttivo e truffaldino*»[[5]](#footnote-5).

Secondo una prima corrente di interpretazione, *Notations* potrebbe essere assunto come *incipit* dell’opera, come “grado zero” delle variazioni. Secondo un'altra corrente di pensiero, invece, è *Recit*, la sedicesima variazione, che dovrebbe essere considerata in tal modo.

In realtà, un’analisi attenta degli *Exercices* rivela che nessuna delle due correnti è completamente affidabile, e che il testo base, il grado zero, in realtà non esiste affatto. Però leggendo potremmo arrivare a due testi di partenza. Da un lato, infatti, la lettura degli *Exercices* fornisce un complesso di informazioni generali concernenti l’intrigo dell’episodio, ossia, prendendo a prestito un termine dall’inglese, il *plot*. Si tratta di un elemento che aiuta il lettore a comprendere l'opera, resa complessa dalle numerose regole retoriche utilizzate dal poeta.

D’altro canto, per interpretare le variazioni che hanno subito delle operazioni linguistiche profonde è necessario avere una base, un prototipo grafico, sintattico e lessicale, sul quale le variazioni si basino. Per quanto riguarda la base semantica dell’episodio, vale la pena sottolineare che essa non risulterà completa fintanto che il lettore non avrà ultimato la lettura dei 99 *Exercices*, in quanto essa è suscettibile di variazioni, modifiche e chiarimenti da parte di ciascuna nuova versione dell’episodio.

Per quanto riguarda la base materiale, invece, non si può parlare di una base unica, poiché sono riscontrabili caratteristiche di pluralità e relatività, giustificate, ancora una volta, dalle variazioni stesse che l’arricchiscono[[6]](#footnote-6).

**La traduzione italiana a cura di Umberto Eco**

Approcciandosi al testo di Queneau, e dopo aver compreso la sua vera natura e il “gioco” messo in atto dall’autore, Umberto Eco percepisce immediatamente che anziché operarne una traduzione avrebbe dovuto sottostare alle stesse regole, ma nella sua lingua. In altre parole, la sua versione si sarebbe tradotta in una ulteriore riscrittura della storia[[7]](#footnote-7).

Come lo stesso Eco spiega nella sua Introduzione al testo:

*Nessun esercizio di questo libro è puramente linguistico, e nessuno è del tutto estraneo a una lingua. In quanto non è solo linguistico, ciascuno è legato all’inter-testualità e alla storia; in quanto legato a una lingua è tributario del genio della lingua francese. In entrambi i casi bisogna, più che tradurre, ricreare in un’altra lingua e in riferimento ad altri testi, a un’altra società e un altro tempo storico*[[8]](#footnote-8)*.*

Una volta capito il “funzionamento” degli *Exercises*, Eco ha il problema di traduzione con fedeltà; la conclusione a cui giunge è la seguente:

*Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse*[[9]](#footnote-9).

**CAPITOLO I**

**GLI *EXERCISES* TRADOTTI IN MODO LETTERALE**

* 1. **Le traduzioni *quasi* letteral**i

Così come quando si costruisce un testo sono molteplici, allo stesso modo quando si traduce un testo è necessario prendere in considerazione le medesime variabili.

L’introduzione di *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* di Eco si apre con la domanda “Che cosa vuol dire tradurre?”, e l’autore prosegue:

*La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un' altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi “dire la* stessa cosa*”, e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia* la cosa*. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire* dire*.* [Bisogna] *capire come, pur sapendo che non si dice mai la stessa cosa, si possa dire* quasi *la stessa cosa. A questo punto ciò che fa problema non è più tanto l’idea della* stessa cosa*, né quella della stessa* cosa*, bensì l’idea di quel* quasi*. Quando deve essere elastico quel* quasi*?* […] *stabilire la flessibilità, l’estensione del* quasi *dipende da alcuni criteri che vanno negoziati* […] *all’insegna della* negoziazione[[10]](#footnote-10).

