UNIVERSITÀ DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di Dottorato Le Forme del Testo

Université de Lille

Dottorato di Ricerca "Le Forme del Testo"

Curriculum: Linguistica, Filologia e Critica

Ciclo 34°

Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Spécialité du doctorat : Langue et littérature françaises

Tesi di Dottorato/ Thèse de Doctorat

Le voci di Camus tra soggettività e ritraduzione

Relatori di tesi/ Thèse dirigée par

prof. Paolo Tamassia

prof.ssa Camilla Cederna

Dottorando/ Auteur

dott. Giulio Sanseverino

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2020-2021

A Rachele

Indice

Introduzione 1

Le voci nella ritraduzione 7

I.1 Studiare la genesi delle traduzioni 7

I.1.1 Il traduttore in contesto 15

I.2 Lo stile in traduzione 20

I.2.1 La traduzione: punto di osservazione della letteratura? 20

I.2.2 La dialettica tra stili come via d'accesso al significato 22

I.2.3 La costruzione del senso nello stile: alcuni aspetti cognitivi della traduzione 23

I.3 La voce del traduttore 30

I.3.1 Tradurre il *mind style* 30

I.3.2 Devianza, prominenza e *foregrounding*: tradurre le funzioni dello stile 34

I.3.2.1 La consapevolezza stilistica nell'individuazione e restituzione dei tratti salienti 37

I.3.3 La voce composita del traduttore 39

I.4 Definizione dell'ambito di ricerca sulla ritraduzione 46

I.4.1 Il panorama degli studi sulla ritraduzione 46

I.4.2 La *Retranslation Hypothesis* 48

I.4.3 Il mutamento delle norme traduttive 53

I.4.4 Le principali motivazioni di una ritraduzione 56

I.4.4.1 Ragioni economiche ed editoriali 56

I.4.4.2 Invecchiano le traduzioni, le lingue, gli strumenti 59

I.4.4.3 L'integrità del testo e le sue reinterpretazioni 63

I.4.5 I riflessi deformanti della ritraduzione 64

I.4.5.1 Le ansie di chi ritraduce un classico 66

Isotopie in traduzione 68

II.0 Premessa 69

II.1 Il segno linguistico nella glossematica di Hjelmslev 70

II.1.1 La quadripartizione del segno 70

II.1.2 La solidarietà di rapporti tra i piani 73
II.2 Dal segno alle strutture di significazione: attraversare il testo 75
II.3 Metodologia per l'analisi isotopica delle traduzioni 77
II.3.1 Terminologia 78
II.3.2 L'isotopia: definizione e applicazione di un concetto 79
II.3.3 Isotopie figurative, tematizzazione e gerarchie 83
II.3.4 Criticità e vantaggi operativi della traduzione isotopica 88
Metodologia di analisi contrastiva delle traduzioni 91
III.1 Definizione del metodo di analisi degli shifts traduttivi 91
III.2 L'approccio "*stylistique comparée*" di Vinay e Darbelnet 96
III.3 Esplicitazione ed implicitazione 99
III.3.1 Il modello scalare/categoriale 101
III.4 La valutazione degli esiti: una triade insoddisfacente 103
III.4.1 La valutazione degli esiti: la proposta di Dussart 105
III.4.2 Reinquadramento degli esiti traduttivi secondo i *Théorèmes* di Ladmiral (1979) 107
III.5 La compensazione nel modello di Harvey (1995) 110
III.6 Shifts traduttivi in relazione ai testi nelle lingue 114
L'Étranger .....**Errore. Il segnalibro non è definito.**
IV.0 Introduzione 117
IV.1 La ricezione de *L'Étranger* 120
IV.1.1 Straniero da ottant'anni: quali letture de *L'Étranger*, oggi? 124
IV.2 Un romanzo estraneo alla letteratura 131
IV.2.1 La tecnica americana per un paradosso narrativo 133
IV.2.1.1 Un'oggettività artificiale 138
IV.2.2 Marcatezza letteraria 144
IV.2.3 Scrittura neutralizzante 150
IV.2.4 Il sistema temporale come strategia narrativa 157
IV.2.4.1 Un caleidoscopio temporale: le diverse esegesi 163
IV.2.4.2 Un caleidoscopio temporale: la distanza dal vissuto 167
IV.2.4.2.1 Il *passé composé*: duttilità in rottura con la tradizione 168
IV.2.4.2.2 Il rapporto con gli altri *tiroirs verbaux* 173
IV.3 Analisi comparativa delle traduzioni de *L'Étranger* 175

IV.3.1 I traduttori 176
IV.3.2 Il primo capitolo come avamposto stilistico 178
IV.3.2.1 L'incipit 178
IV.3.2.1.1 La presenza materna nell'ordito testuale 182
IV.3.2.1.2 Meursault in sintesi : « Cela ne veut rien dire » 186
IV.3.2.2 Vetrine di traduzione: le pagine iniziali del primo capitolo .. 191
IV.3.2.2.1 Isotopie circolari tra l'incipit e l'explicit dell'opera 200
IV.3.2.2.2 Ancora sulle pagine iniziali 205
IV.3.2.3 Vetrine di traduzione: il resto del primo capitolo 211
IV.3.3 L'isotopia della luce 216
IV.3.3.1 La rete isotopica di «éclat» 219
IV.3.3.2 Un sole grave 222
IV.3.3.3 Il fato di Meursault al peana del sole 227
IV.3.4 L'isotopia dell'estraneità 233
IV.3.5 Alcune incongruenze nella resa dei tempi verbali 236
La Peste 249
V.0 Il doppio fondo da scoprire in un mito moderno 249
V.1 Un'onesta finzione: *La Peste* come cronaca 251
V.1.1 L'apparente contraddizione delle istanze narrative 254
V.1.1.1 La funzione tematica dello stile di Rieux 257
V.1.1.2 Ingombranti scrupoli: le precauzioni del narrato 264
V.1.1.3 Ingombranti scrupoli: gli stratagemmi dell'inganno autoriale 268
V.1.1.4 Una strategia narrativa per pilotare il senso 273
V.1.2 La forme e(s)t le fond: una struttura significante 276
V.2 Verso la *sympathie*: la lotta all'astrazione ne *La Peste* 278
V.2.1 La macro-isotopia del conflitto tra astrazione e immaginazione ... 284
V.2.1.1 La felicità nel passaggio dall'individuale al collettivo 284
V.2.1.2 Le istanze dei singoli nell'economia dell'opera 289
V.2.1.2.1 Cottard, o la parabola negativa della colpa 291
V.2.1.2.2 Il vecchio spagnolo, o la santità come somma di abitudini 300
V.2.1.2.3 Gli indifferenti minori 303
V.2.1.2.3.1 L'anziano *cracheur* 304

V.2.1.2.3.2 Gli impiegati dell'hotel 305
V.2.1.2.3.3 M. Michel, o l'incontro di Oran con la peste: tre isotopie interdipendenti 307
V.2.2 L'isotopia del vedere nella lotta all'astrazione 316
V.2.2.1 Il mestiere di veder morire 318
V.2.2.2 Uno sguardo che abbandona il cielo: il giudice Othon 321
V.2.2.3 Uno sguardo che abbandona il cielo: padre Paneloux 325
V.2.2.4 Lo scandalo della sofferenza: la "passione" del piccolo Othon 331
V.2.3 La polemica tra medicina e religione nel dialogo tra Rieux e Paneloux 346
V.2.4 La musica segreta come lingua di un racconto universale 355
V.3 L'isotopia del linguaggio 359
V.3.1 Insufficienza e ambivalenza del linguaggio 360
V.3.2 Parole, opere, omissioni 366
V.3.3 Verità e astrazione negli atti di parola 370
V.3.4 Non è questione di lessico: la sfiducia nelle possibilità della lingua 377
Analisi comparativa delle traduzioni de *La Peste* 397
Introduzione 397
VI.0 Una doverosa premessa e un'ipotesi di lavoro 397
VI.1 La costruzione di una voce tra editoria e ritraduzione 402
VI.1.1 *La Peste* in Italia 402
VI.1.2 Profilo di un traduttore: Beniamino Dal Fabbro 404
VI.1.3 Non scoglio immobile, ma piattaforma galleggiante: *La Peste* nelle collane Bompiani 410
VI.1.4 Profilo di una traduttrice: Yasmina Melaouah 414
VI.2 Un'idea sufficiente della nostra città: il prologo 421
VI.2.1 Le traduzioni dell'incipit 424
VI.2.2 Oran, città moderna "sans soupçons" 435
VI.2.3 Queste poche indicazioni: la fine del primo capitolo 445
VI.3 Le traduzioni della prima predica di Paneloux 450
VI.3.1 La messa (in scena) di padre Paneloux 451
VI.3.2 Un personaggio di primo piano 459

VI.3.3 L'atteggiamento degli oranesi nei confronti della religione 463
VI.3.4 L'ingresso nella cattedrale e il ruolo della pioggia 475
VI.3.5 Le dominanti della drammatizzazione narrativa 481
VI.3.5.1 Un esordio scenografico 483
VI.3.5.2 Allestimento a parole 489
VI.3.5.3 La squalifica della predica al discorso… 494
VI.3.5.3.1 …indiretto 495
VI.3.5.3.2 …e diretto 499
VI.3.6 Conclusioni provvisorie sulle rese del capitolo III 506
VI.4 La passione secondo Camus: l'apice tragico in traduzione 507
VI.4.1 Al capezzale del piccolo Othon 508
VI.4.2 Una protesta monotona "de tous les âges" 520
VI.4.3 Il diverbio tra Rieux e Paneloux 531
VI.5 Una cronaca duttile: Smentire la retorica, smontare le astrazioni 537
VI.5.1 La *langue de bois* dell'amministrazione 537
VI.5.2 "Les journaux et les autorités jouent au plus fin avec la peste" 543
VI.5.3 Tradurre il fallimento del linguaggio 545
VI.5.3.1 Formule banali, prive di immaginazione 555
VI.5.3.2 Ombre erranti 567
Conclusioni 573
Riferimenti bibliografici 591
Fonti primarie 591
Studi critici 592
Su Albert Camus 592

« On aurait tort de vouloir tout interpréter dans le détail […]. Un symbole est toujours dans le général et l'artiste en donne une traduction en gros. Il n'y a pas de mot à mot. Le mouvement seul est restitué. Et pour le reste il faut faire la part du hasard qui est grande chez tout créateur. »

Albert Camus, (Carnets 1935-1948, *Œuvres complètes II*, 969)

INTRODUZIONE

In quanto poiesi ibrida sul piano estetico e culturale, frutto della duplice enunciazione di autore e traduttore oltre che di numerosi interventi intermedi da parte di agenti esterni, il testo letterario tradotto racchiude un dialogo umbratile (Prete 2011) ma eloquente che, se studiato da vicino, può rivelare l'irriducibilità del testo originario in quei suoi tratti di plasticità semantica (Hawthorne 2006) che, tramite nuove parole, varcano le frontiere linguistiche e temporali di un canone per confluire in un altro. In prospettiva diacronica, un simile dialogo arriva a comporsi di molte voci, ognuna delle quali acquista senso sia nella catena di traduzioni che nel tempo rende fruibili differenti interpretazioni del testo e poetiche del tradurre, sia in quanto complemento necessario e concreto – almeno nel caso delle ritraduzioni – dell'ininterrotto lavoro di analisi critica (qualora esistente) compiuto sul testo dopo la comparsa dell'opera originale; tanto più se, come nel caso in questione, si tratta di classici moderni saldamente inseriti nei canoni letterari dei rispettivi paesi.

Il confronto analitico condotto nel presente lavoro di ricerca tra le prime e la seconde traduzioni de *L'Étranger* (1942) e de *La Peste* (1947) di Albert Camus si prefigge di esporre alcune delle forme di somiglianza e divergenza dalle quali è possibile sondare la postura traduttiva dei rispettivi autori, che su quei testi hanno proiettato inevitabilmente, al di qua e al di là delle intenzioni consapevoli, una propria concezione del tradurre, una storia e una personalità ben definite. Poetiche dunque individuali, ma nondimeno figlie del proprio tempo, ossia radicate in un sistema culturale retto da norme linguistiche, editoriali e traduttive con le quali le voci dei singoli devono necessariamente misurarsi. D'altronde, la traduzione si muove sempre su questo impervio crinale: se da una parte soffia attraverso i traduttori lo spirito del tempo, dall'altra questi possono scegliere dove collocarsi nello spazio a disposizione, quali parole usare, quali resistenze opporre, cosa mandare a residuo; contro qualsivoglia velleità di trasparenza o esattezza oggettiva. Chesterman a tal proposito ricorda che "whatever the prevalent ideologies may be, whatever the client says, whatever the language or translation norms may state, it is the translator who in the last instance decides what to do, how to translate, what word to write." (2002: 151)

Questo progetto di ricerca prende le mosse dalla comparsa recente nel mercato editoriale italiano delle ritraduzioni dei summenzionati romanzi di Camus per i tipi Bompiani: *Lo Straniero* (2015) di Sergio Claudio Perroni e *La Peste* (2017) ad opera di Yasmina Melaouah.

Considerata la notevole distanza che intercorre rispetto alle prime traduzioni, rispettivamente di Alberto Zevi (1947) e Beniamino Dal Fabbro (1948), particolare attenzione sarà esercitata sul modo in cui è stato affrontato in queste giovani serie ritraduttive il fattore intertemporale della traduzione (Popovič 2006), tenendo quindi un orientamento che guardi tanto ai destinatari delle opere originali quanto alle diverse attese del pubblico odierno. Al fine di bilanciare l'indagine delle intenzioni traduttorie in astratto, che non sempre finiscono per corrispondere all'operato effettivo, e degli esiti testuali concreti, comunque non riconducibili ai soli interventi del traduttore, uno degli obiettivi del lavoro sarà quello di sceverare a monte le strategie che sottendono le identità individuali a partire dalle dichiarazioni paratestuali dei traduttori (qualora siano reperibili pre/postfazioni, note alla traduzione, saggi, interviste, diari di bordo, etc.); per poi, nel corso dell'analisi contrastiva tra i tre testi in parallelo – ossia il testo originario e le due traduzioni, per entrambe le opere in esame – porle al reagente della logica delle scelte endotestuali, che si manifesterà diversamente per ciascun testo d'arrivo nell'incontro con la scrittura di Camus. Il che ci consentirà al contempo di testare la validità della cosiddetta *Retranslation Hypothesis*, avanzata da Berman e Bensimon (1990) poi formalizzata da Chesterman (2000), nonché di esprimere una valutazione generale sulle traduzioni che non presuma però di decretarne in assoluto la maggiore o minore qualità, quanto piuttosto le iscriva nella loro storicità di prodotti culturali, all'interno di un canone traduttivo. Sull'importanza del loro posizionamento storico-culturale, sottoscriviamo quanto affermato da Antonio Lavieri:

> Se nozioni come quelle di «fedeltà» ed «equivalenza» continuano a essere teorizzate e rielaborate, è perché il legame *letterarietà-letteralità* continua a essere riproposto in una caccia alle essenze fuori dell'esperienza storica, riducendo l'alterità paradossale del testo tradotto all'unità radicale del testo originale. Analizzando invece concretamente le pratiche traduttive ci rendiamo conto che l'opzione per una traduzione libera o letterale, attraverso le varie modalità con cui può manifestarsi, acquisisce significato solo in relazione alla poetica del traduttore (2012: 219)

Nel **capitolo I** offriremo un inquadramento generale degli aspetti linguistici, cognitivi e prasseologici che riguardano la traduzione e la ritraduzione dei testi letterari. Saranno poste le basi teoriche per la discussione del rapporto tra autore, traduttore e lettore in termini di autorità e intenzioni testuali, percezione dello stile e della voce autoriale, che attraverso il prisma deformante del tradurre sia da ultimo fruibile grazie alla voce composita del traduttore. La combinazione di queste voci sarà indagata come processo ad alta complessità, con particolare attenzione alle

capacità richieste dal mestiere di traduttore e, successivamente, ai risvolti cognitivi delle scelte testuali, definendo un'idea di significato che non guardi separatamente a forme e contenuti, ma consideri il raggiungimento della semiosi letteraria possibile solo nella costruzione interdipendente di percezione, valorizzazione e riproduzione degli effetti stilistici di un testo, tramite specifiche regolarità. Nella sezione conclusiva del capitolo sarà infine definito lo stato dell'arte degli studi sul fenomeno ritraduttivo: dall'ipotesi della ritraduzione degli anni '90 fino agli interessi più recenti per le varie ragioni possibili (editoriali, commerciali, ermeneutiche, filologiche) alla base di una ritraduzione e dietro alle ansie di chi ritraduce, con enfasi sul ruolo fondamentale che le norme traduttive (Toury 1995) svolgono nell'evoluzione del fattore intertemporale che governa la percezione assiologica di cosa rappresenti una buona traduzione.

In linea con il concetto di inscindibilità tra forma e contenuto nell'espressione letteraria, a partire dalla glossematica di Hjelmslev (1943) e avvalendoci dell'apporto della semiotica testuale agli studi sulla traduzione, nel **capitolo II** introduciamo la nozione chiave di isotopia (Greimas 1966) e le sue evoluzioni, che indentificano una certa ricorsività semantica nello svolgimento sintagmatico del discorso testuale. In quanto nozione intrinsecamente relazionale, l'isotopia reca il vantaggio di superare il limite della singola parola nell'analisi degli effetti artistici complessivi per includere invece, già nei rapporti tra elementi testuali discreti, ciò che Eco chiamava pressione contestuale (1975), ma nella forma dei classemi, ovvero semi contestuali condivisi. L'adozione di questo strumento consentirà, al momento di studiare i testi, di non ridurli a somme di fattori, in un'alternanza descrittiva tra aspetti semantici, lessicali, stilistici, fonetici, etc., bensì di attraversarne i vari livelli seguendo un orientamento tematico coerente, che dia conto organicamente dell'universo poetico e narratologico delle opere di Camus. Introdurremo così il concetto di traduzione isotopica, regolata da gerarchie e intrecci semiotici, che riflettono l'avvicendarsi delle dominanti (Jackobson 1987) e delle investiture semantiche nella strategia del traduttore.

Dopo aver illustrato la base del modello analitico cui aderiamo, impostato sul concetto di shift opzionali e obbligatori (Pekkanen 2010) che affiorano nel movimento tra testi come nervo scoperto del processo traduttivo, nel **capitolo III** passeremo in rassegna i descrittori della nostra metodologia di indagine testuale. Ad etichette di comodo che includono le varie tecniche di traduzione diretta e obliqua formulate da Vinay e Darbelnet (1958), affiancheremo la trattazione dei fenomeni di esplicitazione e de-esplicitazione afferenti alla *Relevance Theory*, presentati come strumenti

operativi secondo il modello tipologico scalare/categoriale di Murtisari (2013). Seguirà una descrizione integrata dello schema valutativo con cui Dussart (2005) suggerisce di sostituire la tradizionale e ambigua triade ermeneutica degli errori traduttivi (*faux sens*, *contresens*, *non-sens*) con cinque tipi di transfert (parziale, surtransfert, impreciso, incompleto, scorretto). Questi ultimi saranno inoltre ricondotti, per armonizzarli con l'orientamento traduttologico del progetto, all'interno della prospettiva dissimilatoria del pensiero di Ladmiral (1979; 1997) che permette di riclassificarli in termini di entropia e incrementalizzazione. Infine, accoglieremo nel nostro orizzonte operativo una definizione articolata dei fenomeni di compensazione che sono stati riscontrati nelle traduzioni, seguendo la proposta di Harvey (1995) configurata su tre assi: tipologico, delle corrispondenze e topografico.