Nel tradurre alcuni degli *Exercises*, Eco ha dato un senso a quel *quasi*; prendendone ad esempio alcuni, infatti, come si avrà modo di vedere di seguito, si può parlare di una traduzione *quasi* letterale, in quanto oltre a non rispettare alla lettera la struttura delle frasi, opera comunque delle scelte di resa che non rendono il testo italiano perfettamente speculare a quello originale, anche nei in casi in cui, in realtà, avrebbe potuto senza inficiare la resa linguistica.

* 1. **Précisions – Precisazioni**

Ad una rapida lettura, la versione di Eco sembra effettivamente una traduzione letterale del testo originale, in quanto ripropone le stesse “precisazioni”.

In realtà, a una lettura più attenta si evidenziano le seguenti differenze,alcune delle quali potrebbero dirsi assolutamente non necessarie:

* Il testo francese si apre con “Dans un autobus”, e solo dopo aver dato informazioni inerenti l’autobus (lunghezza, larghezza, altezza, distanza dal capolinea), esplicita l’ora “à 12 h. 17”; Eco, invece, inverte la struttura del testo, aprendo con l’orario e continuando con “in un autobus” e le relative informazioni riguardanti quest’ultimo;
* La frase “alors qu'il était chargé de 48 personnes”, viene contratta da Eco in “carico di 48 persone”;
* Quando il testo francese arriva al punto di introdurre il protagonista dell’episodio, lo identifica come “un individu de sexe masculin”; nella resa italiana, Eco aggiunge la precisazione, per nulla necessaria, “umano”;
* Nel francese il soggetto di “il se trouvait”, viene reso da Eco come “lo stesso parlante”;
* infine, “un bouton” diventa, quasi inspiegabilmente, “un bottone d’osso”.
  1. **Analyse logique – Analisi logica**

Nel testo *Analyse logique*, Queneau sintetizzai termini del racconto, eliminando ogni possibile informazione aggiuntiva. Ad alcune delle parole utilizzate, poi, affianca un'informazione. Informa il lettore che il “luogo” dell’azione è la piattaforma dell’autobus, del quale non ci viene più indicato se si tratti di un autobus della linea S, il “tempo” dell’azione è verso mezzogiorno, l’“azione” è un litigio tra passeggeri e il “soggetto” un ragazzo con un cappello; ci dice poi che vi sono degli “antagonisti”, e che lui, Queneau, svolge il ruolo del “narratore”, per poi concludere con l’“argomento”, il “risultato”, e infine la “conclusione logica”. Nella sua traduzione, Eco ha cercato di mantenere il più possibile la corrispondenza con il testo originale, operando solo raramente delle variazioni.

In primo luogo va notato che, mentre nel testo di Queneau le informazioni “logiche” sono introdotte da “C’est”, Eco risulta essere ancora più sintetico, eliminando il verbo essere e presentando direttamente l’informazione, dando al testo quasi l’aspetto di un telegramma. Il verbo essere è presente solo alla fine, in “ È la conclusione”.

In secondo luogo, mentre nel riferirsi al personaggio secondario e al narratore, Queneau realizza frasi più articolate (in particolare, rispetto al narratore, prima di specificarne la funzione logica, informa il lettore che trattasi anche del terzo personaggio),nella versione di Eco tutto questo manca; inoltre, laddove Queneau parla di “personnage second”, che in italiano dovrebbe essere reso, nell’ottica di una traduzione letterale, come “personaggio secondario”, Eco decide di tradurlo con il termine “antagonista”. In italiano, infatti, nella struttura tipica dei racconti, i personaggi secondari possono essere di tre tipi: quelli che partecipano all’evento e che, con le loro azioni, incidono sulla vicenda o sul comportamento del protagonista; quelli che non partecipano agli eventi narrati e quelli che sono semplici comparse, la cui presenza è uno strumento in più di cui lo scrittore si avvale per caratterizzare l’ambiente o il contesto. La categoria dell’“antagonista” rientra, invece, tra i personaggi principali e il suo ruolo è quello di contrastare l’azione del protagonista[[11]](#footnote-11). Di conseguenza, poiché l’azione del racconto di Queneau ha come personaggi principali un ragazzo e un altro passeggero, quest’ultimo può essere inteso come antagonista.