Preceduta da una breve panoramica sulla ricezione del romanzo in Francia e in Italia e da una definizione preliminare dei profili dei rispettivi traduttori, l'analisi stilistico-isotopico-narratologica de *L'Étranger* costituisce il centro d'interesse del **capitolo IV**, in funzione del confronto tra le traduzioni che ne occupa la seconda sezione. Sono dapprima delineate le caratteristiche principali dell'*écriture blanche* mediante la quale viene rappresentato il vissuto del protagonista-narratore, Meursault: la tecnica americana; l'analiticità della sintassi; l'atonia del linguaggio; la neutralizzazione con cui vengono camuffati gli artifici letterari; le anomalie temporali. In seguito, percorrendo le linee isotopiche maggiori a partire dall'incipit (isotopia materna, mortuaria, delle convenzioni sociali, ironica, meccanica, dell'indifferenza, della luce, del tempo), sono messi a confronto con la metodologia presentata in II e III alcuni passi topici nelle relative traduzioni, tratti da vari capitoli del romanzo.

Il **capitolo V** è interamente dedicato a *La Peste* nella sua versione francese, con una dettagliata analisi narratologica e stilistico-isotopica, derivata in parte dagli studi critici sull'opera che mettono in luce soprattutto la coincidenza tra l'elaborazione dell'impianto narrativo e la funzione allegorica dello stile del narratore primario: Bernard Rieux. Diverse gerarchie isotopiche sono tracciate attraverso un nutrito campione di esempi testuali, che oltre a fornire un campo di studio preferenziale per la successiva analisi traduttiva, permettono di collocare i vari personaggi all'interno del sistema oppositivo rilevabile nel romanzo tra i concetti centrali di astrazione e immaginazione (Hollahan 1977), da cui discendono molte delle tematizzazioni possibili a sostegno del messaggio finale propugnato dall'opera.

Il confronto delle relative traduzioni è invece condotto nel **capitolo VI**, che si apre con la storia editoriale del romanzo nei due paesi seguita da una corposa ricognizione delle poetiche traduttive di Beniamino Dal Fabbro e Yasmina Melaouah, inferite dallo studio dei rispettivi paratesti. Ampio spazio sarà poi dedicato alle diverse rese traduttive del ritratto di Oran nel capitolo d'esordio, alla prima predica di padre Paneloux, al climax drammatico della morte del piccolo Othon e ai risvolti della macro-isotopia del linguaggio che sorregge l'impalcatura stessa dell'opera.

Nelle **Conclusioni** vengono tirate le somme del confronto traduttivo, sul quale si è basata la ricostruzione delle posture dei rispettivi traduttori nonché la verifica della corrispondenza tra le dichiarazioni paratestuali e il *modus operandi* effettivamente adottato per le opere in esame. Se ne ricavano altresì alcune ipotesi sulle norme attive nei diversi momenti generativi dei testi e viene messa alla prova dei fatti la *Retranslation Hypothesis*.

I

LE VOCI NELLA RITRADUZIONE

I.1 STUDIARE LA GENESI DELLE TRADUZIONI

Cercare di capire in che misura la traduzione arrivi a plasmare un canone letterario significa chiedersi come e perché, all'interno di un certo polisistema[1] (Even-Zohar 1990), determinate traduzioni assurgano allo statuto di classico e quale immagine restituiscano degli autori stranieri attraverso lo specchio deformante del tradotto. Significa insieme ripensare la questione della *agency* del traduttore[2] in relazione all'autorità del genio autoriale, affinché la scrittura traduttoria non sia trattata ancora "as less prestigious or complex than that of its source text but as writing which develops strategies to respond to different sets of conditions." (Cordingley e Montini 2015: 4). Significa, di conseguenza, raccogliere da Emilio Mattioli la proposta di considerare la traduzione in quanto genere letterario "inteso come simbolo di poetica" e, così facendo, "scoprire le idealità e le intenzioni dei traduttori e di collocare quindi le traduzioni in rapporto alla storia culturale nel modo più efficacemente euristico." (Mattioli 2017: 70) Significa, infine, interrogarsi sui parametri di cui una specifica tradizione si serve nel definire la tenuta di una traduzione: possono essi mai trovarsi al di fuori di specifiche norme storicoculturali e riferirsi esclusivamente al materiale linguistico-testuale? Possono, per converso, essere ermeticamente intersoggettivi, riferendosi soltanto alla percezione e agli stati cognitivi di chi legge? "Tout est traduction", afferma Michel Deguy (2000: 103) facendo eco al pensiero di Henri Meschonnic. Sulla stessa

[1] La teoria del polisistema opera una distinzione tra la letteratura non tradotta, ossia generata all'interno di uno stesso sistema culturale, e la letteratura importata da un sistema esterno (Even-Zohar 1990: 45-51).

[2] Pur avvertendone la problematicità, ci preme sottolineare che la parola "traduttore" in questa tesi sarà utilizzata in senso impersonale al solo fine dell'economia espositiva. Tuttavia, ci sono almeno due punti da tenere in considerazione perché questo rimanga un utilizzo consapevole ed equo nel corso della lettura. Il primo concerne l'impiego del maschile generico per una categoria professionale in cui la rappresentanza femminile è di spicco: se manterremo in certi casi il maschile grammaticale, allora, sarà in quanto usanza di comodo, alla quale sostituiremo peraltro il genere specifico laddove si faccia riferimento alla traduttrice e ai tre traduttori di cui prenderemo in esame i lavori. Il secondo punto riguarda la presunzione di astrazione nel designare "il traduttore" come se fosse una figura avulsa da un contesto di produzione, che lavori nel vuoto e non sempre secondo specifiche condizioni e fattori diversi. Al contrario, vogliamo qui intendere con "traduttore" ciò che normalmente si intende parlando di "lettore implicito" di un testo, cioè qualcuno che si presuppone svolga un lavoro interpretativo per accedere al significato di un particolare testo, a prescindere dalla lingua o cultura di appartenenza.

scia, individuando proprio nella traduzione l'origine di ogni tradizione letteraria, Gianfranco Folena (1991: VII) converte il famigerato adagio "traduttore, traditore" in "traduzione, tradizione", così da porre l'accento sullo statuto dell'operazione traduttiva in quanto via di transito dei patrimoni culturali. Di questa operazione si possono studiare gli esiti di pubblicazione, gli attori coinvolti o, più ampiamente, le varie tappe del continuum costituito da processi e decisioni del divenire testuale, all'interno di una complessa rete di fattori storico-socio-culturali, economici, politici e istituzionali. In realtà, già uno dei padri fondatori della traduttologia, James S. Holmes (1924-1986), metteva in guardia dall'infruttuosità di una distinzione teorica troppo netta tra analisi del prodotto e analisi del processo traduttivo: "[…] this distinction cannot leave to scholar leave to ignore the self-evident fact that the one is the result of the other, and that the nature of the product cannot be understood without a comprehension of the nature of the process." (1988: 81) Questo perché, se è vero che ogni testo nasce all'interno della semiosfera (Lotman 1984), allora la ricomposizione di un testo letterario da parte del traduttore, non diversamente da quella del primo autore, sarà frutto in parte di influenze esterne, di riecheggiamenti assorbiti più o meno consapevolmente, e in parte della propria rielaborazione creativa. A conferma di questo convincimento, nell'ottica in cui si muovono i *Genetic Translation Studies* e alla quale aderiamo, Cordingley e Montini (2015: 5) sostengono che:

> Translation is at once origin and transmission. To consider translation as origin does not introduce the notion of equivalence of origins and textual "originals". Nor does it subsume translation into a hierarchical logic of subordination, posteriority and defective repetition. It affirms the need for originality in every act of literary translation […]

È interessante notare, infatti, come solo di rado quel tipo di osservazioni che valgono indistintamente per l'autore del testo originale viene applicato alla figura del traduttore, in ragione di una sua supposta invisibilità costitutiva. In senso opposto, seguendo la massima proustiana secondo cui "Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur" (Proust 1987: 45), al fine di rilevare la prossimità delle due figure potremmo immaginare, ad esempio, di sostituire il termine "traduttore" ad "autore" nel seguente paragrafo tratto da un articolo di Marcello Pagnini (2015: 236-37):

> certi prelievi sulla biografia degli autori – per esempio certe occasioni di vita e di cultura – possono essere non dico determinanti per quanto riguarda l'individuazione del senso, ma fornire dati di un contesto esistenziale che conforta certe ipotesi interpretative; […] non vanno

> trascurate le dichiarazioni autoriali di poetica (se ci sono) anche se può accadere che la prassi raggiunga risultati non perfettamente consoni alla teoria; e infine che l'intenzione autoriale può risultare da una ricerca di costanti nel corpus della produzione di uno scrittore. Peraltro dell'idea di autore non si può fare a meno, nel processo della lettura, che ricompone, idealmente, il modello della comunicazione.

Si può fare invece a meno di un'idea, di un'ipotesi di traduttore? Secondo la prospettiva entro la quale conduciamo questo lavoro, la risposta è negativa. Il traduttore modello non corrisponderà mai del tutto al traduttore reale e la valutazione dei risultati deve tenerne conto. Per molto tempo, benché variamente declinata in moderne scuole di pensiero, una logica ancora rinascimentale che trovava nell'*imitatio* e nella cura per la *elocutio* i criteri fondanti di valutazione traduttiva, ha guardato spesso con diffidenza a quella parte di *inventio* che pur caratterizza inevitabilmente l'operato di chi traduce, mancando così di comprendere la centralità di un rapporto poietico che proprio nel tradotto manifesta la dialettica tra tradizione e innovazione (Lavieri 2012: 218-219). Quand'anche la possibilità della traduzione come ricreazione non sia stata demonizzata in ambito teorico, raramente il processo traduttivo (uno spazio dove, in una visione benjaminiana, la voce del traduttore deve muoversi pur rimanendo chiusa nel silenzio dell'inintelligibilità) ha ricevuto attenzioni[3] pari a quelle riservate normalmente al risultato di tale processo, ossia al suo prodotto editoriale finito. Eppure la pubblicazione non è che una delle fasi della vita di un testo letterario, la cui evoluzione comincia con l'ideazione e la messa in forma originaria, fino ad arrivare a varie ricezioni da parte delle diverse comunità di lettori, che a loro volta danno impulso a riedizioni e ritraduzioni, in un ciclo vitale mai conclusivo. D'altronde originali e traduzioni sono interpretabili come atti complementari: un atto di scrittura e uno di lettura, dal quale risulterà poi un nuovo atto di scrittura. Spesso, tuttavia, l'esame, la promozione o la condanna di una traduzione si sono basate – si basano a volte tuttora – principalmente sulla somiglianza tra l'albero e il frutto ormai colto, ovvero sul carattere di auspicata similarità tra il testo originario e il testo tradotto pubblicato; se non addirittura su un'idea alquanto utopica di equivalenza testuale. Benché il modello possa sembrare ragionevole, non sempre risulta il più efficace per dar conto della qualità e del valore di una traduzione letteraria in quanto

[3] Fatta eccezione per i *Cognitive Translation Studies* e i *Genetic Translation Studies*, sui quali torneremo in questo paragrafo. Sebbene uno degli intenti condivisi da queste due discipline sia il reperimento delle strategie e dei processi mentali nell'operato del traduttore, gli approcci si differenziano soprattutto al livello metodologico: i primi si concentrano sullo studio del soggetto traducente, mentre i secondi esaminano da vicino le tracce materiali e le evidenze testuali della sua attività traduttiva.

opera nuova, che possiede una sua autonomia: oltre a dover stabilire a priori quale tipo di equivalenza si stia ricercando (semantica, formale, funzionale, etc.), magnificando un aspetto piuttosto che un altro, il concetto stesso di equivalenza pone grossi limiti per quanto concerne i parametri della propria misurabilità. Inoltre, bisogna sempre ricordare che la traduzione letteraria sussiste non tra sistemi linguistici, ma tra testi. In questo senso, già Nida (1964: 164) sosteneva prudentemente che:

> One cannot, therefore, state that a particular translation is good or bad without taking in consideration a myriad of factors, which in turn must be weighted in a number of different ways, with appreciably different answers. Hence there will always be a variety of valid answers to the question, 'Is this a good translation?'

Tratteggiando l'opposizione teorica tra il pensiero di Berman e di Eco sulla traduzione, Oseki-Dépré arriva a porre il medesimo quesito riguardo alle conseguenze del posizionamento del secondo, che guarda come criterio risolutivo, in ultima analisi, alla sola eccellenza del testo di arrivo (Eco 1994): "un texte peut être excellent à plusieurs niveaux et selon plusieurs critères, mais tout texte excellent est-il une excellent traduction ?" (Oseki-Dépré 1999: 44). Persino in alcuni approcci teorici come i *Descriptive translation studies* e la *Skopos theory*, orientati al tradurre in quanto restituzione non solo linguistica ma di un discorso, nonché alle traduzioni come "facts of the culture which hosts them" (Toury 1995: 24), la critica si è fatta a partire quasi esclusivamente dai testi finiti, con scarso interesse per il processo creativo che li ha preceduti. Tuttavia, è proprio dallo studio di tale processo che la critica potrebbe desumere con maggiore pertinenza le motivazioni che inducono chi traduce ad effettuare tutti quei cambiamenti, presenti poi nel testo di arrivo, visti di solito come deviazioni da un'equivalenza, e come tali negativamente giudicati. In molti altri casi di recensione, oltretutto, ci si è limitati all'esame del solo testo di arrivo, non raffrontato con l'originale (House 2015: 12), e alla qualità della scrittura nella lingua di accoglienza soprattutto in termini di eleganza e scorrevolezza. Il che vale anche per il rapporto tra ritraduzioni e prime traduzioni, sul quale Koskinen e Paloposki (2015: 2) denunciano la parzialità di certi modelli recensorî:

> Reviews tend to follow a pattern: the reviewer uses the previous translation as a background against which to assess and praise the new translation. Regular figures of speech include adjectives like "dusty" or "outdated" to describe the old version, whereas the new translation is often openly welcomed in the title ("finally!") and praised as more "fluent", "accurate", "faithful" or simply more pleasurable to read than the previous version. In a typical review, there are also a couple of strategically selected passages that are compared so that the readers can see for themselves the clumsiness, linguistic awkwardness or other negative

> features the old translation is perceived to have. […] Unfortunately, it is not rare to see similar simplified juxtapositions in research.

Ma non è forse lecito allora domandarsi se anche il testo di partenza sia altrettanto elegante, scorrevole, in bella prosa? La scorrevolezza è davvero una caratteristica intrinseca ed universale della buona letteratura? Certe opere non mirano piuttosto a complicare, disturbare, scardinare la lingua e il pensiero tramite disegni stilistici tutt'altro che piani, eppure agili nella loro tortuosità? La prassi del giudicare basandosi esclusivamente sul testo di arrivo viene adottata fin troppo spesso nel recensire le traduzioni di nuova pubblicazione, influenzandone evidentemente la risonanza mediatica, in positivo o in negativo. Denuncia Reiss (2014: 2):

> Apart from a few exceptions […] which are as sparse as the knowledge of their original languages is restricted, reviews of translations do not usually judge them as translations at all. And when they do, it is usually only in passing and with such trite phrases as "translated fluently," "reads like an original," "excellent translation," or "sensitively translated" – judgments that are almost always vague and unsupported. Reviewers rarely take the time and effort to compare a translation with its original language version, even if they are familiar with the language. […] The author is judged solely by proxy, via the translator, in absentia and without the fact even being mentioned.

Certo, espressioni innaturali ed errori maldestri in traduzione spesso possono essere comunque individuati senza un confronto con il testo di partenza, ma la qualità di un testo tradotto dipenderà anche dal suo rapporto con l'originale e dal processo creativo che ne determina e giustifica i risultati (talvolta scostandosi dalle regole del bello scrivere). Proprio al fine di stabilire un quadro più soddisfacente e comprensivo di valutazione delle ritraduzioni in oggetto – e anzi provare a superare il concetto stesso di valutazione per muoversi piuttosto verso una critica produttiva delle opere tradotte (Berman 1995) – nel presente lavoro ci si propone quindi, innanzitutto, di studiare per via analitica comparativa non soltanto ciò che somiglia, ma ciò che differisce nei testi in esame, documentando e commentando i cambiamenti al fine di riconoscere in essi la vera identità delle traduzioni: la differenza. In aggiunta, ci si prefigge di prestare pari attenzione alla voce attiva nella genesi delle traduzioni, intendendo un'indagine dei procedimenti che definiscono preliminarmente l'atto traduttivo e poi la sua messa in forma testuale, nella convinzione che "Tener conto della poetica del traduttore […] è altrettanto fruttuoso che tener conto della poetica dell'autore per comprendere il testo originale" (Mattioli 2004: 47). A questo scopo, tuttavia, non tutte le vie di indagine sono aperte:

a) In primo luogo, non tutte sono proficuamente praticabili. La volontà di reperire quanti più elementi di questa genesi deve passare al vaglio di un'oggettiva rilevanza degli stessi ai fini dello studio. Azzardando un'ipotesi provocatoriamente banale, sapere che sugli scaffali della libreria di tale traduttore campeggino le opere di Natalia Ginzbourg logicamente non ci autorizzerà ad imputare a questa presenza l'eventuale ricorrere nelle sue traduzioni del vocabolo *famigliare*. D'altro canto, conoscere la biblioteca del traduttore e, nello specifico, le letture fondamentali su cui questi si è formato rispetto all'opera dell'autore che traduce, potrebbe sì essere illuminante, a cagion d'esempio, nell'esplorazione lessicale del suo idioletto. Del resto, esiste una stretta correlazione tra l'immaginario culturale del traduttore e la sua immaginazione linguistica, definita da Anne-Marie Houdebine come "the relation of the subject to his/her intimate language and to the common language" (Houdebine 2015: 18).

b) In secondo luogo, qualora praticabili, non tutte le vie di indagine risultano sempre accessibili[4]. Vogliamo infatti, a questo proposito, chiarire subito i motivi del riposizionamento obbligato cui è andato incontro il nostro lavoro di tesi. Originariamente, uno degli obiettivi preliminari e complementari all'analisi delle traduzioni edite che prenderemo in esame – e in particolar modo all'analisi delle ritraduzioni di Camus – era la costituzione dei rispettivi dossier genetici, che includessero gli eventuali *avant-textes* (Bellemin-Noël 1972: 15)[5] resi disponibili dai traduttori o dalla casa editrice; tanto dal punto di vista endogenetico (quindi quelle bozze, correzioni, prime e successive stesure, scambi di e-mail tra traduttore e revisori, etc., prodotte durante il processo traduttivo), quanto esogenetico, ossia riguardante letture, note e altri appunti preesistenti al mandato stesso del tradurre, che ne avessero cioè nutrito la messa in forma. Ciò ci avrebbe consentito non solo di vagliare le scelte individuali dei traduttori, ma di esplorare in

[4] L'importanza di questa possibilità di accesso per chi studia le traduzioni fa eco a quella che hanno gli avantesti per gli stessi traduttori: "Per un traduttore di letteratura poter accedere agli avantesti – cioè a tutto quel materiale che precede la prima edizione a stampa di un'opera – è utile perché significa poter visionare il processo di germinazione di un testo." (Franco Buffoni, Postfazione a *Il problema del tradurre*, in Emilio Mattioli, a cura di A. Lavieri, Mucchi, 2017, 198)

[5] Nel suo trattato seminale "Le Texte et l'avant-texte : Les brouillons d'un poème de Milosz", Bellemin-Noël definisce *avant-texte* "l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les 'variantes', vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui." (1972: 15)

maniera più approfondita la pluralità di voci che compartecipano al processo traduttivo (editori, revisori, consulenti, correttori di bozze, comunità virtuali interpellate, istituzioni terze, etc.). In tal modo, oltretutto, volevamo evitare la perpetrazione di quella visione di eredità tardoromantica che, imperniandosi esclusivamente sul genio del singolo, ha mitizzato l'autorialità al punto da replicarne il modello anche nell'ambito della traduzione letteraria, rendendo cioè il traduttore l'unico e solo responsabile degli esiti testuali di cui poi fruiscono i lettori. Nella sua formulazione iniziale e in particolare per quanto concerne gli *avant-textes* endogenetici, il proposito è stato accantonato per cause di forza maggiore, che elenchiamo di seguito.

- Alle richieste di accesso (parziale) al materiale di lavoro nelle sue diverse fasi di gestazione, rivolte alla casa editrice da chi scrive, non è mai seguita alcuna risposta. In mancanza della necessaria autorizzazione, inoltrare una simile richiesta ai rispettivi traduttori avrebbe probabilmente significato metterli in una posizione scomoda, aggiungendosi al carico delle resistenze normalmente già presenti riguardo all'esposizione di questo tipo di materiale, così illustrate da Cordingley e Montini in relazione alla supposta sussidiarietà del lavoro traduttivo:

  > With their art unrecognised and their papers considered to be worthless, translators themselves have rarely kept their own manuscripts or working documents. And even when they do possess such material, they are often reluctant to offer it up to researchers. […] This suggests that these translators feel the pressure to conform to a model of authorship as inspired genius, preferring to hide their formulations and reformulations, their equivocations and false starts, their corrections and backtrackings, as if to show the mechanisms of their translation would reveal themselves to be less capable of their final, polished version. (2015: 7)

- Per sopperire alla mancanza degli avantesti interni, si presagiva allora (agli inizi del 2019) di poter quantomeno intervistare i traduttori sul loro operato e scoprire qualcosa di più di ciò che i soli testi d'arrivo potessero offrire. Se questo è stato possibile nel caso della ritraduttrice de *La Peste*, Yasmina Melaouah, altrettanto purtroppo non si può dire per il ritraduttore de *L'Étranger*, Sergio Claudio Perroni, venuto tragicamente a mancare il 25 maggio 2019.

- La terza motivazione, di natura più generale, riguarda le difficili condizioni di lavoro portate dalla pandemia di Covid-19: non potendo per diversi mesi svolgere ricerche sul campo, il reperimento in prima persona di eventuali documenti di interesse in archivi, biblioteche e fondazioni è stato a lungo precluso o rallentato.

Ciononostante, non volendo rinunciare del tutto a un approccio improntato alla critica genetica delle traduzioni in esame, pur nella consapevolezza di un minor grado di approfondimento in tal senso, abbiamo perseguito su due piani alternativi questo filone della ricerca, nella speranza di affinare comunque l'analisi dei testi pubblicati tramite uno sguardo al processo della loro realizzazione, seppur per via indiretta:

1) Dopo aver abbandonato l'idea di ricercare le tracce[6] materiali dei processi traduttivi non confluite nel testo finale, si è puntato alla ricostruzione di intenti, principî e strategie esplicitati nei paratesti scritti dagli stessi traduttori (pre/postfazioni, note alla traduzione, saggi, interviste, diari di bordo, etc.). Secondo Antoine Berman (1995: 83), in questo modo è sempre possibile rintracciare un qualche tipo di commento, specialmente se si procede per deduzione dell'implicito:

> Une première analyse se fonde à la fois sur la lecture de la traduction, qui fait apparaitre radiographiquement le projet, et sur tout ce que le traducteur a pu dire en des textes (préfaces, postfaces, articles, entretiens, portant ou non sur la traduction : tout ici nous est indice) quand il y en a […] il y a toujours, quand on cherche bien, parole de traducteur, parfois à interpréter, sur la traduction. Le silence total est très rare.

   Questo tentativo di recupero si ricollega oltretutto alla volontà di esplorare gli immaginari del traduttore: "Les préfaces et autres discours d'accompagnement […] permettent de mieux cerner l'imaginaire du traducteur qui y exprime souvent une vision très personnelle rendant compte de ses choix." (Christine Lombez 2019: 6). Le eventuali tracce concrete di questi immaginari, residuo dei margini di manovra linguistico-testuale concessi al traduttore,

[6] Il ricorso metaforico al termine "tracce" riferito alla soggettività autoriale del traduttore s'intende contrapposto alla visione della traduzione come di un campo neutro dove si suppone che il traduttore debba sempre tentare di eclissarsi, a tutti i costi di non lasciare tracce. Christine Lombez illustra numerosi esempi, soprattutto in ambito poetico, di traduttori che consapevolmente proiettano la propria soggettività sul tessuto polifonico della traduzione: Armand Robin, Saint John Perse, T. S. Eliot (Christine Lombez, « Avec qui traduit-on ? Les imaginaires de la traduction poétique », *Itinéraires*, 3, 2019, consultato in rete il 28 febbraio 2020).

diventano rilevanti per un'analisi traduttologica specialmente nel caso in cui entrino in conflitto con una o più letture critiche dominanti nei due canoni letterari di riferimento, quello d'origine e quello che accoglie i testi tradotti.

2) Come ulteriore rimedio, si è stabilito di intervistare Yasmina Melaouah, agente primaria[7] del processo ritraduttivo de *La Peste*. A tal fine è stato preposto un questionario, volto a sondare le sue posizioni rispetto al ruolo di ritraduttrice, interrogando la persona per illuminarne la postura traduttiva. Grazie alla grande disponibilità mostrata da Melaouah, la somministrazione del questionario è poi evoluta in veri e propri momenti di incontro (virtuale), sia durante le due edizioni (2020-2021) della *summer school* "Tradurre la narrativa", alla quale Melaouah partecipava in qualità di docente dei corsi, sia in occasione delle Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni dal titolo "Una conversazione infinita". Nel corso di entrambi gli eventi – organizzati dal laboratorio di traduzione letteraria LETRA, che afferisce al Laboratorio Letterario del Centro di Alti Studi Umanistici dell'Università di Trento – chi scrive ha potuto instaurare un proficuo dialogo con la traduttrice, anche in merito al suo lavoro specifico sul romanzo di Camus. Le dichiarazioni così ottenute hanno sicuramente costituito un prezioso strumento epistemologico al momento dell'analisi testuale. In genere, tra l'altro, questo tipo di approfondimento consente di superare anche eventuali reticenze che il traduttore stesso potrebbe aver avuto nel formulare i propri commenti paratestuali, per motivazioni di varia natura in parte elencate prima con Cordingley e Montini (2015: 7), e alle quali aggiungiamo: timore di scoprire il fianco alle critiche sul lavoro svolto; soggezione nei confronti del giudizio dell'editore; naturale tendenza a conformarsi alle prassi culturali percepite come maggioritarie.

I.1.1 IL TRADUTTORE IN CONTESTO

L'importanza che accordiamo allo studio di un profilo del traduttore dipende dalla storicità della sua condizione di agente interculturale.

[7] Altri agenti sono implicati nel processo traduttivo, anche indirettamente. Scrive Jean-Marc Gouanvic: "Le traducteur est l'agent privilégié par lequel passe la logique objective du système de pratiques, de dispositions et de structures permanentes et générales qui sont à l'œuvre dans toute traduction. Il est cependant loin d'être le seul dans l'entreprise de traduction." (Gouanvic 1999: 17).

Occorre quindi situare tale condizione all'interno di un modello culturale specifico. Raccogliendo le suggestioni di Chesterman (2006: 11), che a loro volta partono dal modello stratificato proposto da Hofstede (in cui troviamo un nucleo di valori al centro e una moltitudine di pratiche man mano che ci si sposta verso la periferia, Hofstede 1991), assumiamo la dimensione spaziale della traduzione come suddivisa in tre tipi di macrocontesti:

- Contesto culturale: incentrato su valori, ideologie, tradizioni, etc.
- Contesto sociologico: incentrato sulla persona, sia in quanto singolo individuo (in particolare il traduttore) con specifici comportamenti cooperativi, sia nella forma collettiva dell'istituzione.
- Contesto cognitivo: incentrato sui processi mentali, decisionali, etc.

Questa suddivisione rispecchia per altro la polivalenza che il termine "traduzione" assume nell'ambito dei *Translation Studies*, in quanto prodotto (la traduzione pubblicata), processo (la somma degli atti traduttivi) e operato di più agenti (il tradurre). Nel nostro studio, volendo dunque occuparci delle tre dimensioni, un certo spazio sarà dedicato anche alla figura del traduttore secondo i contesti del secondo e terzo punto della classificazione sopra riportata. Dato il proprio ruolo, chi traduce si trova infatti al centro di un campo di forze strutturato su più livelli. Innanzitutto, è sottoposto a un triplice impegno etico-professionale: verso l'autore del testo di partenza, verso il lettore del testo di arrivo e verso i committenti, compresi tutti coloro che collaborano alla realizzazione del lavoro. È il concetto di *accountability norm* elaborato da Chesterman: "A translator should act in such a way that the demands of loyalty are appropriately met with regard to the original writer, the commissioner of the translation, the translator himself or herself, the prospective readership and any other relevant parties." (1997: 68). In secondo luogo, chi traduce è anche sollecitato alla costante messa in opera di tutta una serie di caratteristiche e talenti personali per rispondere ad altri fattori di pressione, esterni ed interni al testo, che influenzano in modi alterni ma concomitanti il suo comportamento prima, durante e al termine del processo di traduzione. A priori deve quindi possedere delle

> compétences situées en amont de l'activité de traduction elle-même, […] une cartographie de l'avant-traduire englobant trois principaux aspects préalables […] il s'agit de la consolidation des compétences langagières, de la consolidation de la culture générale (compléments cognitifs) et de l'acquisition d'une posture de traduction. (Collombat 2013 : 84)

Nel bagaglio del buon traduttore ci sono innanzitutto padronanza delle due lingue di lavoro, conoscenze enciclopediche sufficienti e una postura traduttiva flessibile. La menzione di quest'ultima ci porta adesso a ribadire l'importanza dell'*accountability norm* sopracitata, poiché è nella presenza viva dello sguardo del lettore alla coscienza di chi traduce che sembra risiedere un presupposto necessario a sviluppare tale postura, ovvero l'imprescindibile attitudine del soggetto traducente a fondersi tanto con l'autore quanto con il lettore, in modo da poter dar conto al meglio, nella lingua d'arrivo, dei processi all'opera nel testo di partenza: "De fait, le traducteur recrée une situation de communication dans son intégralité, de l'émetteur au destinataire en passant par le vecteur" (Collombat 2010: 64). Tale attitudine alla fusione con l'Altro testuale ed esperienziale, che implica una profonda intimità con il testo da tradurre, è stata denominata in molti modi. Daniel Pennac parla di un "istinto analogico"[8], che confluisce nel comportamento oblativo della figura traducente. Collombat la chiama "empatia razionale oggettiva" (*ivi*: 57). Rispetto alla visione tipica del traduttore in eclissi, essa vorrebbe indicare una dissoluzione controllata del sé traducente piuttosto che un suo oblio totale. Se la "empatia razionale" (Hufschmitt 2002) indica un tipo di percezione non emotiva – ma, appunto, razionale – della cornice di riferimento esterna di un individuo, grazie alla quale comprendere non ciò che sente ma ciò che pensa, allenarsi all'empatia razionale oggettiva per il traduttore significa

> tout en pénétrant le texte […] le considérer de l'extérieur, en oubliant ses propres réactions, ce qui, paradoxalement, signifie qu'il doit avoir une conscience aiguë de ces réactions, savoir les analyser et faire en sorte qu'elles ne nuisent pas à l'objectivité dont il doit faire preuve dans la détermination de son postulat traductif puis dans l'exécution du mandat lui-même. C'est, au final, l'exacte définition de l'empathie : comprendre intimement l'autre sans se renier soi-même. Cette nuance est fondamentale, dans la mesure où le bagage cognitif du traducteur […] est essentiel à l'actualisation des instances discursives. (Collombat 2010: 61)

Oltre a quello dell'empatia così delineata, Collombat fornisce poi un elenco sintetico di altri criteri primordiali dell'attitudine traduttiva, basato sui sei criteri dell'efficacia interculturale precedentemente individuati da Marandon (2001) nel campo delle scienze sociali, ma perfettamente in linea con l'identificazione delle qualità traduttorie: empatia, rispetto, interesse per la cultura locale, flessibilità, tolleranza e competenze

[8] "Questa capacità di restituire lo spirito di una lingua straniera nella vostra lingua può nascere solo dalla fusione con il testo e con la lingua di partenza, unita a una perfetta padronanza della lingua d'arrivo, la vostra. Tale duplice competenza presuppone un'ubiquità linguistica e letteraria o, per essere più precisi, un *istinto analogico*." (D. Pennac, *L'arte di esitare*, 2019: 53-54).

tecniche. In precedenza, riferendosi ai due momenti di decodifica e ricodifica[9] che caratterizzerebbero l'operato del traduttore, Wilss (1996) aveva menzionato ulteriori aspetti e capacità, tra i quali:

- vissuto ed esperienza personale del traduttore;
- intelligenza e talento percettivo;
- motivazione;
- disposizione mentale al momento di contatto con il testo;
- pazienza;
- elasticità e capacità di adattamento;
- sensibilità letteraria;
- capacità di pensiero profondo;
- confarsi del testo originario al proprio gusto e/o alla propria visione del mondo.

Secondo vari gradi di incidenza, tali caratteristiche sottendono a quello stato di vigilanza mentale che consente al traduttore di "make the right judgement as to what approach is the most adequate in a given situation" (Wilss 1996: 141). Come in una partita di scacchi[10] e persino in presenza di un insieme di norme vincolanti (linguistiche, stilistiche, editoriali), il traduttore si servirà idiosincraticamente di una sua parte di intuito al momento di prendere le decisioni risolutive che lo porteranno a selezionare una resa piuttosto che un'altra. Vista spesso soltanto in una luce negativa, tale libertà è ciò che caratterizza in maniera unica la voce di un traduttore e che ne permette la risonanza innovatrice all'interno di un canone. La somma delle decisioni così prese si configura come una gerarchia di mosse costantemente rinegoziata, corrispondente a una gerarchia di problemi traduttivi diversi per natura e priorità, su cui torneremo più avanti in riferimento anche all'approccio semiotico. Possiamo parlare con Wilss di un "calculated risk depending on a feeling of situational appropriatness" (Wilss, 1996: 143). Un rischio calcolato, dunque, che secondo vari metodi orientati all'esame dei processi – protocolli TAP (Tirkkonen-Condit 2000; Jääskeläinen 1996; Jonasson 1998), interviste, registrazioni, trascrizioni, *close reading* – discipline quali la linguistica cognitiva, la stilistica della traduzione e la semiotica (cfr. II) hanno cercato di studiare anche nell'ambito della traduzione letteraria. Riprenderemo a breve questi aspetti

[9] Vedremo come questa linearità cronologica dell'atto traduttivo venga messa in discussione da alcuni studi di linguistica e stilistica cognitiva applicati alla traduzione.

[10] Un simile paragone è presente in Levý, che come per gli scacchi parla di un gioco in cui "every succeeding move is influenced by the knowledge of previous decisions and by the situation that resulted from them" (2000: 149). Riconoscendo nei processi traduttivi un determinismo meno stringente, Gorlée (1994) li paragona invece alla risoluzione di un puzzle.

per metterli in relazione con la costruzione dello stile in traduzione (cfr. I.2.3). Ai fattori soggettivi già menzionati se ne aggiungono poi altri che, pur esercitando un'influenza diretta sul traduttore, dipendono piuttosto dal testo in sé, dalla coppia linguistica in gioco o dalle imposizioni editoriali. Evocandone solo alcuni, si tratta per esempio dei repertori stilistici propri alle rispettive lingue, del grado di difficoltà del testo o ancora della pressione dovuta al termine di consegna del lavoro. Tutti questi fattori riguardano inevitabilmente anche la fase di critica delle traduzioni, sollevando dunque una questione importante che occorrerà affrontare prima di entrare nel merito dell'analisi dei testi e della sua metodologia.

È una questione che interessa il ruolo ermeneutico di chi traduce, visto che "the translator acts in the first instance as the real reader of the source text. As someone familiar with the source language as well as the conventions and norms of that culture, s/he is in a position to slip into the role of the implied reader of the source text. Above and beyond that s/he tries to identify 'the principles of invention and intent' of the text" (O' Sullivan 2003: 201). Un simile tentativo di identificazione varierà in diversa misura da persona a persona, motivo per cui la comprensione del testo alla luce della quale condurremo questo studio non potrà che differire, anche solo in parte, da quella dei rispettivi traduttori. Il che ci porta a voler chiarire sin da queste prime pagine che la nostra analisi critica, così come eventuali proposte di traduzioni alternative per alcuni dei passi presi in esame, non sarà evidentemente animata da alcuna pretesa né di esaustività né di superiorità interpretativa. La metodologia di cui ci siamo avvalsi mira certo al maggior grado di oggettività che un'analisi ancorata a evidenze testuali possa offrire, ma non per questo sarà scevra di idiosincrasie e inquadramenti soggettivi. Ciò che le dà un vantaggio, semmai, rispetto alle possibilità d'analisi dei quattro traduttori presi in esame è la disponibilità di tempo sicuramente superiore: il lungo arco temporale in cui si è svolta la ricerca ha permesso che ci soffermassimo con attenzione sui testi di Camus, attingendo profusamente ad un ampio bacino di critica testuale; posizione senza dubbio assai diversa da quella in cui si sono trovati i traduttori, che generalmente sono costretti ad ingegnarsi contro il tempo e in condizioni di lavoro non sempre ottimali. Ne consegue che l'approccio qui adottato sarà, sul piano testuale, volutamente descrittivo, volto sì a verificare l'adeguatezza[11] delle scelte effettuate, ma interessato soprattutto

[11] Nell'accezione di Toury, il principio della *adequacy* è situato all'interno di un continuum che vede il polo opposto nella *acceptability*: "whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability" (1995: 56). Precedentemente era stato Even-Zohar (1975: 43)

a comprendere come e perché i traduttori siano approdati a tali scelte, quale tipo di voce esse proiettino e se la risultante sia in linea o meno con l'ipotesi della ritraduzione che presenteremo più avanti (cfr. I.4.2) Se di scelte si parlerà, non sarà tuttavia per etichettarle in positivo o in negativo, quanto per raffrontarne gli effetti rispetto alla scrittura originale, alla restituzione della poetica di Camus e alle attese del pubblico. Inoltre, sarà opportuno precisare che, pur riferendoci a scelte macro e microtestuali del traduttore, terremo sempre presente il carattere collettivo delle soluzioni finali. Non sempre infatti il prodotto editoriale riflette in maniera diretta le intenzioni del traduttore o la complessità della sua lettura: da un lato, perché la pagina, in quanto limite costitutivo, costringerà chi traduce ad operare una sintesi costante rispetto alla pluralità dei percorsi esegetici disponibili, dei quali verrà restituito solo il candidato migliore o supposto tale; dall'altro, perché il traduttore non è mai l'unica parte coinvolta nei processi decisionali, come avremo occasione di ribadire parlando di *agency*.

I.2 LO STILE IN TRADUZIONE

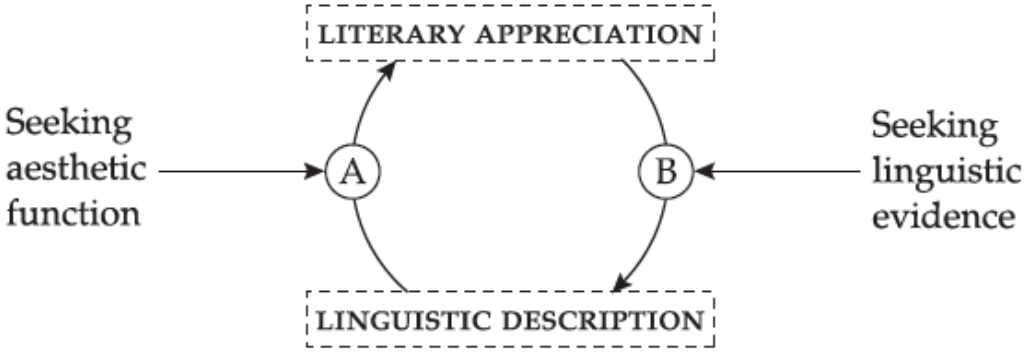
I.2.1 LA TRADUZIONE: PUNTO DI OSSERVAZIONE DELLA LETTERATURA?