Al tempo stesso però, a mio avviso, l’altro passeggero potrebbe essere inteso anche come personaggio secondario, in quanto il ruolo dell'antagonista è quello di contrastare l’azione del protagonista, ed essendo che tra i due si verifica solo un battibecco, ciò sembra non rientrare nella categoria; in seguito al diverbio il giovane approfitta di un posto a sedere che si è liberato e si accomoda; in quel momento, però, l’altro passeggero non fa nulla per impedirgli di sedersi, comportamento questo che lo avrebbe ufficialmente ascritto al ruolo di di antagonista. Come detto prima, anche rispetto all’Io narrante Queneau dà informazioni più articolate, definendo questi prima come il “tiers personnage”, il terzo personaggio, e poi come il “narratore”; Eco, invece, elimina l’informazione “terzo personaggio” e si limita a denotare “Io” solo con la sua funzione logica, quella di narratore, appunto.

La stessa sintesi di Eco la si ritrova anche successivamente, in quanto rispetto alle “mots”, il traduttore indica come funzione logica solo “L’argomento”, mentre per Queneau era “C'est ce qui fut dit”, che, nel tentativo di una traduzione letterale, avrebbe dovuto essere reso come “È ciò che fu detto”, che in italiano, però, non è la denominazione di una categoria logica. Infine, altre due informazioni che Eco non inserisce nella sua traduzione sono quelle relative alla stazione, della quale Queneau riporta anche il nome, “Saint-Lazare”, e la frase “Autre phrase entendue” che nel testo originale si riferisce al dialogo ascoltato dal narratore tra il ragazzo dell’autobus e un altro giovane.

* 1. **Insistance – Insistenza**

Il testo *Insistence* è caratterizzato da una forte ridondanza di determinate informazioni, sulle quali l’autore francese insiste. La traduzione di Eco è molto fedele al testo di partenza. Due volte Eco deve tradurre non parola per parola. Il primo caso riguarda il termine “fourragère”, che fa riferimento a una decorazione in corda utilizzata in ambito militare; il ragazzo presente sull’autobus, infatti, indossa un cappello decorato con un “galon”, una striscia di tessuto più consistente di un semplice nastro, e che Queneau appunto paragona a una “fourragère”. Il problema è che mentre in francese questo termine indica una decorazione militare ben precisa (vedi fig. 1), solitamente indossata sulla spalla sinistra, in italiano non è presente un termine che abbia lo stesso valore. Di conseguenza, nella sua traduzione, Eco è quasi costretto a rendere tale immagine con l'espressione “cordoncino intrecciato di tipo militare”, mantenendo in tal modo i due elementi distintivi del termine francese, trattandosi di una corda spesso utilizzata in ambito militare. Ciò è possibile perché anche in Italia è presente un elemento decorativo simile, tipico dell’alta uniforme (fig. 2).

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| Fig. 1 - *Fourragère* | Fig. 2 – Decorazioni in corda presenti sull’alta uniforme dei carabinieri |

Il secondo caso più evidente di “infedeltà” da parte di Eco riguarda il termine francese “bousculade”. In un certo senso l’immagine di fondo di un autobus pieno di gente è mantenuta anche nella versione italiana dall'espressione “Si spingevano tutti”. Il termine francese, però, ha in sé non solo l'immagine della folla, ma anche della possibilità che la stessa possa dar luogo a un tumulto, a problemi di disordine. Come riporta il dizionario Larousse, infatti, il termine può significare:

* Poussée un peu vive qui se produit dans un groupe de personnes : *Être pris dans une bousculade.*
* Grande agitation, remue-ménage : *La bousculade d'un départ précipité*[[12]](#footnote-12).