Come già accennato riguardo ai macrocontesti della traduzione, ai fini del nostro lavoro occorrerà indagare una relazione che fa da ponte tra gli immaginari del traduttore e la possibilità di una critica produttiva per i testi presi in esame: la relazione tra stile e traduzione. Già rilevante all'interno del discorso sul tradurre *tout court*, essa diviene imprescindibile in ambito letterario, dove gli aspetti stilistici hanno carattere distintivo e perderli significherebbe perdere l'autore, sia esso lo scrittore del testo di partenza o il traduttore del testo di arrivo. Significherebbe, per trarne le estreme conseguenze, ostacolare l'accesso del lettore a quelle "mind-changing qualities of literature" (Boase-Beier 2006: 89) che costituiscono, in ultima analisi, uno dei vantaggi evolutivi di specie offerti dalla fruizione dei testi letterari, anche in termini di adattamento sociale[12]. Posizionandoci così in un'ottica proustiana secondo cui lo stile è essenzialmente la

a definire adeguata ogni traduzione che nel testo d'arrivo non infranga il sistema della propria lingua di partenza.

[12] Per una discussione approfondita di questi aspetti cfr. Grandin (2005) e Hernadi (2002). Da un punto di vista cognitivo, Boase-Beier individua tre modi in cui specialmente la letteratura tradotta modifica il pensiero individuale, ma che a nostro avviso valgono in genere per la letteratura tutta: "i) by acquainting us with thoughts or feelings we had not experienced, or reflected on, or known to exist; ii) by showing us that other people experienced them; iii) by allowing us to experience those thoughts or feelings for ourselves." (2006: 78).

trasformazione che il pensiero di un autore impone sulla realtà[13], possiamo intuire come, attraverso il confronto delle traduzioni e dei prototesti[14], "we can arrive at a better appreciation of the original's qualities and, simultaneously of the two phenomena we call translation and literature" (Parks 2007: 14). Proprio per questo ci serviremo inizialmente degli strumenti della stilistica letteraria al fine di commentare l'interazione tra funzione linguistica e funzione artistica nelle opere in esame. Infatti, lo scopo di questa disciplina è sostanzialmente quello di mettere in relazione l'interesse per la descrizione di un'opera in termini linguistici con l'interesse critico verso l'apprezzamento dei valori estetico-letterari ad essi ascrivibili. Si pone subito un problema di priorità rispetto al punto da cui partire: linguistico o artistico? Per risolverlo, seguendo la traccia di Leech e Short, ricorriamo al 'circolo filologico' di Leo Spitzer (1948: 19), così schematizzato:



Spiegano gli studiosi britannici:

> There is a cyclic motion whereby linguistic observation stimulates or modifies literary insight, and whereby literary insight in its turn stimulates further linguistic observation. […] There is no logical starting point, since we bring to a literary text simultaneously two faculties, however imperfectly developed: our ability to respond to it as a literary work and our ability to observe its language. (Leech-Short 2007: 12).

Data la reciprocità delle letture, dunque, non esiste un punto di osservazione privilegiato. Il che vale anche per le nostre ritraduzioni, che derivano da romanzi già ampiamente studiati sul piano della critica letteraria e sono, al contempo, frutto di un lavorio linguistico minuzioso. Il filtro di analisi che applicheremo allo studio delle traduzioni muoverà

[13] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, p. 225.
[14] È Popovič (2006) il primo a parlare di prototesti e metatesti anziché di testi di partenza e testi di arrivo.

da questo principio, poiché i medesimi criteri di fruizione linguistico-estetica che valgono per i prototesti, in quanto opere letterarie, sono altrettanto fruttuosamente applicabili al tradotto, dove potranno illuminare la similarità delle scelte autoriali effettuate dal traduttore. Sarà pertanto la relazione tra stile e traduzione a guidare in prima istanza l'approfondimento sui nostri casi di studio e sulla quale vogliamo soffermarci adesso più da vicino.

I.2.2 LA DIALETTICA TRA STILI COME VIA D'ACCESSO AL SIGNIFICATO

Ripercorrendo con Jean Boase-Beier (2006) l'evoluzione del rapporto tra stilistica e traduttologia, a sostegno dell'analisi delle quattro traduzioni di Camus e, più in generale, rispetto alle considerazioni sul fenomeno della ritraduzione, si è deciso di adottare un approccio non puramente formalista, ma aperto agli strumenti offerti dalla semiotica e dalla stilistica cognitiva. La pertinenza di queste discipline nell'indagare le voci dei traduttori risulta evidente soprattutto se si considera come esse abbiano, da un lato, esteso il campo di osservazione ben oltre la lingua dei prototesti, preoccupandosi in egual misura delle implicazioni stilistiche nel tradotto; dall'altro, cercato di spostare l'interesse speculativo da alcuni incagli teorici – quali il concetto di equivalenza, di spirito del testo e di intenzione dell'autore – verso una concezione più circolare del ruolo dello stile nella fabbricazione del senso. Come accennato in precedenza, la necessità di approfondire il rapporto tra stile originario e stile del traduttore deriva dalla convinzione che "when an artistic vision is embedded in a particular use of language, problems of translation will reveal the nature of that vision" (Parks 2007: 144). Considerare dunque la resa interlinguistica della scrittura originale come uno stile nuovo da poter esaminare, ci consentirà non solo di svelare l'ulteriore potenziale della scrittura camusiana in ottica diacronica, ma anche di mettere in luce gli effetti di queste nuove voci italiane sulla ricezione delle opere nel sistema culturale che le ha accolte. Concentrandosi infatti sul rapporto tra gli aspetti stilistici del testo fonte e le inferenze che il traduttore può trarne, i recenti sviluppi della stilistica in senso decostruzionista permettono di ripensare le modalità di accesso al significato originale, che è stato a lungo considerato come immanente al testo nella sua inscindibilità di forma e contenuto e pertanto, in molti casi, fondamentalmente intraducibile. Va al cuore della questione Franco Buffoni quando scrive: "lo stile è 'intraducibile', come per Croce è 'intraducibile' la poesia. Sono posizioni tardo-romantiche che, facendo leva sui presupposti a) della unicità e irriproducibilità dell'opera d'arte; b)

della indissolubilità di contenuto e forma, giungono a negare la traducibilità della poesia e della prosa alta." (Buffoni 2009: 64)

Proprio perché si pone in uno spazio intermedio tra l'analisi linguistica e l'interpretazione letteraria (cfr.1.2.1), la stilistica della traduzione si prefigge di rivelare il senso di un'opera attraverso una descrizione, anche cognitiva, ricavata da più livelli del discorso (grammaticale, semantico, pragmatico, etc.), inglobando inoltre aspetti da sempre problematici in traduttologia, come l'imprevedibilità del fattore individuale e il carattere di intrinseca soggettività del significato. In questo senso, Tabakowska parla dell'importanza di una "sensibilizzazione linguistica" per i traduttori, che devono essere "aware of how the overall meaning of a linguistic message is shaped and modified - both in the original text and in the translation - by the particular choices that the writer and the translator make, using the repertoire which is offered to them by conventions established in a given language" (2000: 84). É importante qui rimarcare come questa consapevolezza non sia affidata esclusivamente alla competenza linguistica e alla sensibilità letteraria del traduttore, pur fondamentali, ma alla sua capacità di svelare il significato complessivo di un testo a partire dagli aspetti stilistici cui sono associati "mutual cognitive environments" (Mackenzie, 2002: 4); i quali, una volta percepiti, entrano a far parte dell'atto stesso di ricreazione traduttiva, che genera a sua volta nuovi significati per il lettore d'arrivo. In che misura questi siano equivalenti a una supposta intenzione dell'autore originale, lo vedremo tra poco (I.3.3).

I.2.3 LA COSTRUZIONE DEL SENSO NELLO STILE: ALCUNI ASPETTI COGNITIVI DELLA TRADUZIONE

Alla ricerca di una definizione operativa di stile, in prima approssimazione manterremo una sua concezione semplicistica come "perceived distinctive manner of expression" (Wales 2011: 397), dove il ruolo della percezione è già in primo piano. Partiamo così dall'assunto che il modo in cui vengono percepiti gli aspetti stilistici di un testo da parte dei suoi lettori – inclusi dunque i traduttori, lettori intermediari – risulta cruciale ai fini dell'interpretazione, specialmente in letteratura. Per quanto scontata possa sembrare, quest'affermazione ha già il merito di distaccarsi da una visione dello stile quale "dress of thought" (Leech-Short 2007: 13), in cui cioè il

come dell'espressione sarebbe modificabile senza conseguenze su *cosa* viene espresso. Nel tentativo di aggirare l'indissolubile dicotomia di forma e contenuto, ci si preoccupa soprattutto del modo in cui la funzione estetica dei testi letterari viene attribuita agli effetti della variazione stilistica. Si presuppone cioè che il significato[15] non risieda mai soltanto nella semantica[16] di un testo e nemmeno nella lingua stessa, ma sia costantemente rinegoziato nel progressivo evolvere dei contesti di lettura e della loro elaborazione cognitiva; quindi, in ultimo, nella loro realizzazione ermeneutica. Tale visione trova fondamento in alcuni concetti appartenenti alla *Relevance Theory*, sulla quale dunque occorre soffermarsi brevemente. Sviluppatasi come ramo della pragmatica cognitiva grazie soprattutto al lavoro di Sperber e Wilson (1986), che prendeva a sua volta le mosse dalle intuizioni di Paul Grice (1967), la *Relevance Theory* poggia saldamente su una visione della natura inferenziale della comunicazione. In particolare, molti degli assunti della teoria si inscrivono nella "linguistic underdeterminacy thesis", che viene così definita da Robyn Cartson in relazione al parlato (2002: 19-20):

> the linguistic semantics of the utterance (that is, the meaning encoded in the linguistic expressions used) underdetermines the proposition expressed (what is said). The hearer has to undertake processes of pragmatic inference in order to work out not only what the speaker is implicating but also what she is saying.

In altre parole, basandosi sul convincimento che la semantica delle lingue naturali non sia sufficiente a codificare in simultanea tutto ciò che il parlante è capace di pensare, Cartson sostiene che il significato espresso dai segni linguistici di un enunciato non corrisponda automaticamente al significato inteso dal parlante nella sua interezza. Di conseguenza, come spiega brillantemente Murtisari: "All that one can do as a listener engaged in verbal communication is to infer possible meanings from the linguistic signs one hears. […] interpretation is not a process of recovering messages from the form in which they have been packaged, but rather one of actively recreating meanings from symbols." (2013: 320-321) In filigrana può leggersi, anche qui, il rifiuto dell'idea che dalla forma possa essere estrapolato il contenuto senza ripercussioni sul significato. Questo ha ricadute importanti sul modo in cui avviene una simile ricreazione

[15] In un'ottica dualista, la significanza, intesa come "the total of what is communicated to the world by a given text" e contrapposta al senso, ovvero "the basic, conceptual, paraphrasable meaning" (Leech&Short 2007: 20). Questa concezione è ancora diversa dalla semiosi di cui ci occuperemo nei capitoli successivi.

[16] Una simile relativizzazione è in linea, tra l'altro, con quella revisione al ribasso del semantismo (Caille 2017: 52) che viene solitamente riservata alla traduzione poetica; pratica spesso considerata, non a caso, ai confini del possibile.

inferenziale, che è basata proprio sul principio cardine della "relevance" (Wilson e Sperber 2004): nella comunicazione, il pensiero e l'attenzione umana sarebbero immediatamente orientati verso l'informazione che appare maggiormente rilevante per chi ascolta/legge, grazie alle connessioni che tale nuova informazione stabilisce con l'informazione pregressa, permettendo così alla persona di trarre conclusioni che ritiene rilevanti per se stessa. Il grado di *relevance* è poi determinato da due fattori: gli effetti contestuali e gli sforzi di elaborazione. Ne deduce alcune conseguenze Murtisari (2013: 321):

> The greater the contextual effects the hearer achieves, the greater the relevance of the text; but the greater the processing effort the hearer needs in order to arrive at these effects, the lower the relevance. It is therefore reasonable for the hearer to adopt the interpretation given by the path which requires least effort […] the cognitive processing of the communicative stimulus will stop when the expectation for relevance is satisfied (or abandoned).

Come vedremo tra poco a proposito del principio minimax e dei processi cognitivi dell'atto traduttivo, questo tipo di configurazione del processo comunicativo riguarda molto da vicino anche la traduzione intesa come ricezione e ricreazione dei significati. Guardando ora più in generale alla lettura complessiva dei significati che scaturiscono anche dai tratti stilistici nella prassi traduttiva, è possibile osservare come in genere, al momento della negoziazione tra due lingue, i traduttori tendano ad assumere un comportamento consequenziale: invece di aggrapparsi alle prime congetture interpretative scaturite dalle singole frasi di un testo, lasciano che i significati evolvano in corso d'opera in base a un'impressione incrementale dell'indirizzo funzionale dello stile, prima di fissare sulla pagina le costruzioni di simboli che esprimono questi significati in via definitiva e consegnarli ai revisori. Questo perché, come accennato in merito alla strutturazione gerarchica cui ubidiscono le mosse del traduttore: "As the translator goes along, the number of doubts concerning his/her consecutive choices diminishes, in proportion to the number of potential scenes construals that remain at the disposal of a speaker engaged in a discourse" (Tabakowska 2000: 85). Ciò evidenzia il carattere fondamentale ricoperto dalle scelte stilistiche dell'autore originale qualora esse arrivino a rispecchiarsi nel processo traduttivo in quanto *scenes construals*, dal momento che ogni decisione, una volta stabilita, va ad aggiungersi al panorama cognitivo al quale il traduttore può successivamente attingere per prendere ulteriori decisioni, in una costruzione graduale e costante del senso globale. A conferma di questa tendenza, comune ai professionisti della traduzione, Levý sostiene che "every succeeding move is influenced by the knowledge of previous

decisions" (2000: 149). A corollario di questa affermazione, lo stesso Levý poi pone il cosiddetto principio minimax, che riguarderebbe in genere ogni atto comunicativo e confligge spesso con gli approcci teorici alla traduzione: "Translation theory tends to be normative, to instruct translators on the optimal solution; actual translation work, however, is pragmatic; the translator resolves for that one of the possible solutions which promises a maximum of effect with a minimum of effort" (2000: 156). Una simile strategia attiene indubbiamente al movimento intuitivo del pensiero traduttorio, tanto da aver guidato spesso anche la formulazione delle nostre proposte alternative di traduzione per i passaggi presi in esame nel corso dell'analisi dei romanzi di Camus. Tuttavia, sebbene sia del tutto verosimile che le scadenze di consegna, le ristrettezze temporali ed economiche, insieme ad altre frustrazioni derivanti dalle difficoltà del mestiere del traduttore possano, in alcuni casi, puntare nella direzione di un siffatto principio, nel campo della traduzione letteraria esso risulta talvolta smentito dalla pratica, in particolare per certi tipi di testo. Anzi, studi empirici come quello di Tirkonnen-Condit sulla gestione dell'incertezza nei processi traduttivi dimostrano che i traduttori presentano sempre "a capacity of keeping final solutions in suspense", poiché "the fact that a translator is prepared to postpone a solution or to produce several tentative solutions without endorsing any one of them as a final solution shows that he or she can tolerate a situation in which a decision is pending for the time being" (Tirkonnen-Condit 2000: 141). Si è ben lontani dal poter parlare di un minimo sforzo, dal punto di vista strategico. Partiamo da questa capacità precipua, questa "arte di esitare"[17], per ricollegarci così al discorso sulla gerarchizzazione delle scelte affrontato poc'anzi (cfr. I.1.3), alla luce del quale possiamo meglio comprendere perché il processo traduttivo sia non-lineare, ovvero non riducibile a quel succedersi progressivo di codifica, decodifica e ricodifica che ad esso è stato talvolta attribuito dalla linguistica in funzione di una supposta equivalenza da raggiungere rispetto al testo di partenza (Diaz-Diocaretz 1985; Wilss 1996). I procedimenti al suo interno sono caratterizzati invece da un'evoluzione entropica più complessa, che già Jones definiva "helical rather than unilinear" (1989: 188). A conferma di questa visione citiamo un'efficace formulazione di Eva Karpinski, nell'ambito degli studi di critica genetica femminista, a proposito della traduzione in quanto "multidirectional, recursive, and dialogical process

[17] Prendiamo in prestito il suggestivo titolo dell'omonimo volumetto edito da *Marcos y Marcos* (2019) e curato da Stefano Arduini e Ilide Carmignani, in cui sono raccolti i dodici discorsi di accettazione delle vincitrici (sono ben dieci su dodici) del Premio di Traduzione Letteraria conferito durante le "Giornate delle traduzione", organizzate dai due curatori sin dal 2002.

of thought and transformation, a creative combination rather than a transparent substitution of meaning." (2015: 20) Sul piano teorico, soprattutto gli studiosi cognitivisti hanno presentato vari modelli possibili per descrivere cosa accade realmente nelle diverse fasi del processo traduttivo. Vogliamo riportarne qui due che ci aiuteranno nel prosieguo della riflessione.

Studiando gli scambi dialogici tra due traduttori all'opera su un testo condiviso, Séguinot definisce il processo come "iterativo" (2000: 146), attributo che ben si addice ad alcune delle proprietà fin qui discusse. In particolare:

a) benché un potenziale traducente sia stato individuato, la mente del traduttore continua la sua ricerca di alternative ritornando sull'elemento in questione. A tal proposito la studiosa parla di una "managerial function" inerente alla traduzione (147);
b) il traduttore lavora tramite una gestione in parallelo di più unità traduttive, spostandosi dall'una all'altra in funzione del contesto e delle scelte già effettuate;
c) il significato non risiede esclusivamente nel testo-fonte, ma è "self-generated" in quanto "the understanding of words and phrases generate associations" (147); alcune di queste associazioni risulterebbero però improduttive e pertanto verrebbero ad un certo stadio soppresse da un apposito meccanismo mentale.

Un secondo modello descrittivo, ampiamente in accordo con il primo, viene presentato da Tirkkonnen-Condit (2000: 127) e riassunto attraverso lo schema che riportiamo di seguito[18]:

[18] Con ST (source text) si intende il prototesto; con TT (target text) il metatesto.

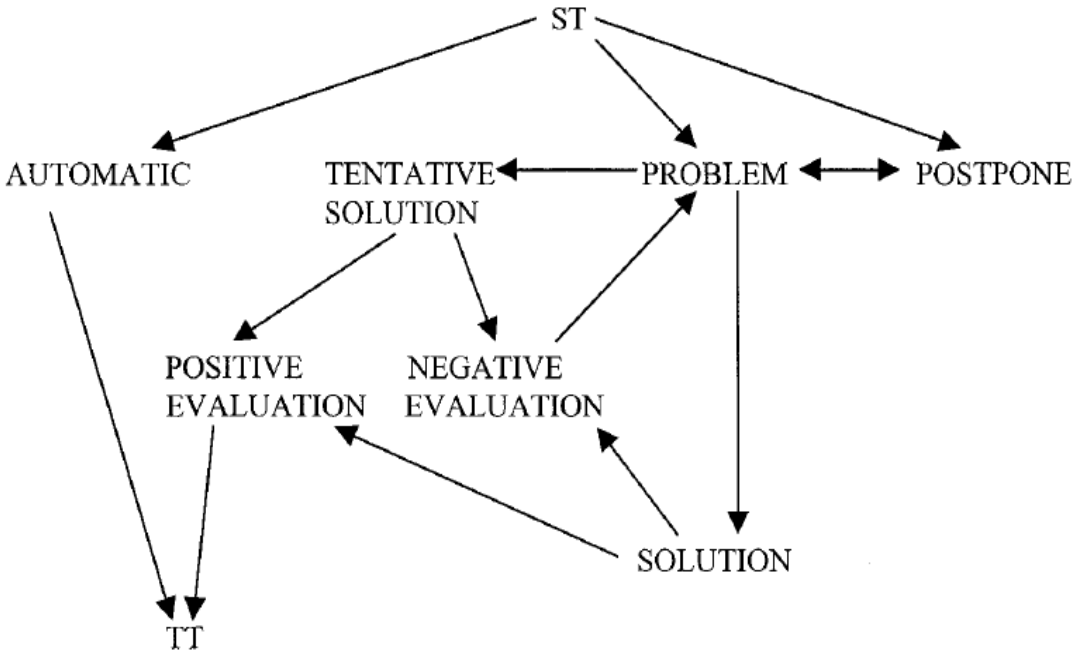


Figure 1. *Pivotal processing phenomena in translation*

L'accesso al traguardo del prototesto passa il più delle volte per un processo di rinvio tra problemi e soluzioni provvisorie. Entrambi i modelli dimostrano la necessità di un parallelo procedere cui le operazioni mentali del traduttore vanno incontro prima di dare forma alle soluzioni che confluiranno infine nel testo tradotto (pre-revisione). Anche prendendo in carico una singola unità traduttiva, questa simultaneità fa sì che il traduttore mantenga sempre un'ampia prospettiva sul contesto cognitivo: è obbligato entro i propri vincoli mnemonici, ma è al contempo proiettato ben oltre i limiti della frase affrontata sul momento. In ciò risiede l'importanza, per chi traduce letteratura, di possedere non solo una spiccata competenza linguistica, ma anche memoria testuale e sensibilità stilistica tali da permettergli di recepire e rispondere alle complesse ramificazioni del disegno autoriale coerente che si dipana nel corso delle pagine, innescando problemi interconnessi. Una sintesi efficace del processo così delineato la fornisce Osimo (2000)[19]:

> Il traduttore, che legge il testo che dovrà tradurre, lo legge proiettando i possibili metatesti in uno spazio virtuale, nel quale comincia a prendere forma il testo nuovo, prima in termini di materiale mentale (elaborazione del materiale

[19] L'estratto da B. Osimo (2000), *Corso di traduzione Vol. 1*, Guaraldi, è disponibile anche online su http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_1_19?lang=it (consultato il 10/04/2021).

> percepito dal traduttore), poi in termini di concreto inserimento di tale materiale in una struttura rigida e convenzionale che è il codice del futuro metatesto (la lingua della traduzione). La mente umana prende in esame - in modo veloce e non sempre del tutto consapevole - le varie possibilità potenziali di proiezione del prototesto nella lingua del metatesto e, con un procedimento di scelta che ha molto a che vedere con la teoria dei giochi, opta per la soluzione considerata ottimale tra quelle prefigurate. Tale processo di scelta è complicato dal fatto che spesso le scelte compiute hanno conseguenze a catena: optare per un traducente in luogo di un altro, per esempio, preclude determinate potenzialità semantiche accentuandone altre, crea rimandi intratestuali ed intertestuali rimuovendone altri. La scelta provvisoria deve perciò essere vagliata alla luce del testo globale, e non esiste mai una scelta "definitiva" proprio perché non sono mai esauribili le evoluzioni del prototesto in relazione al testo globale.

Proprio come ai semiotici e agli studiosi di stilistica, in genere anche ai traduttori non interessano le "choices in isolation, but rather a pattern of choices: something that belongs to the text as a whole" (Leech-Short 2007: 34). Elementi specifici andranno sempre letti in relazione alla più ampia trama testuale, alle ricorrenze dei tratti stilistici salienti (cfr. I.3.2). Tuttavia, la presenza di questi tratti nel testo non garantisce automaticamente che essi siano rintracciati, né tantomeno che siano tradotti in maniera efficace. Possiamo considerarlo un transito cognitivo-traduttivo in tre fasi. Il semplice fatto che un elemento stilistico sia stato letto non significa necessariamente che esso verrà registrato nella mente del traduttore come determinante per una successiva rielaborazione. E anche nel caso di recepimento, il suo grado di salienza sarà valutato in funzione di una percezione comunque soggettiva, che di conseguenza potrebbe subire oscillazioni. In ultimo, persino il tipo di risposta al giusto riconoscimento di salienza, ovvero la scelta traduttiva, varierà a seconda della competenza e di quella serie di caratteristiche dell'individuo traduttore a cui si è fatto riferimento in precedenza (I.1.3).

Questa breve ricognizione delle dinamiche cognitive nel tradurre ci è servita a sottolineare un parallelo importante, che finora ha fatto da base alla nostra disamina della relazione tra stile e traduzione: a una percezione delle scelte stilistiche dell'autore nel testo originario corrispondono altrettante scelte stilistiche del traduttore, che ne esprimono la voce nel metatesto. Si arriva così a ribadire una visione del significato tradotto come costruzione interdipendente di percezione, valorizzazione e riproduzione, da parte di chi traduce, non tanto delle scelte nella loro forma originaria, ma degli effetti di tali scelte sulla propria lettura individuale. In che termini, dunque, lo stile di ciascuno trova posto in questa visione a doppio binario?

I.3 LA VOCE DEL TRADUTTORE

I.3.1 TRADURRE IL *MIND STYLE*

Per rispondere a questa domanda, partiamo dal ragionevole presupposto che la peculiarità di un testo narrativo non risiede tanto nel suo contenuto (ossia nella finzione offerta al lettore), quanto nei modi di rappresentazione della finzione[20]. Anche nel caso della narrazione realista, imbarcarsi in una lettura significa distanziarsi da una visione del mondo basata esclusivamente sulla propria idea di senso comune, sulle proprie figurazioni, per accettare temporaneamente[21] una costruzione che ubbidisce alla visione, all'espressione e alle norme di una mente creatrice. È quest'ultima a rivelarsi quindi nella coerente totalità della narrazione, grazie alla convergenza delle voci dei personaggi, del narratore, dell'autore implicito, etc., espresse seguendo schemi ricorrenti, deviazioni da una norma linguistica e altre elaborazioni che attraversano tutti i piani del discorso. Espresse, insomma, nello stile del testo e nella strategia narrativa. La conflagrazione di tali voci può dirsi veicolata dallo stile in quanto "distinctive linguistic representation of an individual mental self" (Fowler 1977: 103)[22]. Questa è la definizione di *mind style* proposta da Fowler, che spiega inoltre: "Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a world-view" (Fowler 1977: 76). Avremo occasione di notare quanto quest'indirizzo di pensiero sia in linea con il quadro teorico in cui si collocano le isotopie come strumento traduttivo. Inoltre, arrivati a questo punto, ci preme rimarcare che tanto la divisione tra piani dell'espressione e del contenuto, quanto la dimensione figurativa del discorso rispetto al reale, sono temi che verranno trattati diversamente (benché in una cornice sincretica) nella prospettiva semiotica avviata dalla glossematica di Hjelmslev, per la quale rimandiamo al capitolo II. Tuttavia, visto il ricorrere di temi quali quello della visione, del senso comune, della rappresentazione come narrazione, e posta la centralità della percezione già per le questioni sullo stile sinora affrontate, occorrerà anticipare qualcosa di quest'ordine fenomenologico che pone alcune condizioni di correlazione tra discorso e proprietà percettive. In tale compito ci guida Denis Bertrand, affermando che "Vedere non significa

[20] Va ricordato quindi che, nell'ottica pluralista dello stile cui abbiamo aderito, ciò che viene rappresentato varia in accordo alle modalità stesse della sua espressione. In breve, cosa viene detto dipenderà da come viene detto e non potrà esserne in alcun modo indipendente.
[21] La sospensione dell'incredulità di stampo romantico.
[22] Questa nozione di *mind style* si basa sulla "ideational function" di Halliday (1971: 332).

solo identificare degli oggetti del mondo, ma […] concepire dei rapporti fra tali oggetti per costruire delle significazioni. Le percezioni hanno senso nella misura in cui gli oggetti percepiti entrano a far parte di catene inferenziali che li rendono solidali, proprio come a partire dal fumo si inferisce la presenza del fuoco." (Bertrand 2002: 102). La rappresentazione di un *mind style* non può prescindere allora dalla correlazione tra la visione delle figure (*world-view*), che è già attraversata dal senso, e le figure del discorso che ne assumono la forma. Le proprietà discorsive posseggono infatti:

> un'organizzazione narrativa sottesa alla percezione di ciascuna figura del mondo naturale: ad accogliere tale organizzazione sarà allora una microsintassi, che determina le interazioni fra i soggetti percipienti e gli oggetti percepiti. La percezione assimila la copresenza delle cose, integra causa ed effetto, 'ricorda in anticipo, va innanzi e retroagisce', è aspettativa e previsione, associa 'la difesa e l'appropriazione' […] (Bertrand 2002: 103).

Al di là della portata di questa formulazione dal punto di vista semiotico, quindi della significazione, sarà facile rilevare come molti dei termini qui elencati – percezione, copresenza, aspettativa, previsione, retroazione, appropriazione – si rispecchino, non a caso, in nessi concettuali validi anche per i processi traduttivi: la percezione e le aspettative del lettore, la pressione contestuale, le strategie di straniamento e domesticazione, etc. Come osservare dunque il *mind style* di un autore, la microsintassi della sua organizzazione narrativa? In primis, tramite lo studio dei vari aspetti dello stile del testo, nell'accezione data da Foschi Albert e alla quale aderiamo: "carattere specifico del testo, risultato della selezione di strategie e risorse linguistiche ai vari livelli di strutturazione testuale, in parte in conformità, in parte deviando dagli usi convenzionali del genere." (2009: 70) È importante però ribadire che, come già evidenziato parlando della sensibilità stilistica che il traduttore si trova a dover mobilitare (cfr. 1.2.2), non si tratta di isolare singole scelte stilistiche, ma osservarle nella loro solidarietà sincronica, nel loro presentarsi come disegno coerente attraverso usi distintivi, tendenze e ricorsività.

Il modo in cui lo stile di un autore viene percepito da chi traduce non solo determinerà uno specifico inquadramento del testo e dell'appartenenza a un genere testuale, ma varierà a seconda dell'esperienza personale, del retroterra culturale e soprattutto delle convinzioni che il traduttore possiede riguardo alla funzione stessa dello stile in letteratura. Non tutti i traduttori condivideranno una stessa prospettiva al riguardo. L'attenzione e l'importanza riservate al *mind style* di uno scrittore si rifletteranno quindi diversamente nel lavoro individuale. All'inizio della sua brillante disamina

del rapporto tra stilistica e traduttologia, Jean Boase-Beier (2006: 4) porta due esempi paradigmatici di alcuni possibili orientamenti del traduttore in questo senso.

a. Nel primo, chi traduce si concentra sugli aspetti stilistici in relazione allo scrittore del prototesto. Si tratta di un traduttore che guarda allo stile non come *ornatus*, bensì in quanto "set of choices driven by commitment to particular point of view" (Boase-Beier 2004: 29). Ci si riferisce in questo caso al "point of view" dell'autore primo, il quale incardinerebbe il senso ultimo del testo direttamente nello stile piuttosto che nel contenuto. In effetti, se le scelte dell'autore corrispondessero, più o meno consapevolmente, a una sua visione del mondo, lo stile che di queste è emanazione si renderebbe conseguentemente portatore di senso e le sue diverse manifestazioni fungerebbero da spia, per il traduttore, di una concertazione più profonda. Come vedremo (cfr. I.3.3), ciò non sottintende necessariamente l'uguaglianza tra pensiero dell'autore reale e stato cognitivo incarnato nel testo, che grazie agli indicatori stilistici può essere tutt'al più desunto dal traduttore per approssimazione, cioè tramite inferenze.
b. Un secondo esempio riguarda invece la relazione tra lo stile e i lettori, depositari del senso testuale in quanto suoi realizzatori temporanei. Che ne è dell'autore originale? Ammettendo momentaneamente che qualsiasi tentativo di scoprire il significato di un testo sia da considerare come una ricostruzione ragionevole dell'intenzione del suo autore (Verdonk: 2002), chi traduce, essendo a sua volta lettore, dovrà sempre tenere a mente che una tale ipotesi di autore rimarrà soltanto una propria rappresentazione, benché dedotta rigorosamente dallo stile; un'immagine mai definitivamente verificabile, e alla quale qualsivoglia intenzione viene ascritta arbitrariamente, seppur a fini operativi. Anche qui il senso è nello stile, ma l'attenzione si sposta dalle scelte dell'autore originale che lo esprime, all'interpretazione del lettore che ne attiva o meno gli effetti. Il risultato non è dunque mai determinabile a prescindere dalla ricezione.

Ritornando entro una prospettiva più strettamente linguistica, questa suddivisione si ricollega implicitamente ai tre tipi di correlazione dello

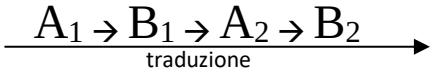
stile definiti da Hadumod Bußmann in *Lexicon der Sprachwissenschaft* (1990: 737) e così riassunti nella parafrasi di Marina Foschi Albert (2009: 56):

a) tra stile ed emittente testuale, come risultato del principio di selezione, più o meno consapevole, di mezzi linguistici all'interno di un sistema;
b) tra stile e testo, evidente nella configurazione linguistica;
c) tra stile e ricevente, relazione che sfocia nel processo di percezione e di interpretazione delle caratteristiche del testo, da cui eventuali deviazioni o, al contrario, conferme delle aspettative del destinatario.

Il traduttore, operando sulle configurazioni del livello b) in base a un mandato traduttivo predeterminato, funge da anello di congiunzione tra i vari rapporti, perché esprimendo la sua voce nello stile del testo ricreato, mette in comunicazione emittente e riceventi; assolve così alla sua funzione. È chiaro come la prospettiva assunta dalla stilistica cognitiva si discosti in parte da altri studi, più incentrati sulla relazione tra le traduzioni e la cultura che le accoglie[23], oppure sulle norme della cultura d'arrivo che influenzano il processo traduttivo[24]. Non trascureremo certo questi aspetti, ma ne cercheremo più che altro le influenze sulle strategie traduttive, quindi all'interno degli esiti stilistici da esse prodotti, dal momento che "though facts to do with the target language, culture and the target literary system do have an important influence on the process of translation, it is through the part they play in the translator's awareness of them, which forms part of the context of operation" (Boase-Beier 2006: 6). Il presente studio ambisce certo a un sincretismo teorico per l'analisi delle opere di Camus, ma in questa fase preliminare ci interessa mettere in primo piano il tradurre in quanto processo individuale, come chiave di accesso alla voce dei traduttori. Al momento di delineare un profilo per le quattro voci italiane di Camus in questione, cercheremo allora di capire quale posizione occupino all'interno dello spazio epistemico così evidenziato. Tanto più che, nel caso dei ritraduttori, il loro ruolo di lettori subirà un ulteriore sdoppiamento, a seconda che sia orientato al testo originale o alla prima traduzione. Alla base dello spettro vocale possibile troviamo, in ogni caso, una configurazione dello stile dal quadruplice irradiamento: da un lato, stile in quanto espressione di scelte (A) sia da parte dell'autore del prototesto (A_1), sia da parte del traduttore stesso (A_2); dall'altro, lo stile

[23] È il caso dei *Descriptive Translation Studies* (Holmes, 1988; Bassnett, 1991; Lefevere, 1992; Toury, 1995).
[24] Specialmente gli approcci funzionalisti (Vermeer, 1978; Nord, 1997).

visto nei suoi effetti (B) sul traduttore-lettore prima (B_1) e sui lettori dei testi d'arrivo poi (B_2):



Pur trattandosi chiaramente di due momenti stilistici differenti, inerenti ai propri testi di riferimento (protesto e metatesto), essi sono legati a doppio filo dall'intervento dell'individuo traducente che si manifesta nel processo di ricreazione testuale. A corollario di questa distinzione, poniamo inoltre la considerazione secondo cui una certa idea dello stile e della sua funzione non potrà che influenzare in egual misura il giudizio della critica, ossia le valutazioni sul lavoro effettuato dal traduttore.

I.3.2 DEVIANZA, PROMINENZA E *FOREGROUNDING*: TRADURRE LE FUNZIONI DELLO STILE

Bisogna tenere presente che non tutto, nel testo narrativo, rientra nella definizione di stile da noi inizialmente mantenuta (cfr. I.2.3). Mentre un gran numero di strumenti espressivi è sicuramente frutto di scelte più o meno consapevoli, altri sono vincolati alle prescrizioni del sistema linguistico di appartenenza che non consente alternative all'interno del testo originale[25], così come non le consentirebbe la lingua d'arrivo in un'eventuale traduzione. In questo secondo caso, Chesterman (2007) opera una distinzione parlando di "*shifts*" obbligatori, poiché causati dalle differenze strutturali tra i due sistemi linguistici[26], e *shifts* opzionali, risultanti dalle scelte del traduttore. Sebbene lo stile della prosa attenga infatti a fenomeni di *parole* in quanto selezione da un repertorio predeterminato[27], agli occhi del lettore una buona parte del materiale linguistico rimarrà casuale, o piuttosto subordinata agli elementi testuali di rilievo cui questo materiale farà in qualche modo da sfondo, stabilendo così la dinamica stessa della loro prominenza. Ma cosa innesca tale dinamica? Le scelte effettuate dall'autore al fine di perseguire una data funzione artistica porteranno il testo a conformarsi o infrangere in varia misura le attese del codice comunicativo condiviso, esibendo rispetto ad esso un certo grado di devianza o aderenza. A tal proposito, rifacendoci a

[25] Tranne nei casi di sperimentalismo più marcato, in cui si gioca persino con la grammaticalità degli enunciati.
[26] Interessano quindi più il campo della linguistica contrastiva.
[27] Il repertorio varierà anche a seconda del genere testuale e dei registri.

una teorizzazione iniziata con i formalisti russi e la Scuola di Praga[28], poi ripresa e ampliata nell'ambito della stilistica post-strutturalista[29], ci sembra opportuno introdurre la nozione di *foregrounding*[30], sinteticamente definibile come l'attribuzione di valore a un tratto linguistico saliente sullo sfondo di una norma testuale. Il *foregrounding* può declinarsi in varie forme: ad esempio, la regolarità di un certo schema metrico in contrapposizione al ritmo naturale del discorso; l'utilizzo di linguaggio metaforico all'interno di un passaggio con un basso grado di figuratività; oppure ancora l'eteroglossia all'interno del discorso in prosa di un personaggio. Data la particolarità degli usi stilistici nelle opere di Camus che prenderemo in considerazione, l'individuazione di questa messa in rilievo sarà sicuramente uno dei criteri di analisi rispetto alle ritraduzioni.

Ma in cosa si differenziano i concetti di devianza, prominenza e *foregrounding* cui si è fatto cenno? Sono gli studiosi britannici Leech e Short a venirci in soccorso, operando alcune distinzioni:

> we may define deviance as a purely statistical notion: as the difference between the normal frequency of a feature, and its frequency in the text or corpus. Prominence is the related psychological notion […] Foregrounding, or artistically motivated deviation, […] may be qualitative, i.e. deviation from the language code itself – a breach of some rule or convention of English – or it may simply be quantitative, i.e. deviance from some expected frequency (2007: 39).