E in effetti, la possibile degenerazione della situazione connotata dal termine “bousculade” è confermata dalla successiva discussione che il ragazzo ha con un altro passeggero per via dei continui spintoni, caratteristica che invece scompare nella traduzione di Eco.

* 1. **Portrait – Ritratto**

Come spiegato nel dizionario di lingua italiana Treccani, per “ritratto” si intende una “Rappresentazione, descrizione per mezzo della parola dell’aspetto d’una persona o d’un luogo o d’una cosa”[[13]](#footnote-13).

In questa variazione, infatti, Queneau non presenta più l'azione, come accaduto negli esercizi fino a ora analizzati, ma concentra l'attenzione sulla descrizione del giovane protagonista dell’azione, presentandolo da un punto di vista sia fisico che caratteriale. In quest'ultima, inoltre, vengono inseriti quegli elementi che invece nelle altre variazioni sono descritti come azioni, ossia lo scontro con l’altro passeggero, la decisione di accomodarsi sul posto libero e la conversazione con l’altro ragazzo.

Per questo esercizio si potrebbe individuare quasi un andamento circolare; esso infatti si apre con il termine “stil”, tanto in italiano quanto in francese; “stil”, o meglio “stilo”, che in zoologia indica “ciascuna delle spicole monoassi delle spugne in forma di bastoncelli appuntiti alle due estremità; ognuna delle parti boccali di alcuni insetti (mosche, api, ecc.) adatte a perforare; ognuna delle appendici che si trovano su alcuni segmenti dell’addome degli insetti apterigoti (ai quali servono per tenere sollevato l’addome, prendendo parte alla locomozione e al salto), e di alcuni pterigoti; struttura con funzioni digestive presente nei molluschi bivalvi e in alcuni gasteropodi”[[14]](#footnote-14).

Nel tradurre il testo, l’infedeltà di Eco è riscontrabile ancora nella scelta di alcuni termini lessicali, che rendono il testo italiano più “colorito” rispetto all’originale francese, come di seguito illustrato:

* l’aggettivo “morveux”, la cui traduzione letterale italiana sarebbe “moccioso”, viene reso da Eco con il termine “capricciosetto”;
* l’aggettivo “chagrine”, che letteralmente sarebbe “triste”, diventa “ombroso” nella versione italiana;
* il sostantivo “vehicule”, usato in riferimento all’autobus, viene reso da Eco con il termine “gabbia”, sembra sottolineare, l’angustia generata dall’elevato numero di persone che affolla il mezzo di trasporto;
* “le froid de l'hiver” diventa “i rigori dell’inverno”;
* l’aggettivo “déchirée”, con la tecnica dell’amplificazione, diventa “produce delle lacerazioni”;
* il termine “passage” diventa “fuoriuscita”;
* il sostantivo “pardessus”, il cui corrispettivo italiano è soprabito, viene reso da Eco con il termine “tunica”; quest’ultimo fa riferimento non solo all’abbigliamento (il tipico indumento indossato da uomini e donne, soprattutto in epoca romana), ma anche alla zoologia, dove per “tunica” si intende “il rivestimento sacciforme che avvolge il corpo dei tunicati, composto di una sostanza particolare, la tunicina, la cui composizione varia da specie a specie”; la scelta del termine, dunque, è appropriata in relazione al fatto che all’inizio dell’esercizio, per il giovane si utilizzi il termine “stil”.

* 1. **Géométrique – Geometrico**

Nel esercizio *Géometrique****/****Geometrico*, ancor più che nel precedente *Portrait/Ritratto*, le due azioni che sono al centro del racconto di Queneau, ossia la discussione sull’autobus tra il giovane e l’altro passeggero e l’incontro del giovane con un suo pari successivamente, sembrano assolutamente non rintracciabili. Tutti gli elementi del racconto infatti, che siano essi descrittivi o di azione, sono stati sostituiti con figure e regole geometriche. In questo caso il tentativo di Eco di produrre una traduzione letterale è assolutamente riuscito, in quanto non è presente nessuna variazione nel passaggio al testo di arrivo.

**CAPITOLO II**

**LE TRASPOSIZIONI**

**2.1 La tecnica della trasposizione**

Con il termine trasposizione si indica il procedimento con il quale una parte del discorso viene sostituta con un’altra, senza che ciò dia luogo a una variazione di significato. Questo intervento può interessare tanto gli elementi grammaticali dell’enunciato quanto gli aspetti lessicali, come avviene, per esempio, con l’uso di sinonimi e contrari.

L’uso di questa tecnica dipende anche dalla somiglianza tra la lingua di partenza e quella di arrivo; maggiore sarà tale vicinanza, minore sarà la possibilità/necessità di intervenire con la trasposizione.

Riassumendo, dunque, la trasposizione prevede una sorta di parafrasi sintattica, per cui il significato del testo di partenza viene espresso nel testo di arrivo utilizzando strutture sintattiche diverse. La trasposizione può quindi interessare:

* le parti del discorso, nelle quali per esempio un verbo presente nel TP (testo di partenza) diviene un nome nel TA (testo di arrivo) e viceversa un nome diventa verbo;
* i livelli dell’enunciato dove una parola o un sintagma del TP diventano un’intera frase nel TA, o viceversa, una frase può essere resa con un solo sintagma;
* la struttura dell’enunciato, quando l’ordine degli elementi presenti nel TP varia nel TA;
* la diatesi del verbo;
* i modi/tempi verbali;
* la sintassi dell’enunciato, con un passaggio dalla paratassi all’ipotassi o viceversa[[15]](#footnote-15).

Concludendo, la trasposizione è un intervento di traduzione volto a modificare elementi grammaticali o lessicali e, di conseguenza, suscettibile di produrre effetti sull’ordine della frase, ma che non per questo deve essere considerato come una mancanza di fedeltà dell’autore, in particolare nei casi in cui l'essere troppo fedeli al TP potrebbe comportare un uso improprio, quasi forzato della LA; il risultato, in tal caso, sarebbe la produzione di un TA che rischia di risultare innaturale nella lettura e nell'ascolto[[16]](#footnote-16).

**2.2 Exclamations – Esclamazioni** e **Interjections – Interiezioni**

Le esclamazioni e le interiezioni rappresentano quelle parti del discorso che servono a comunicare stati d’animo e/o sensazioni, conferendo una maggiore immediatezza all’enunciato. Con esse, dunque, è possibile trasmettere gioia, dolore, sorpresa, vergogna, rammarico, un ordine, un saluto, un richiamo. Alcune possono avere perfino valore di frase, quali *Ahi! Che male! Accidenti!*. Altre ancora possono essere costituite da nomi, aggettivi, verbi o anche frasi[[17]](#footnote-17).

Partendo dal presupposto che ogni lingua ha il proprio ventaglio di esclamazioni e di interiezioni e che all’interno della stessa lingua possono verificarsi variazioni[[18]](#footnote-18) di tipo diatopico (legate all’area geografica), diafasico (legate al contesto comunicativo), diastratico (legate alla classe sociale di appartenenza ) e diacronico (che dipende dal periodo storico), appare chiaro come deve tradurre il traduttore che è fedele al TP.

Ovviamente, “la traduzione dovrà mirare […] a mantenere l’identità del senso contestuale, vale a dire che messaggio di partenza e messaggio d’arrivo devono poter “funzionare” nella medesima situazione”[[19]](#footnote-19).

Nella sua traduzione di *Exclamations* e di *Interjections*, pertanto, Eco ha reso le esclamazioni francesi con l'utilizzo di esclamazioni italiane capaci di conservare maggiormente gli scopi comunicativi di Queneau, mantenendo una traduzione più letterale per le altre parti.