Cerchiamo di inquadrare meglio questi concetti ai fini della nostra riflessione. È importante notare innanzitutto che la mera presenza di *deviance* in un punto del testo, pur costituendo il prerequisito per eventuali effetti di stile, di per sé non ne fornisce garanzia, come già detto (cfr.1.2.2). Nel caso in cui un effetto stilistico sia però avvertito, la *prominence* si configura come base perché il lettore-traduttore ne abbia percezione al livello soggettivo, nonché come *conditio sine qua non* per la validazione di un effettivo *foregrounding*, ovvero della finalità letteraria[31] di quel dato discostarsi dalla norma: la sua motivazione. Questa finalità, rispondente a una funzione artistica, non sarà quindi fortuita, ma voluta e guidata da scelte autoriali alle quali un diverso grado di salienza viene attribuito successivamente dal lettore (*la prominence*), a seconda delle aspettative sviluppate nel corso della lettura. Si tratta dunque di dinamiche percettive di prossimità o allontanamento da una ipotetica neutralità dell'uso, che

[28] In particolare Mukařovský (1932); Havránek (1932).
[29] Leech & Short (1981); van Peer (1986); Tabakowska (1993); Cook (1994); Stockwell (2002).
[30] Il termine inglese fu impiegato per la prima volta da Garvin (1964) come traduzione del ceco *aktualisace*, usato dal circolo della Scuola di Praga negli anni '30.
[31] Non a caso, Halliday parla del *foregrounding* in termini di rilevanza letteraria e "value in the game" (1971: 340).

coinvolgono cioè in primis delle norme testuali. È opportuno pertanto ricordare che tali norme, specialmente in un testo narrativo, non sono mai unitarie, ma relative. Leech e Short (2007: 44) parlano di:

a) Norme primarie: determinano le nostre aspettative generali sul linguaggio. Tra queste rientrano ad esempio i vincoli grammaticali del sistema-lingua cui si è accennato poc'anzi.
b) Norme secondarie: ottenute grazie a un quadro stilistico coerente, risultano dalle deviazioni linguistiche non casuali rispetto alle norme primarie.
c) Deviazioni interne: tutti quegli elementi linguistici che si discostano sia da a) sia da b), che spiccano cioè non solo rispetto a un uso ordinario del linguaggio, ma sorprendono anche rispetto alle norme secondarie ricorrenti che il testo ci porterebbe ad aspettare (per esempio, infrangendole).

In effetti, proprio come per le scelte isolate in traduzione a cui si è fatto riferimento sopra (cfr. 1.2.2), sono piuttosto la ricorrenza di certi elementi[32] e una loro interrelazione all'interno di un progetto autoriale coerente (governato dai tre tipi di norme) a generare gli effetti di salienza, poiché sarà proprio il valore che attribuiamo a questa interrelazione ciò che ci consente di dare senso alle anomalie incontrate durante la nostra esperienza di lettura. Se questo non avviene, se cioè lo stile passa inosservato, il sussistere del *foregrounding* viene meno, così come la finalità artistica del testo. In altre parole, difficilmente sarà l'individuazione di scelte stilistiche isolate a portare il lettore lontano nella comprensione piena di un testo letterario, quanto invece la scoperta gestaltica del gioco di rapporti, contiguità, parallelismi, opposizioni e convergenze che compongono il tessuto testuale (e intertestuale, all'occasione). Vedremo più avanti (cfr. II.3.2) come ciò si colleghi al concetto di isotopia nell'ambito della semiotica letteraria. Facile capire, inoltre, perché questo valga ugualmente in ambito traduttivo, sia per l'atto stesso del tradurre in cui si sciolgono e ricompongono i fili dell'ordito[33], sia al momento della sua valutazione. È appunto la possibilità di tenere insieme trasversalmente quegli indicatori che appaiono separati nel tessuto del testo a dimostrarci se e come i vari aspetti dello stile di un autore – di un traduttore – convergano verso un fine letterario specifico. Quale sarà

[32] Oltre al *foregrounding*, ci riferiamo qui all'intera gamma degli aspetti stilistici: lessicali, grammaticali, retorici, elementi iconici, ambiguità, etc.
[33] Riprendo qui la bella immagine suggerita da Gabriella Bosco in occasione di un incontro tenutosi all'Università degli Studi di Trento, all'interno del laboratorio di traduzione letteraria LETRA: la traduttrice ha parlato del tessuto testuale come formato da fili della trama e fili dell'ordito, nonché delle sue traduzioni come di costruzioni di tetti in tegolato.

allora il compito del traduttore? Non tanto quello di preservare il presunto valore intrinseco dei singoli indicatori di *foregrounding*, incaparbendosi nel trovarne degli equivalenti formali, quanto quello di ricreare nella lingua d'arrivo una corrispondente interrelazione tra diversi elementi stilistici, che sono indizi comunicativi[34] direzionati a una finalità profonda di significato. Allo stesso modo, nella valutazione, sarà compito di un'analisi traduttiva efficace riconoscere un'unità di visione in questa diversità; compito peraltro condiviso da qualsivoglia analisi di tipo stilistico sui testi originali. Nozione di grande fortuna nel campo della stilistica[35], il *foregrounding* rivela oltretutto una stretta correlazione con alcuni temi ampiamente dibattuti in ambito traduttologico, quali la leggibilità del testo d'arrivo, l'invisibilità del traduttore (Venuti 1995) e il cosiddetto traduttese (Gellerstam 1986), sui quali torneremo in seguito. Per preparare il terreno a una migliore integrazione di questi temi all'interno del nostro discorso, vorremmo quindi soffermarci adesso sui risvolti anche cognitivi che la messa in rilievo produce nella percezione del tradotto.

I.3.2.1 LA CONSAPEVOLEZZA STILISTICA NELL'INDIVIDUAZIONE E RESTITUZIONE DEI TRATTI SALIENTI

Nella strategia stilistica concepita da un autore si suppone che ogni istanza di *foregrounding*, in quanto tale, attiri l'attenzione del lettore su di sé, trattandosi di una qualche forma di allontanamento dalla consuetudine. In caso di successo e una volta correlate tra loro più istanze, queste condizioneranno in modi diversi la comprensione stessa che il lettore sviluppa degli eventi testuali, agendo sul suo modo di trarne significato secondo quegli inquadramenti cui abbiamo fatto riferimento parlando della *Relevance Theory* (cfr. I.2.3). Abbiamo visto però che pur esulando da una norma, per essere raggiunto, un effetto di *foregrounding* deve manifestarsi a sua volta tramite strutture o schemi sufficientemente stabili[36] che altrimenti resterebbero pressocché inosservabili. Se infatti un pattern viene

[34] È Gutt a parlare di "communicative clue" (2000: 134) in questo senso.
[35] Lo studio dello stile e dei suoi effetti secondo le teorie del *foregrounding* non entra in conflitto con una sua comprensione in termini di varianti stilistiche, che può anzi rafforzarne gli esiti. In generale, nel nostro utilizzo euristico di modelli e teorie, concordiamo con Leech e Short quando affermano che: "The key to success will probably involve an amalgam of (i) structuralist approaches, (ii) more inferential accounts derived from the work done in linguistic pragmatics and cognitive stylistics over the last twenty years, and (iii) foregrounding theory." (2007: 291)
[36] Parlando di stabilità non intendiamo semplicemente un'alta frequenza delle occorrenze, ma una loro qualche regolarità tipologica. Ad esempio, Leech (1969: 74) definisce gli schemi "foregrounded repetitions of expression" e i tropi "foregrounded irregularities of content."

dapprima impiantato in maniera abbastanza solida da attrarre l'attenzione del lettore, sia il suo mantenimento sia la sua eventuale rottura metteranno in rilievo gli elementi che lo compongono, dando l'opportunità al lettore di intravederne l'intenzionalità. Vale a dire che una certa ricorsività dell'insolito risulterà più evidente, contribuendo a favorire in chi legge una determinata *prominence*, attraverso meccanismi di ripetizione[37] tali da attivare i necessari processi cognitivi. Certo, per l'autore come per il traduttore, non sempre è facile prevedere a monte quali elementi saranno considerati di rilievo all'interno di un testo letterario. Le opinioni possono variare da lettore a lettore. Tuttavia, studi come quello di Boase-Beier dimostrano che il "foregrounding as a reflection of attention to salience is a universal characteristic of animate beings" (2006: 94). Una caratteristica ben sfruttata in ambito letterario, dove nella maggior parte dei casi esiste un elevato consenso su cosa sia da considerarsi espressamente messo in rilievo e cosa no (van Peer 1986: 22, 176). Grazie alle risorse della stilistica e della critica letteraria, questo è tanto più verificabile per le opere la cui ricezione sia già stata ampiamente approfondita (è il caso dei romanzi di Camus che andremo ad analizzare). Se dunque, come già suggerito, il traduttore osserva gli effetti stilistici in quanto "mental representations" (Pilkington 2000: 49), con dei propri correlati cognitivi (Stockwell 2002) non immanenti al testo[38], questa scommessa di elevato consenso farà sì che un suo tentativo di ricreare simili dinamiche di *foregrounding* in traduzione sarà indirizzato soprattutto a guidare la mente del lettore del metatesto verso un attraversamento dei medesimi processi cognitivi cui suppone sia andato incontro il lettore del prototesto. In altre parole, il traduttore dovrebbe cercare di offrire ai propri lettori le stesse condizioni di esperienza – non solo ermeneutica, ma anche cognitiva – in vigore per i lettori del testo originario, senza agevolazioni inferenziali dettate da una volontà di chiarezza espressiva, né straniamenti supplementari in nome di un presunto rispetto della forma originale[39]. Tenendo presenti le dovute differenze in termini di attitudine e conoscenze pregresse dei due tipi di lettori, di partenza e di arrivo, questa ricreazione potrà avvenire sulla base di una ragionevole aspettativa: che effetti simili si producano nei due testi nel caso in cui, per raggiungerli, entrambi i lettori abbiano attivato gli stessi

[37] La creazione di schemi ricorrenti nel testo dipenderebbe da un principio universale di ripetizione che ha radici biologiche (McCully 1998: 23) e che produrrebbe, oltre a un aiuto mnemonico, anche un'illusione di verità rispetto a ciò che viene espresso (Goldsworthy 1998: 43).
[38] Si veda I.2.2.
[39] In nuce, questi sono i rischi di approcci sistematicamente *ciblistes* o sistematicamente *sourciers*. In ottica cognitiva, una traduzione che in un certo qual modo svenda troppo in fretta il senso del testo, o viceversa lo renda eccessivamente oscuro, avrà fallito nel suo compito di garanzia al lettore: mantenere la giusta durata cognitiva di ricerca degli effetti intenzionali.

processi cognitivi. Secondo Boase-Beier è proprio questa la caratteristica distintiva di una traduzione: "what makes a rendering of a text in another language a translation is the similarity of cognitive effect it makes possible, as judged by the translator" (2006: 63). L'ultima clausola di quest'affermazione assegna così interamente al giudizio di chi traduce la riuscita delle equivalenze[40], se con equivalenze intendiamo la similarità degli stati cognitivi prodotti. In tal modo, essa tenta di aggirare il problema della verificabilità di tali effetti cognitivi in quegli studi che, occupandosi esclusivmante dei testi, non prevedono una raccolta diretta di dati tra i lettori tramite protocolli TAP e altre tecniche di analisi.

Per entrambi i testi, dunque, possiamo considerare lo stile al contempo come frutto delle scelte autoriali e dell'interpretazione del lettore, rammentando che il traduttore sarà simultaneamente lettore del prototesto e autore del metatesto. Affidandosi così a una buona analisi stilistica, il traduttore potrà agire con maggiore sicurezza su quegli elementi che reputa di rilievo in ogni lettura, poiché condivisi. In questo modo il suo intervento non interferirà con la voce che esprime il *mind style* dell'autore: contribuirà anzi, al meglio delle proprie capacità, a una sua possibile realizzazione. La quale resta appunto – ed è bene sottolinearlo – una realizzazione individuale in un'altra lingua. Nemmeno la migliore comprensione dello stile garantirebbe infatti con assoluta certezza il disvelamento della verità di un testo letterario, "because no such guarantees are possible, and because the nature of literature suggests there is no correct reading. What sylistics aims to do is to explain how we get to the readings we intuitively arrive at." (Boase-Beier 2006: 110). In ciò risiede l'importanza di un'analisi stilistica preliminare, in quanto via più sicura verso un'interpretazione del testo che sia quantomeno legittima. Così facendo, infatti, chi traduce, pur sapendo che la sua versione non sarà l'unica né l'ultima possibile, può comunque agire nella piena consapevolezza del proprio operato e difendere con maggior cognizione di causa un'interpretazione per la quale possiede solide argomentazioni, derivate dal testo invece che dalle sue sole intuizioni. Ulteriori argomentazioni a sostegno di questo posizionamento teorico saranno fornite in II.3.4, presentando la metodologia dell'analisi isotopica.

I.3.3 LA VOCE COMPOSITA DEL TRADUTTORE

[40] Nella prospettiva della *Relevance Theory*, quando il traduttore produce la versione finale di un testo è perché deve ritenerlo equivalente o "likely to be accepted as equivalent" (Toury 1995: 61).

Beninteso, da un punto di vista cognitivo, la possibilità di risalire alla voce di un autore a partire dalle strutture linguistiche non implica che il *mind style* di quell'autore sia intrinseco al testo e quindi da esso inscindibile, ma che da quelle strutture se ne possa ricavare un'impressione individuale, una sorta di proiezione. Non va dimenticata infatti l'imprescindibilità di soggetto e contesto situazionale nel gioco di interpretazione dei significati. A questo proposito, uscendo per un attimo dall'ottica cognitiva e indossando le lenti della teoria della ricezione maturata dal pensiero di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser[41], risulterà di immediata evidenza un legame particolare: quello che esiste tra il tipo di ricreazione traduttiva di cui stiamo sgranando le dinamiche e i due concetti fondamentali che esso chiama in causa, ossia l'orizzonte d'attesa (*Erwartungshorizont*, Jauss 1967) e la struttura d'appello (*Appelstruktur*, Iser 1970), qui presentati in versione breve nella rielaborazione di Marcello Pagnini: "L'uno additando al fatto che il Lettore si avvicina al testo con un corredo di 'attese' intersoggettive, derivate dalla tradizione, e attrezzato per i giudizi di valore, l'altro indicando che il testo contiene delle sollecitazioni mediante «prospettive schematizzate» e istruzioni di lettura che chi legge attualizza." (2015: 229). Nel discorso sullo stile da noi portato avanti, il "corredo di attese" determina l'intera strategia traduttiva che il traduttore deciderà di predisporre; mentre le "sollecitazioni" sono proprio quelle che arrivano dagli schemi, dai tropi e in generale dalle strutture individuabili a una lettura non superficiale ma, come si è detto, stilisticamente avvertita. Ecco perché risulta utile mantenere una distinzione tra voce dell'autore e voce autoriale anche nel processo di traduzione. Essa si basa sul concetto di inferenza che abbiamo già incontrato, e che ai fini di questa ricognizione basterà definire come quel processo di deduzione tramite cui il lettore, guidato da indizi contestuali, percepisce l'implicito intenzionale di un dato discorso[42]. Senza voler entrare nel merito dello sterminato dibattito sulla cosiddetta "intentional fallacy" (Wimsatt 1954), che ha visto opporsi posizioni divergenti sulla validità delle ricostruzioni dell'intenzione di un autore e sulla possibilità stessa della loro scoperta da parte del lettore[43], preferiamo concentrarci sulla situazione del traduttore, che in questo differisce fortemente da quella di un semplice lettore, a causa del suo

[41] Non a caso ci rifacciamo alla Scuola di Costanza, in una prospettiva condivisa in cui il significato non è immanente al testo ma generato dall'interazione di soggetto e oggetto.

[42] L'inferenza ricopre un ruolo centrale in diversi campi di studio, dalla linguistica testuale alla pragmatica, dalla *Discourse Analysis* alla *Relevance Theory*.

[43] Su questo conflitto di visioni che ha contrapposto gli "intenzionalisti" (filologia, storicismo, positivismo) agli "anti- intenzionalisti" (New Critics, formalismo russo, strutturalismo francese), teniamo come riferimento l'eccellente disamina che Antoine Compagnon porta avanti specialmente nel secondo capitolo de *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998).

compito addizionale di ricreazione ermeneutica. Pur senza la certezza della reale esistenza di intenzioni dietro a un testo o della propria capacità di comprenderle, nulla impedisce al traduttore di attribuire a tale testo un'intenzionalità estetica, ovvero riconoscervi una coerenza letteraria. Può farlo sempre nella consapevolezza che si tratta di una propria ricostruzione attraverso inferenze, una finzione di comodo[44]. Chi traduce è anzi chiamato a una simile attribuzione per non cadere preda di un relativismo assoluto che porterebbe la traduzione a esulare dalla propria funzione comunicativa. Possiamo dire che la condotta del traduttore si misura al reagente della triade delle intenzioni postulata da Eco: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (1990); salvo scartare l'interesse della prima che, come abbiamo visto, non riguarda da vicino la ricostruzione stilistico-cognitiva, giacché quest'ultima scaturisce non da ciò che l'autore voleva dire ma da ciò che il lettore percepisce nel testo nella sua autonomia di oggetto significante. Quest'ultimo infatti "incorpora il proprio contesto e contiene in sé il proprio 'codice semantico': in tal modo, attualizzato dal lettore e separato dalle intenzioni del suo autore, esso soddisfa le condizioni sufficienti a garantire la sua leggibilità." (Bertrand 2002: 17). Pagnini però ci ricorda come già Derrida ammettesse che "per leggere un testo sia necessario formarsi una 'presunta' immagine della intenzionalità autoriale" (2015: 236). Il traduttore è insomma obbligato a formulare un'ipotesi per sé stesso, prima di poter offrire una traduzione. Si trova in quella che potremmo definire una libertà sorvegliata: libero di trovare un "implied author" (Booth 1961) ma non di costruirlo a piacimento, data la presenza di un prototesto che impone determinati vincoli e la propria struttura d'appello. Partendo dalla morte dell'autore di Barthes ("La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur", 1984: 69) come ostacolo alla libertà di lettura, Compagnon afferma che la lettura ne risulterebbe allora più come un atto di appropriazione che non di decrittazione critica[45]. Questo gesto di appropriazione limitata ci indirizza immediatamente verso la lettura che prefigura il tradurre, verso la libertà che il traduttore può trovare, come lettore, nella sua funzione di nuovo agente della coerenza testuale. Dice Compagnon : "le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu

[44] Ciò che Lecercle chiama una "necessary illusion" (1990: 127) e che riflette il carattere sperimentale di ogni decisione presa nel corso di una traduzione, che infatti procede per tentativi (cfr. I.2.3).

[45] Limitatamente a questo paragrafo, i riferimenti bibliografici a A. Compagnon sono tratti dalle trascrizioni di un suo seminario tenuto nel 2008: *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours de M. Antoine Compagnon, Université de Paris IV. Sorbonne, UFR de littérature française et comparée. Cours de Licence. LLM 316 F (consultato il 17/11/2020) URL: <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

de son origine, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction : il est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (Barthes 1984: 67)". Tuttavia, come si diceva, la libertà rimane sorvegliata: ma da chi? Possiamo forse azzardare: dallo spettro dell'autore nella coscienza del traduttore, cioè nel suo sguardo sul testo. Infatti, superate le visioni radicali che ne volevano una morte violenta, l'autore risorge come empirico, implicito, diegetico, e secondo tutte quelle forme nate dalle teorie degli anni successivi; infine, come autorialità. Così, rinviando alle quattro caratteristiche con cui Foucault (1994) tratteggiava la "funzione autore" di un discorso, Compagnon offre una sintesi che possiamo sentire riecheggiare nell'analisi dei processi traduttivi: "l'auteur n'est pas le producteur et le garant du sens, mais le « principe d'économie dans la prolifération du sens ». Il limite de l'appropriation du texte par le lecteur." (Compagnon 2008 : *ivi*). Una simile convinzione rientra nella prospettiva, da noi finora adottata, dello stile come frutto di scelte motivate, quindi dello stile come espressione di coerenza: il traduttore ritiene che le caratteristiche del prototesto riflettano precise scelte autoriali da esso desumibili, ma non gli interessa (né può) affermare che nel metatesto sarà trasmessa al lettore finale la verità univoca su cosa l'autore originale volesse dire. Spiega a tal proposito Boase-Beier : "The concept of 'authorial voice' is useful for the translator because it allows for the perception and creation of a coherent style, without having to claim unequivocally that this is the voice of the original author; the notion of inferred author (or character, or narrator) suggests that the burden of discovery lies with the reader or translator" (2006: 76). Ecco riaffermata, dunque, la differenza tra voce dell'autore (reale) e voce autoriale, e con essa la libertà sorvegliata[46] che ne consegue.