Vale la pena notare l’uso che Eco fa delle espressioni “ciumbia” e “Te possino”. Si tratta di intercalari di uso dialettale utilizzati per esprimere stupore. Il primo appartiene al dialetto lombardo, il secondo al dialetto romanesco. Entrambi, però, avrebbero potuto essere normalizzati con il termine “Accidenti!”, tipica espressione appartenente all’italiano standard che, a seconda del contesto, può significare contrarietà, collera, rabbia, stupore, imprecazione o irritazione[[20]](#footnote-20).

**2.3 Apocopes – Apocopi, Aphérèses – Aferesi e Syncopes – Sincopi**

*Apocopes, Aphérèses* e *Syncopes* rientrano nella serie di esercizi appartenente a una sottospecie di metaplasmi, ossia i metagrafi; in essi Queneau lavora con la soppressione di alcuni suoni.

L’apocope, l’aferesi e la sincope sono tre figure metriche che prevedono, rispettivamente, la caduta di una sillaba o di una vocale in finale di parola, all’inizio della parola o all'interno di essa. Si tratta di figure metriche spesso utilizzate soprattutto nel linguaggio poetico per adattare il numero di sillabe alle esigenze strutturali del verso[[21]](#footnote-21).

Ciò che rende particolari questi, come anche gli altri *Exercises* di Queneau, è l’uso che l’autore fa delle figure, in questo caso metriche. Egli gioca applicando alla lettera, o per meglio dire, interpreta letteralmente e, contravvenendo allo spirito della stessa, crea, piuttosto, un’opportunità per giocare con le parole.

È proprio quello che accade con *Aferesi*, *Sincopi* e *Apocopi*. In questi esercizi- dove si trova con esempi di parole omesse come detto prima, è possibile applicare la regola a tutte le parole . Se si trova a leggere un testo con una raffica di sottrazioni, non è letterale ma piuttosto evidente la difficoltà di riconoscere i termini, per cui a una lettura ad alta voce il risultato non è di letterarietà quanto piuttosto, oltre all’evidente difficoltà a riconoscere i termini, di rumore, fracasso quasi.

Nella sua traduzione Eco non può far altro che seguire lo stesso procedimento che contraddistingue i TP, ottenendo anch’esso dei TA che in italiano sono ben lontani dai più classici esempi di aferesi, sincope ed apocope quali, per esempio, i versi di Dante:

* *che durerà del verno il grande assalto*, in cui l’aferesi interessa la parola “inverno” che perde la sillaba “in”;
* *mentre che l’uno spirto questo disse*, in cui la sincope interessa la parola “spirito” che perde la “i” centrale;
* *colui ch’a tutto ‘l mondo fe’ paura*, in cui l’apocope interessa la parola “fece” che perde la sillaba finale.

**2.4 Paysan – Contadino**

Nell’esercizio *Paysan*, Queneau racconta la storia utilizzando una variante del francese tipica di persone di bassa estrazione sociale o con un livello culturale basso, come ad esempio un contadino.

In Francia l’espressione *français populaire* iniziò a diffondersi nel corso del XIX secolo, designando una varietà sociale della linguafrancese parlata essenzialmente dal volgo; in realtà, già dal XVIII secolo si usava distinguere tra il *bas language*, o *la langue de la crapule*, parlato dal popolo, e il francese corretto parlato invece dalla borghesia e dalla classe aristocratica[[22]](#footnote-22).

In Italia, la categoria dell’*italiano popolare* si è fissata nel XX secolo all’inizio degli anni Settanta, per indicare il parlato delle persone di scarsa cultura, o comunque quella varietà di italiano parlata da coloro la cui lingua madre è il dialetto. Il ritardo italiano rispetto alla Francia è dovuto al fatto che il problema della lingua sorge nel nostro paese soprattutto dopo l’Unità d’Italia; fino a quel momento, infatti, i grammatici e linguisti del tempo avevano prestato particolare attenzione allo studio, in particolare, del toscano, in quanto si riteneva che questo dialetto avesse maggiore affinità con la lingua letteraria, e fosse, di conseguenza, “più alto”[[23]](#footnote-23).

Nella sua traduzione, Eco realizza un testo con alcuni errori grammaticali per dare l’idea di italiano popolare, quali per esempio la mancanza delle doppie, in cui si inseriscono termini dialettali provenienti da diverse regioni d’Italia:

* balengo: termine di origine settentrionale, diffuso prevalentemente nei dialetti d’area piemontese o veneta; significa strano, bizzarro, stravagante;
* tarluco (trascrizione corretta “tarlucco”): termine appartenente al dialetto genovese che indica una persona stupida e vuota;
* boja: termine utilizzato soprattutto nel dialetto milanese con funzione aggettivale, con valore di peggiorativo o superlativo;
* tabalorio: termine appartenente al dialetto lombardo usato per indicare una persona sciocca.

**2.5 Gastronomique - Gastronomico**

Nell’esercizio *Gastronomique*, Queneau riscrive la storia sfruttando il campo semantico della gastronomia.

Nella sua versione, Eco ha sicuramente rispettato l’utilizzo della terminologia tipica dell'ambito gastronomico, ma ben pochi dei termini utilizzati da Queneau trovano una traduzione letterale nel TA; ancora una volta la spiegazione per cui Eco non ha tradotto letteralmente il TP, è è rintracciabile nell’obiettivo di realizzare un TA che funzionasse in italiano, considerando che nella nostra lingua, come avviene anche nella altre, spesso i modi di dire utilizzano termini appartenenti al linguaggio culinario.

Di seguito le trasposizioni lessicali evidenziate nel testo:

* l’espressione italiana che corrisponde al francese “beurre noir” è “burro fuso”: se Eco avesse tradotto letteralmente con “burro nero” per il lettore italiano non avrebbe avuto alcun senso;
* “fromage trop fait” viene reso con “gorgonzola ben maturo”; una proposta più letterale avrebbe potuto essere “formaggio scaduto”, giustificando così anche la presenza dei “vermi”; come giustifica ulteriore enfasi all’immagine della gente stipata nell’autobus; inoltre, è risaputo che un numero eccessivo di persone all’interno di un autobus dà luogo a odori non particolarmente gradevoli, come può essere appunto quello del gorgonzola;
* “nouilles” viene tradotto con “vermicelli in brodo”; il termine francese avrebbe potuto essere tradotto con “noodles”, che però non rappresenta un alimento tipico della cucina italiana; Eco dunque sceglie il termine “vermicelli” che riprendo sia l’idea precedente dei vermi nel formaggio sia un tipo di pasta tipica italiana;
* “allumette”, ossia delle strisce di pasta sfoglia condite in vari modi, diventa “mazzancolle”, altrimenti detto gambero imperiale;
* la “galette”, torta dolce o salata di forma rotonda viene resa con “maritozzo”, soffice panino dolce farcito con panna montata, tipico della cucina romana;
* “ce veau se mit à bouillir”, in cui “veau”  è vitello e “boullir”  è bollire, diventa “questa mortadella si mette a friggere”; a seguire, anche per coerenza, “croquant” viene reso con “salame”, mentre “assaisonnait ”, che letteralmente avrebbe dovuto essere “condire”, diventa “stagionare”;
* “pieds poulette” diventa “quelle fette impanate che aveva al posto degli zamponi”, per cui all’unico termine gastronomico della versione francese “poulette”, Eco ne fa corrispondere due, “fette impanate” e “zamponi”, quest’ultimo frequentemente utilizzato per indicare piedi molto grossi;
* l’espressione “discuter le bout de gras”, ossia “discutere con qualcuno”, viene resa con l’espressione lombarda “ragionar sulla rava e la fava”, che più correttamente è “raccontare la rapa e la fava”, e che significa raccontare qualcosa nel dettaglio;“se couler dans un moule devenu libre”, in cui, letteralmente, “couler” è “colare” e “moule” è “stampo per dolci”, viene reso da Eco con “spurgarsi su di un colabrodo divenuto libero”, in cui spurgare, nel linguaggio gastronomico, indica il procedimento di eliminare certe sostanze da determinati alimenti prima della cottura ;
* “tarte qui lui donnait des conseils à la flan”, in cui la traduzione letterale di “tarte” è torta, e quella di “flan” è budino, diventa “quella scamorza con un pesce bollito che gli dava una macedonia di consigli”; in tal caso, Eco non si limita solo a scegliere termini diversi per indicare i due giovani che parlano, ma inserisce anche il termine “macedonia”, riferito ai consigli, che in francese è assente; allo stesso modo, laddove in francese Queneau non utilizza termini gastronomici per indicare ad esempio il soprabito (“à propos de la façon dont il était dressé”), Eco sceglie di usare il termine “copritrippa” per indicare lo stesso elemento;
* Infine, “L'autre en était chocolat” nel TA diventa “ l’altro si fondeva come una cassata”.