Notiamo nondimeno come Boase-Beier parli di un autore inferito rispetto all'autore "implicato" di cui parlava Booth. Seppur invalso nell'uso italiano per tradurre spesso il concetto di *implied*, in questo caso preferiamo evitare il termine "implicito", poiché designa una nozione differente per stabilire la quale ci serviremo adesso rapidamente della ricognizione offerta da Murtisari (2013). In tal modo, porremo altresì le

[46] Necessariamente inteso all'interno della dimensione agentiva del traduttore, che Venuti definisce "the ensemble of motivations, conditions, and consequences that decisively inform the work of translating and allow it to produce far-reaching social effects." (Venuti 2004: 28), il concetto di libertà sorvegliata non prende le mosse ma trova una certa affinità nella teoria sociale olistica di Anthony Giddens, il quale parla di un "reflexive self-monitoring" per cui ogni agente sottopone il proprio comportamento a una continua valutazione, secondo le norme e le risorse preesistenti di una società. (Giddens 1979, capitolo 2).

basi per comprendere i concetti di implicitazione ed esplicitazione a cui ricorreremo (cfr. III.3.1) in quanto strumento analitico delle traduzioni. Nell'uso comune, i concetti di esplicito ed implicito sono legati in genere, rispettivamente, a ciò che riguarda la visibilità, l'accessibilità e la comprensibilità di qualcosa che è stato già espresso (esplicito) e, nel caso opposto, a ciò che riguarda forme indirette di accessibilità ai significati (implicito): tramite inferenza, rapporti di iponimia o implicazione (2013: 316). Nella linguistica generale, d'altro canto, se esplicite sono soltanto le informazioni codificate in forma linguistica, implicite sono invece quelle che possono essere recuperate da un enunciato solo tramite inferenza logica. In quest'ottica, Larson chiama implicito quel tipo di informazione che, pur priva di una forma linguistica, è "part of the total communication intended or assumed by the writer." (1984: 38) Tuttavia, questa definizione pone il problema di determinare a priori l'intenzione non scritta dell'autore, un azzardo interpretativo "since only the speaker has access to the intention behind the statement." (Gutt 2000: 87), mentre la transazione comunicativa può dirsi conclusa solo se il ricevente la completa. Dopo aver passato in rassegna altri quadri teorici *discourse-based* che, superando la semplice equivalenza tra codificato/esplicito e inferito/implicito, tentano di rispondere al problema spostandosi su altri aspetti della "explicitness" – quali la misurazione dell'informatività (Leafgren 2002) e la processabilità cognitiva (Heltai 2005) – Murtisari suggerisce la *Relevance Theory* come miglior candidato alla ridefinizione dei concetti fondamentali di esplicitazione e implicitazione (2013: 320). Su questa base teorica, infatti, la studiosa presenta la sua proposta di una tipologia scalare/categoriale di esplicitazione e de-esplicitazione che "reconciles the conflict in the status of specification and generalization with explicitation and implicitation." (*ibidem*) Nella sezione dedicata alla metodologia di analisi testuale delle traduzioni illustreremo il risultato di questo studio, che abbiamo scelto di integrare alla nostra attrezzatura operativa poiché ci appare efficace nel sostituire gli ancora vaghi e assai meno graduabili concetti di generalizzazione e specificazione. Intanto però, dal momento che si sta affrontando già il rapporto tra autore implicato e relative inferenze del traduttore, occorre qui definire due nozioni teoriche, che riprenderemo a breve, correlate alla dicotomia implicito/esplicito e che ne rappresentano il corrispettivo in termini di analisi del livello testuale: le implicature e le esplicature. Con *implicatures*, nella *Relevance Theory* ci si riferisce a "implications that are derived purely from contextually based inference." (Murtisari 2013: 322) Esse possono essere forti, se reperirle è essenziale per comprendere il senso dell'enunciato, oppure deboli, di natura puramente connotativa. Per fare un esempio di comodo, se durante

una conversazione telefonica A si avvicina a B per chiedere qualcosa e B risponde in tono secco (1) "Sono al telefono!", l'implicatura forte da inferire sarà (1a) "Non posso darti retta.", mentre un'eventuale implicatura debole potrebbe essere (1b) "Mi stai disturbando!". L'interpretazione delle *explicatures*, invece, dipende tanto da inferenze pragmatiche quanto dalla decodifica linguistica di una forma logica, ovvero di una "syntactically structured string of concepts with some slots of free variable, indicating where certain contextual values (in the form of concepts) must be supplied." (Carston 2002: 64) Di conseguenza, enunciati differenti possono avere le stesse esplicature ma un diverso grado di "explicitness" (*ivi*: 117) e diversi effetti pragmatici. Ad esempio, gli enunciati (2) "La penna è sul tavolo.", (3) "La penna è lì." e (4) "È lì." presentano le stesse esplicature, poiché elaborano linguisticamente la stessa forma logica, ma (2) ha un grado maggiore di esplicitezza rispetto a (3), che è a sua volta più esplicita di (4), dal momento che minore è il contributo del contesto, più esplicita sarà l'esplicatura (Murtisari 2013: 324), e viceversa. Tuttavia, pur richiedendo uno sforzo inferenziale superiore, sia (4) sia (3) rimangono nella categoria delle esplicature, data la loro codifica linguistica. Posta l'abbondanza di sottili combinatorie denotative e connotative nei testi letterari, risulta forse già intuibile l'utilità che una simile gradazione dell'esplicito può avere nell'esame degli stessi, soprattutto in relazione allo scioglimento delle ambiguità costitutive (nel nostro caso, specialmente ne *L'Étranger*) e alle conseguenti fluttuazioni che possono manifestarsi nelle traduzioni. Non a caso Boase-Beier afferma che "[l]iterary texts typically contain a very large number of very weak implicatures" (2011: 9), che costituiscono uno dei valori aggiunti della letteratura come genere e che andranno quindi individuate nella maniera più attenta. Vogliamo a questo proposito sottolineare che, adottando una prospettiva integrata su esplicature e implicature, che vede la combinazione (con)testuale dei livelli pragmatico e linguistico, da un lato stiamo cercando di svincolare l'atto traduttivo dal limite della singola parola, poiché:

> the translator's interpretation not only involves the elaboration of meaning at the word or phrase level within the explicature (scalar shifts), but it also sometimes involves deductive inferences at the level of the source utterance (categorical shifts). When the additional information does not involve the development of single logical forms of the source text, it will not be comparable with the source text in terms of its level of informativity. (Murtisari 2013: 342)

Dall'altro lato, stiamo effettivamente rimarcando lo scopo comunicativo del testo tradotto, ovvero la presenza di un messaggio che non è mera carica semantica di un corpo linguistico, ma non può essere neppure

volubile percezione individuale. Vale a dire che inglobando questi strumenti nella metodologia descrittiva da noi proposta per le ritraduzioni, tentiamo di mantenere un giusto equilibrio tra espressione concreta della voce autoriale e ricezione potenziale da parte dei lettori, traduttori compresi. Questo perché, per dirlo con Ladmiral: "se poesia e letteratura non avessero un senso, i testi sarebbero ridotti a mere proiezioni aleatorie in cui percepiremmo solo l'eco delle nostre fantasie." (2002: …)

D'altronde, la differenza prospettica sostanziale tra "implicato" e "inferito" poggia anch'essa sul ridimensionamento teorico suggerito dagli orientamenti cognitivi in traduzione: lo spostamento di focus da ciò che si troverebbe integro nel testo originale a ciò che da esso può essere desunto. Dall'immanenza alla ricezione. È lo stesso passaggio concettuale che va da un ipotetico spirito del testo allo stato cognitivo in esso incarnato tramite l'articolazione delle scelte autoriali, sia dell'autore primario sia dall'autore secondario, cioè il traduttore; scelte cui il lettore reagirà inferendo a sua volta le diverse voci del testo e, da quelle, la significazione, come visto dallo schema $A_1 \rightarrow B_1 \rightarrow A_2 \rightarrow B_2$ sopra riportato. Se la questione "n'est plus de retrouver, derrière le texte, l'intention perdue, mais de déployer, en quelque sorte devant le texte, le « monde » qu'il ouvre et découvre" (Ricoeur 1995: 56-57), il ruolo del lettore diventa risolutivo, poiché "cessa di essere un'istanza astratta e universale soltanto presupposta dall'avvento di una significazione testuale che è tutta 'già lì' […] Esso, al contrario, è anche e soprattutto un 'centro di discorso' che costruisce, interpreta, valuta, apprezza, condivide o rifiuta le signficiazioni" (Bertrand 2002: 18). L'interesse si sposterà così dall'*implied author* all'*inferred author*; dalla voce dell'autore alla voce autoriale; dal significato esplicito delle parole espresso in termini linguistici (le *explicatures*) al "significato del traduttore" (Boase-Beier 2006: 47). Quest'ultimo si estende al di là di ciò che al testo può essere imputato sulla base della sola semantica esplicita, ossia mettendo in concordanza implicature ed esplicature intenzionali, ascrivibili a un disegno autoriale.

Da quanto visto finora siamo portati a sottoscrivere l'idea secondo cui la "translator's voice is composite of the source-text author's and the translator's own voice" (Schiavi 1996: 3). Per dare conto del complesso fenomeno della ritraduzione, una simile prospettiva necessita però dell'inclusione anche degli altri fattori in gioco nel processo, all'infuori del testo originale e dell'individuo traducente su cui abbiamo ragionato in questo capitolo. Vorremmo infatti evitare quelle derive teoriche, talvolta manifestatesi nel corso dei vari "turns" (Snell-Hornby 2006: 1-4) che

hanno orientato gli studi sulla traduzione, tese a privilegiare un aspetto del processo a scapito di altri. Dopo una fase dominata dalla linguistica negli anni '60 e '70 – in cui una sorta di sacralità del testo-fonte e del suo autore emergeva dal considerare l'equivalenza quasi esclusivamente in termini di fedeltà alla lingua dell'originale – si è passati di fatto, in certi casi, a una visione pressocché spersonalizzante del traduttore. Infatti, con l'*empirical turn* e il *cultural turn* degli anni '80 e '90, l'attenzione si era finalmente spostata dal testo originale a costrutti teorici quali le norme traduttive (Toury 1995; Chesterman 1997), i sistemi di ricezione (Even-Zohar 1990), le ideologie della cultura d'arrivo (Lefevere 1992). Fattori d'influenza assolutamente cruciali, che però, se considerati come preponderanti, hanno talora rischiato di esautorare l'individuo traducente dalle sue responsabilità di scelta, presentandolo come in balìa di forze su cui non potesse quasi esercitare controllo. Beninteso, non si sta qui parlando di mancanze diffuse nell'articolazione di una visione sui fenomeni del tradurre, ma delle conseguenze di un'enfasi alle volte sproporzionata su un fattore piuttosto che sull'altro. E con ciò si torna ad affermare che, pur suffragando l'interesse per l'operato del traduttore in quanto agente primario, in questo studio cercheremo di non esasperare tale interesse a spese degli altri agenti e fattori coinvolti nel processo traduttivo. Ne risulterebbe, altrimenti, una prospettiva eccessivamente individualistica dell'autonomia del traduttore (cfr. II.1), come figura che agisce non secondo deliberazioni consapevoli – di cui siamo convinti – ma rispondendo in ultima analisi solo alla propria "willingness and ability to act" (Kinnunen & Koskinen 2010: 6).

I.4 DEFINIZIONE DELL'AMBITO DI RICERCA SULLA RITRADUZIONE

I.4.1 IL PANORAMA DEGLI STUDI SULLA RITRADUZIONE

Nell'ambito degli studi traduttologici, specialmente nell'ultimo ventennio, l'operazione ritraduttiva non ha smesso di attrarre energie intellettuali che tentano di rispondere alle sue molteplici sollecitazioni teoriche. Queste erano rimaste a lungo trascurate nonostante l'esortazione pionieristica di Yves Gambier, che in uno scritto del 1994, apparso sulla rivista *Meta*, segnalava l'estensione del fenomeno e abbozzava un potenziale programma di ricerca[47], dopo averne circoscritto la portata terminologica. Distinguendole da altre tipologie testuali (traduzioni-ponte, retroversioni,

[47] Indicando come possibili piste di indagine: la periodicità delle ritraduzioni; il tempismo delle resistenze o aperture alla ritraduzione nella cultura recipiente; le motivazioni, le strategie e gli effetti di una ritraduzione; le eventuali caratteristiche comuni tra testi ritradotti (Gambier 1994: 416).

revisioni, adattamenti)[48], lo studioso definiva le ritraduzioni come nuove traduzioni di un testo del quale siano già state pubblicate, nella stessa lingua, altre traduzioni complete o parziali[49]. Tuttavia, ad eccezione di una breve parentesi nei primi anni Novanta[50], entro la quale venne formulata anche la cosiddetta ipotesi della ritraduzione (cfr. I.4.2), l'interesse accademico per l'argomento sembrò essersi presto raffreddato, malgrado la pratica della ritraduzione fosse in pieno rigoglio. Ancora nel 2003, Susam-Sarajeva lamentava l'assenza di regolari approfondimenti in tal senso: "Currently, there is no detailed or systematic study on retranslations per se. Although the practice itself is common, theoretical discussions on the subject are rather rare" (2). Un anno più tardi, in un suo articolo dall'eloquente titolo "Le XXI^{e} siècle: l'âge de la retraduction", le faceva eco Isabelle Collombat affermando che all'ondata di ritraduzioni (soprattutto di opere canoniche) sollevatasi all'inizio degli anni '90 non avesse fatto seguito un numero sufficiente di ricerche nel mondo universitario, mentre "certaines retraductions ont fait couler beaucoup d'encre dans la presse littéraire grand public" (2004: 2). Nello stesso articolo, partendo da un'osservazione di Paul Horguelin secondo il quale era toccato "au XX^{e} siècle de réaliser la synthèse entre les deux tendances extrêmes des siècles précédents: les «belles infidèles» et la littéralité." (1981: 49), Collombat preconizzava invece proprio la ritraduzione come orientamento fenomenologico del nuovo millennio: dopo le belle infedeli del XVII e XVIII secolo, la corrente letteralista del XIX e l'anelito alla fedeltà del XX, definito "l'âge de la traduction" (Cary 1963: 125), il XXI secolo sarebbe dunque stato l'epoca della ritraduzione, improntata alla "pluralité des postulats traductifs (sur la forme) et la volonté d'affranchir la traduction de contraintes idéologiques (sur le fond)." (Collombat 2004: 8). Grazie ai numerosi studi dedicati al fenomeno nell'ultimo ventennio[51], è possibile oggi dare per assodata l'esistenza di dinamiche specifiche alla

[48] Ladmiral (2011: 31-33) rifletterà in modo più approfondito sulle implicazioni di questa suddivisione.

[49] Sarà poi Monti (2011: 10-11) a indagare ulteriormente le diverse accezioni del termine nei dizionari e ricostruirne la documentazione in quanto tecnicismo.

[50] Costituita sostanzialmente dagli interventi sul quarto numero della rivista francese "Palimpsestes" (1990) insieme agli studi di Gambier (1994) e Du Nour (1995).

[51] Pierini (1999), Ballard (2000), Chesterman (2000), Vanderschelden (2000), Jianzhong (2003), Koskinen & Paloposki (2003), Susam-Sarajeva (2003), Brisset (2004), Collombat (2004), Koskinen & Paloposki (2004), Venuti (2004), Vida (2005), Brownlie (2006), Skibińska (2007), Zaro Vera & Ruiz Noguera (2007), Ciancitto (2008), Wardle (2008), Cetera (2009), Desmidt (2009), Kahn & Seth (2010), Monti & Schnyder (2011), Sergay (2011), Tegelberg (2011), Dastjerdi & Mohhammadi (2013), Dinçel (2013), Li (2013), Deane-Cox (2014), Kleiner & Vangi & Vigliani (2014), Ottaiano (2014), Fusco (2015), Koskinen & Paloposki (2015), Cavagnoli (2016), Van Poucke (2017), Zhang & Ma (2018), Albachten & Gürçağlar (2019), Alevato do Amaral (2019), Ricciardi (2019), Gürçağlar (2020).

ritraduzione con un loro corollario di peculiarità discorsive, pragmatiche e culturali.

I.4.2 LA *RETRANSLATION HYPOTHESIS*

Nel quarto numero della rivista *Palimpsestes* del 1990, interamente consacrato alla ritraduzione, Antoine Berman affermava:

> Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent et parce qu'aucune n'est *la* traduction : par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement. (1990: 1).

Una simile prospettiva ha dirottato per diversi anni l'indirizzo degli studi sul ritradurre. Sebbene sia indubbiamente un'attività "soumise au temps" con esiti mai definitivi, Gambier ricorda che occorre sempre problematizzare l'idea della caducità delle traduzioni e della loro incompiutezza, poiché questo *temps* è anche tempo "de la réception, durée du processus même, acceptabilité datée du produit du transfert" (1994: 415); in quanto tempo ermeneutico di ricezione permea cioè tutti gli aspetti del fenomeno e non soltanto quello generativo. Il rischio di una visione della traduzione con la T maiuscola – o con l'articolo determinativo, nel caso di Berman – è il rischio di una morgana cronologica che offuschi il posizionamento inevitabilmente coevo di qualsivoglia giudizio ideologico a priori su cosa sia o come debba essere la traduzione. Brisset (2004) accusa la critica impostata a partire da tali premesse di veicolare una rappresentazione teleologica in cui ogni ritraduttore sarebbe investito della missione di svelare la verità criptata nel testo originale, in una marcia verso il progresso traduttivo di stampo hegeliano. In effetti, la formulazione iniziale di quella che è oggi conosciuta come *Retranslation Hypothesis*[52] (d'ora in poi: RH) sosteneva l'idea logocentrica di un movimento a ritroso verso la lettera del testo di partenza, grazie al quale, a ogni tappa ritraduttiva, venisse progressivamente meno quella "défaillance" che pesa come tara originaria su ogni testo tradotto:

> Toute traduction est défaillante, c'est à dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par la «non-traduction».

[52] Adottiamo la dicitura inglese perché le considerazioni teoriche originali avanzate da Berman e Bensimon (1990) furono soltanto in seguito formalizzate da Chesterman: "In translation, research descriptive hypothesis concern translation universals and laws. At a lower level of generality, we also find descriptive hypotheses pertaining to translation types (not all translations) or translator types (not all translators), or text types. With respect to retranslation, the so-called retranslation hypothesis is a descriptive hypothesis that can be formulated as follows: later translations (same ST, same TL) tend to be closer to the original than earlier ones." (Chesterman 2000: 21-23)

> Et les premières traductions sont celles qui sont le plus frappées par la non-traduction. […] La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle […] L'essence même de la retraduction y paraît de façon éclatante: renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiance, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiance, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture (Berman 1990: 5).

L'idea della traduzione come costitutivamente deficitaria è del resto ben presente in tutta la tradizione del pensiero sul tradurre, non solo occidentale. Qui Berman risolleva una questione che era stata così espressa da Derrida (1987: 203) a proposito del mito di Babele:

> La Tour de Babel ne figure pas seulement la multiplicité irréductible des langues, elle exhibe un inachèvement, l'impossibilité de compléter, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui serait de l'ordre de l'édification, de la construction architecturale, du système et de l'architectonique.

In questo edificio perennemente incompiuto, l'aggiunta di ogni mattoncino potrebbe nondimeno pervenire – in momenti di καιρός (Berman 1985: 116) – a delle "grandes traductions" (Berman 1990: 3-4): traduzioni che trascendono la propria storicità per assurgere nella letteratura che le accoglie a opere di pari statuto a quelle originali. Che l'ipotesi poggi sul presupposto ontologico di una traduzione manchevole, in cui il senso sarebbe immanente "comme si les traducteurs pouvaient […] faire une lecture non idéologique, non culturelle d'un sens, d'un style, prétendument stables" (Gambier 2011: 59), lo dimostra la sua elaborazione nelle parole di Bensimon (1990: xix), che si riferiscono all'essenza stessa della traduzione:

> Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent – a souvent procédé – à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. […] La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite. […] Les retraductions diffèrent, par plusieurs traits fondamentaux, des premières traductions. La première traduction ayant déjà introduit l'œuvre étrangère, le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son «exotisme». La retraduction est généralement plus attentive à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité.