1. Il primo spettacolo si è tenuto il 6 aprile 1949 al jazz-club La Rose-Rouge, a Saint-Germain-des-Prés. [↑](#footnote-ref-1)
2. ECO U., «Postille a "Il nome della rosa" 1983» in: *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 533. [↑](#footnote-ref-2)
3. ECO U., “Come scrivo”, in *Sulla letteratura*, pp. 324-359 Milano Bompiani, 2002, pp. 346-347. [↑](#footnote-ref-3)
4. HERSANT Y., *Oulipo. La letteratura potenziale. Creazioni, ri-creazioni, ricreazioni*, trad. it. a cura di Ruggero Campagnoli, CLUEB, Milano, 1985, p. 20. [↑](#footnote-ref-4)
5. Queneau R., *Quercia e cane*, trad. it di Maria Sebregondi, Il Melangolo, Genova, 1995, cit. “Introduzione”. [↑](#footnote-ref-5)
6. KANAKO G.,L *La littérature comme réécriture. Poétique des* Exercises de style *de Raymond Queneau*, Thèse de doctorat en langues et lettre défendue à l’Université de Liège, 2008, p. 5. [↑](#footnote-ref-6)
7. GRIGORENKO E.L., MAMBRINO E., PREISS D.D., *Writing. A Mosaic of New Perspectives*, Psychology Press, New York, 2012, p. 403. [↑](#footnote-ref-7)
8. QUENEAU R., *Esercizi di stile*, trad. it. a cura di Umberto Eco, Einaudi, Torino, 1983, p. 27. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibidem*, p. 28. [↑](#footnote-ref-9)
10. ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 1. [↑](#footnote-ref-10)
11. PROPP V., *Morphologie du conte*, MELETINSKI E., DERRIDA M., TODOROV T., KAHN C. (EDS.), Poétique, Paris, 1970. [↑](#footnote-ref-11)
12. [↑](#footnote-ref-12)
13. [↑](#footnote-ref-13)
14. [↑](#footnote-ref-14)
15. ALVAREZ R., AFRICA-VIDAL M.C., *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon-Bristol-Adelaide, 1996, p. 107. [↑](#footnote-ref-15)
16. FAINI P., *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci, Roma, 2005, pp. 62-77. [↑](#footnote-ref-16)
17. BOCCHIIOLA M., GEROLIN L., *Grammatica pratica dell’italiano dalla A alla Z*, Hoepli, Milano, 1999, p. 61. [↑](#footnote-ref-17)
18. COVERI L., BENUCCI A., DIADORI P., *Le varietà dell’italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*, Bonacci Editore, Roma, 2001, p. 229. [↑](#footnote-ref-18)
19. FAINI P., *Tradurre*, op. cit. p. 56. [↑](#footnote-ref-19)
20. [↑](#footnote-ref-20)
21. CIARALLI D., *Olimpiodoro*, Sovera Edizioni, Roma, 2006, p. 85. [↑](#footnote-ref-21)
22. HUCHON M., *Histoire de la langue française*, Librairie Générale Française, Paris, 2002, p. 202. [↑](#footnote-ref-22)
23. MARAZZINI C., *La lingua italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 89-90. [↑](#footnote-ref-23)