In un panorama teorico spesso assai volubile come quello della traduttologia, la RH ha avuto sicuramente il merito di situarsi entro un paradigma esplicito. Immettendosi indirettamente nel binarismo fedeltà/libertà[53], la premessa da cui dunque parte l'ipotesi è che la strategia delle prime traduzioni sia invariabilmente addomesticante in un tentativo di acclimare l'opera, cioè in qualche modo attutire lo strappo provocato dalla sua estraneità per introdurla nel sistema della cultura ricevente. Sebbene non sia da escludere che un simile orientamento possa manifestarsi con una certa frequenza nelle prime traduzioni[54], la RH solleva una serie di questioni problematiche che con il tempo ne hanno dimostrato i limiti e hanno visto, nel dibattito degli anni successivi, un prevalere delle atetesi.

Innanzitutto, figlia dell'orientamento marcatamente *sourcier* della riflessione traduttologica di Berman – per il quale una traduzione straniante rappresenta di per sé il presupposto per una buona traduzione – la RH pecca di parzialità e rischia la fallacia di pensiero nel sistematizzare l'eventuale carattere assimilativo delle prime traduzioni a un allontanamento dall'originale e, per converso, la progressiva riduzione della distanza dalla lettera del testo a una superiorità qualitativa delle ritraduzioni: significa cadere nell'illusione per cui una minore tendenza dei ritraduttori alla libertà di riarrangiamento del testo, avvicinando gradualmente le nuove traduzioni all'alterità costitutiva dell'originale (a scapito della leggibilità), esuli dalla dimensione temporale e dunque pragmatica che invece coinvolge tanto i ritraduttori quanto i lettori nella loro ricezione di un'opera letteraria, il cui senso non è ad essa immanente (I.2.2). Si tratterebbe allora di un'operazione esclusivamente linguistica e fuori dal tempo. Passando in rassegna varie ritraduzioni del Don Quichotte, Michel Del Castillo ricorda invece che non può esistere la traduzione ideale: "Pas plus qu'on écrit dans le vide, on ne traduit pas dans le pur éther de la littérature. Le traducteur est un interprète; il donne les mots qu'il entend, mais tout autant ceux que son public peut entendre" (1997 : 160; citato in Collombat 2004 : 12). Pur assolvendo al compito di negoziatore culturale, chi traduce, proprio come chi legge, non può essere superpartes perché non lavora in modo del tutto neutro, cioè fuori da un'esperienza storica. Prendendo in prestito la bella immagine di Antonio

[53] Che nella storia del pensiero traduttologico trova le sue più recenti filiazioni (con i dovuti distinguo) nelle dicotomie sourcier/cibliste (Ladmiral 1986), straniante/addomesticante (Venuti 1995), accuratezza/accettabilità (Toury 1995).

[54] Non sono mancati infatti gli studi a conferma dell'ipotesi: si vedano, a titolo di esempio, i casi di studio di Cristina Vignali e Tania Cognali in "Autour de la Retraduction" (a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, 2011).

Prete (2011), possiamo dire che non si traduce mai in uno spazio trasparente, ma umbratile: all'ombra di due culture. Chi traduce o ritraduce è pertanto soggetto alle trasformazioni non solo della coscienza letteraria contemporanea (dovute a sensibilità di lettura cangianti così come a nuovi strumenti ermeneutici, alterne fortune delle correnti di teoria letteraria, scoperte innovative di critica genetica sulla materia testuale, etc.), ma anche della coscienza linguistica "qui accorde un statut autre aux langues en présence, qui ressent différemment les variations et les niveaux de langue, qui définit de nouveau l'*acceptabilité* de telles formes, de tels mots, de telles tournures…" (Gambier 1994: 415). Proprio come la traduzione *tout court*, dunque, la ritraduzione è tributaria dei fattori predominanti dell'epoca in cui viene concepita: non se ne discosta per una questione di essenza. In campo letterario, una differenza fondamentale potrebbe semmai risiedere negli intenti progettuali che la governano rispetto sia al prototesto sia al primo metatesto; poiché, forse ancor più di una traduzione, una ritraduzione è pensata già a monte rivolgendosi ai desideri dei lettori potenziali nel loro contesto di ricezione, derivando da un'urgenza che non è più soltanto quella primaria di rendere accessibile il testo in un'altra lingua. Ad ogni modo, non è l'ordine di apparizione sul mercato a determinare i profili testuali delle traduzioni (Koskinen & Paloposki 2003: 20), bensì i paradigmi e le percezioni mutevoli ai quali esse rispondono, come si vedrà tra poco.

Se inizialmente la RH ebbe un discreto seguito grazie ai parecchi casi che ne corroboravano gli assunti, nelle ultime due decadi, portando non pochi controesempi, una preponderanza di studi[55] ha confutato la validità generale dell'ipotesi, riconoscendone tanto i meriti quanto le semplificazioni. Enrico Monti sostiene che le conferme alla RH su alcune serie ritraduttive del XX secolo siano state più probabilmente dovute "à une progressive professionnalisation de la traduction, à l'amélioration des ressources lexicographiques et à un basculement des normes de traduction vers le pôle de l'*accuracy*" (2011: 20). Un parere contrario sull'ultima parte di questa affermazione viene tuttavia espresso sia in Tegelberg ("L'idéal régnant actuellement veut que le texte traduit se rapproche du lecteur, c'est-à-dire qu'il soit adapté à la culture cible."; 2011: 456), sia in Collombat ("Que ce soit par mercantilisme, par démagogie ou par souci de démocratisation, la plupart des artisans de la retraduction ont à cœur de produire des textes qui soient accessibles au lecteur contemporain"; 2004 : 12). Anche in questo caso, trattandosi di congetture sulla presunta accettabilità di una traduzione letteraria provenienti da posizionamenti

[55] Tra i principali: Brownlie 2006; Paloposki e Koskinen 2010; Regattin 2011; Fusco 2015.

geografici e temporali differenti, esse non potrebbero comunque trovare fondamento al di fuori di un sistema culturale di riferimento. Un consenso pressocché generale sembrerebbe esistere invece, oggi, sulla visione quantomeno riduttiva insita nei presupposti della RH:

> It is now generally agreed that Berman's scheme is not sufficient to explain retranslation. It has been shown that although one can find examples that fit the model, it is not in the nature of first translations to be domesticating and of the second and subsequent translations to be closer to the original. […] A further complication of the study and/or comparison of first and subsequent translations is the difficulty of finding reliable methods for measuring the 'closeness' – let alone 'greatness' – of the translations. (Koskinen e Paloposki 2010: 296)

C'è una ragione particolare che ci ha spinto nondimeno al vaglio della RH per i testi di Camus in esame. Benché non generalizzabile, da un punto di vista probabilistico la RH varrà senza dubbio più spesso per le opere canonizzate, in virtù sia di una vigilanza presumibilmente superiore dei ritraduttori rispetto ad eventuali errori precedentemente commessi, sia di una più affinata conoscenza, maturata nel tempo, degli stilemi e della poetica dell'autore. Sarà lecito insomma riporre più alte aspettative nella ritraduzione quanto al tipo di ascolto prestato alla voce nel testo. Condividiamo infatti l'opinione di Franca Cavagnoli quando propone una sorta di terza via: "Se riflettiamo su quanto afferma Novalis, e cioè che ogni inizio è scomodo, forse si può dire non tanto che una seconda traduzione è migliore della prima perché emenda tutti gli errori e i difetti della prima e perché per compiersi ogni azione umana ha bisogno della reiterazione, ma perché ci vuole esperienza per giungere a una traduzione consapevole." (Cavagnoli 2019: 29-30). D'altro canto, l'interesse di ricerca in questo lavoro sarà rivolto ben oltre la verifica della RH per le traduzioni in questione: indagheremo soprattutto le modalità e le ragioni di ritraduzione delle due opere di Camus, cercando di determinare, da una parte, quale tipo di approccio sia stato adottato dai due ritraduttori per affrontare quello che Popovič chiama il "fattore intertemporale" che intercorre tra i vari testi (2006); dall'altra, a quali norme potrebbero essere ricondotte le scelte strategiche dei rispettivi traduttori nella gestione dei vari aspetti del processo ritraduttivo. Ciò senza mai prescindere dal ruolo e dalla presenza di un individuo traducente:

> But looking at norms as causes for translation features, we encounter intentionality: "the translator did this because she or he wished to conform to a given norm" (Chesterman 1998: 91). Perhaps, in order to find a causal force, we need to go one step further: conceivably it is not norms that govern translation activity, but the translators' ways of dealing with these norms. (Koskinen 2010: 174)

I.4.3 IL MUTAMENTO DELLE NORME TRADUTTIVE

Per la sua natura di pratica socio-culturale, storicamente l'attività traduttoria è sempre stata sottoposta a condizionamenti che nascono da esigenze specifiche e trovano un diverso terreno di catalizzazione a seconda dell'apparato cognitivo, del bagaglio enciclopedico, degli immaginari e delle capacità scrittorie di chi traduce. Secondo Gideon Toury, l'entità dei vincoli socio-culturali che si riflette sui comportamenti regolari dei traduttori può essere descritta su di un asse che, se agli estremi vede regole assolute e idiosincrasie particolari, nel mezzo è occupato da una varietà di fattori intersoggettivi comunemente definiti "norme", ma soggetti a una costante relatività, tale per cui:

> what is just a favoured mode of behaviour within a heterogeneous group may well acquire much more binding force within a certain (more homogeneous) section thereof, in terms of either human agents […] or types of activity […] Along the temporal axis, each type of constraint may, and often does move into its neighbouring domain(s) through processes of rise and decline. (Toury 2003: 206)

Costitutivamente instabili, dunque, le norme traduttive predominanti mutano nel tempo in conformità delle più ampie trasformazioni di una società, anche sul piano ideologico. Come ciò avvenga e con quali ripercussioni, è difficile stabilirlo in modo netto. Brownlie tenta una risposta rilevando l'ambiguità esistente

> at the heart of the term 'norm', in that it can apply to what is normal, and also to what is approved behaviour. This ambiguity no doubt arises because a prescriptive norm evolves from a descriptive norm: a particular behaviour is initially a repeated practice, then comes to be considered as an acceptable and approved practice in society […] Granted this ambiguity, we can consider that the main types of norms which affect translation are linguistic, literary, and translational. (Brownlie 2006: 150)

In quest'ottica acquista senso la bipartizione proposta da Chesterman tra le "professional norms" che stabiliscono l'accettabilità dei metodi traduttivi, derivando da prassi lavorative di individui competenti, e le "expectancy norms" che invece sono "established by the receivers of the translation, by their expectations of what a translation (of a given type) should be like, and what a native text (of a given type) in the target language should be like" (1993: 9). In quanto riflesso di norme linguistiche e culturali, che anche secondo Venuti "determine not only the selection of foreign texts for translation, but the strategies devised to translate them and the relations of equivalence established between the foreign and translated

texts" (2004: 28), le norme traduttive sono assimilate da chi traduce in modo parzialmente o del tutto subliminale, sia nel corso della propria formazione sia poi tramite le esperienze lavorative e i conseguenti rapporti con la committenza[56]. Nella decisione e nella maniera di intraprendere la traduzione di un testo, le istanze individuali si trovano interrelate a una serie di forze, collettivamente germinate in una data congiuntura storica[57], che tramite le prime influenzano gli esiti testuali. Di conseguenza, senza voler promuovere un approccio teorico esclusivamente deterministico che proponga un'immagine del ritraduttore quasi tiranneggiato dal complesso dei condizionamenti sociali in mezzo ai quali si trova ad operare, va sicuramente riconosciuta una certa dipendenza della pratica ritraduttiva non soltanto al trascorrere del tempo inteso come invecchiamento delle lingue, ma al conflitto di forze generato dalla trasformazione diacronica delle attese del pubblico ricevente:

> Retranslations are undertaken because there has been a change in ideologies and/or norms in the initiating culture (usually the target culture), and the translation is thought to have aged or is unacceptable because it no longer conforms to the current ways of thinking or behaving. The study of retranslations can thus reveal changing norms and ideologies in society. (Brownlie 2006: 150)

È pur vero che divergenze riguardanti le strategie traduttive di un testo letterario, cioè un testo ad alta complessità e in cui potenzialmente convivono molte possibilità di lettura, di solito portano a traduzioni diverse dello stesso anche in una dimensione sincronica. Sono quelle che Anthony Pym definisce "active retranslations", ovvero ritraduzioni prodotte all'interno della medesima generazione che rivaleggiano nella condivisione di uno stesso spazio culturale. Quando invece tra le ritraduzioni intercorre un cospicuo lasso temporale (o distanza geografica) "there is likely to be little active rivalry between different versions and knowledge of one version does not conflict with knowledge of another" (Pym 2014: 82). Tra queste ritraduzioni passive, Yves Gambier propone un'ulteriore distinzione tra ritraduzioni "délibérées, produites contre une traduction antérieure considérée comme vieillie, mauvaise, lacunaire, tronquée" e ritraduzioni che corrispondono piuttosto a reinterpretazioni, formulate "sans que nécessairement l'éditeur ou le traducteur n'ait

[56] Si veda il peso delle ideologie nel concetto di *patronage* inteso da Lefevere come: "the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature." (Lefevere 1992b: 15)

[57] Beninteso, andranno sempre evitate ipersemplificazioni a compartimenti stagni in cui ogni periodo temporale sia preso come blocco a sé, con determinate norme del tutto assenti in altri periodi. Allo stesso modo, in ogni traduzione sarà evidentemente possibile riscontrare riflessi di norme eterogenee, anche tipicamente riconducibili a periodi differenti. In questo è cruciale l'individualità di chi traduce.

connaissance ou n'ait accès à la traduction antérieure." (Gambier 2011: 56). Come si vedrà nei rispettivi capitoli, entrambi i nostri casi di studio rientrerebbero sostanzialmente nella prima categoria. Ma la sola insoddisfazione verso le traduzioni iniziali (sulla quale torneremo a breve) non può essere sufficiente, come visto, a spiegare né il tempismo né le motivazioni che determinano una ritraduzione. A questo scopo torna ancora in soccorso Gambier, il quale, iscrivendo a ragion veduta il fenomeno nella cornice teorica del polisistema (cfr. I.1) ed individuando così fattori di influenza interni ed esterni ai testi, aggiunge una suddivisione supplementare tra le tipologie ritraduttive che, incrociata alla precedente, offre un modello più dettagliato delle complesse dinamiche in gioco nella genesi di ogni ritraduzione (2011: 63-64):

a) retraductions endogénétiques, fondées sur les fluctuations linguistiques entre les versions et aussi par rapport à l'original (traductions passives délibérées) ;
b) retraductions exogénétiques (actives et passives comme réinterprétations), stimulées par des critères éditoriaux, commerciaux, culturels.

Alla luce di questa categorizzazione, non necessariamente oppositiva ma complementare, possiamo anticipare che sia la ritraduzione di Perroni sia quella di Melaouah, pur con le loro differenze, occupano uno spazio fenomenologico intermedio: ritraduzioni passive deliberate ma con ragioni parzialmente esogenetiche. Ne daremo conto in maniera dettagliata nei capitoli dedicati e nelle Conclusioni. Tuttavia, per avere un quadro di massima dei moventi ritraduttivi in una scomposizione che aggiunga un'ulteriore articolazione descrittiva ai fattori interni o esterni, può risultare utile un primo schema proposto da Wardle (2008: 69) che individua quattro categorie, talvolta sovrapponibili:

1) ritraduzioni che tentano di aggiornare le versioni datate di un testo, rinfrescandone la lingua e riavvicinandolo all'opera originale;
2) ritraduzioni effettuate rispondendo a nuove prassi traduttive;
3) ritraduzioni che intendono mettere in risalto una certa dimensione ideologica o un'interpretazione non ancora emerse del prototesto;
4) ritraduzioni dipese da ragioni commerciali.

Sebbene la prima categoria rispecchi in parte la visione teleologica della RH e non sia del tutto districabile dalle motivazioni addotte nella seconda, questa riduzione schematica ci permette comunque di visualizzare i quattro nuclei attorno ai quali gravitano le principali ragioni di una ritraduzione: invecchiamento della lingua; evoluzione di norme, pratiche e strumenti

operativi; insoddisfazione ermeneutica; politiche di vendita. Percorrendo questi temi, offriremo quindi adesso una breve panoramica dei possibili fattori coinvolti nell'impresa di ritraduzione, secondo un ordine più organicamente comprensivo che metta in evidenza le interconnessioni tra tali fattori, la cui influenza si esercita in maniera quasi mai isolata. Per rimanere nel merito della ricerca, ci limiteremo tuttavia alle sole attinenze con i casi di studio[58].

I.4.4 LE PRINCIPALI MOTIVAZIONI DI UNA RITRADUZIONE

I.4.4.1 RAGIONI ECONOMICHE ED EDITORIALI

Una prima motivazione dietro le due ritraduzioni di Camus si trova senza dubbio nello statuto canonico da tempo raggiunto da entrambe le opere di partenza anche nella cultura che le accoglie, posto che "Within different literary modes and genres, it is the canonized classics that tend to be translated, because they are endowed with canonical status in either the translated or the translating culture." (Alvstad e Assis Rosa 2015: 10). In questa affermazione riecheggiano le parole di Venuti: "The sheer cultural authority of this text […] is likely to solicit retranslation" (Venuti 2004: 25). Di solito la canonicità di un'opera (o di un autore) contribuisce infatti a tenere vivo nella cultura ricevente un interesse che si manifesta nell'agentività concreta dei rappresentanti di quella cultura – e.g. il pubblico dei lettori, le istituzioni accademiche, l'editoria – tramite attività di vario genere e frequenza: la lettura stessa delle opere; il loro acquisto in libreria; le discussioni, i dibattiti, i convegni e in genere gli studi che intorno ad esse fioriscono; le trasposizioni intersemiotiche in altre forme artistiche (cinema, teatro, arti figurative; etc.). Non sorprende che nel mondo editoriale tale interesse, benché dipendente da un valore letterario comunemente riconosciuto, sia però anche o soprattutto di natura commerciale:

> Book publishing has never been able to ignore commercial interests; in addition to being cultural artefacts, books have always been marketable products, and it has been the task of the publisher to balance cultural values and financial interests. It has been argued [Lehtonen 2001: 173, per il mercato finlandese], however, that since the 1990s, this balance has been lost, and market forces now often dictate publishing decisions. (Koskinen e Paloposki 2003: 26)

[58] Le potenziali motivazioni dietro a una ritraduzione sono numerose, ma in base a quanto emerso dallo studio dei casi trascenderebbe dall'interesse di questa tesi elencare quelle prive di attinenza con le ritraduzioni dei due romanzi in esame.

Anche il classico ritradotto, dunque, è un bene di consumo, soggetto a leggi di mercato tali per cui la natura del movente editoriale diventa al contempo endogenetica ed esogenetica, oscillando tra due poli: da una parte, l'interesse puramente intellettuale dovuto allo statuto canonico dell'opera, che implica o il desiderio di farla conoscere a una nuova fetta di lettori, o di farla conoscere meglio, in una nuova veste, a un certo pubblico di riferimento, oppure ancora – e siamo qui vicini al confine tra i moventi, ossia verso il centro del continuum – la volontà di conferirle maggiore prestigio all'interno delle proprie collane; dall'altra parte, l'interesse finanziario, che deriva soprattutto dall'investimento solitamente a basso rischio costituito dalla riproposta di un classico rispetto a un testo mai tradotto prima, perché allora si tratta di

> gagner de l'argent en exploitant le succès d'une œuvre déjà connue […] Si toute première traduction affronte le risque lié à tout ce qui est inhabituel ou anormal, une nouvelle traduction s'inscrit dans un processus déjà enclenché – à condition, bien entendu, que la première traduction ne soit pas passée totalement inaperçue. (Chevrel 2010: 12)

Occorre però tenere in considerazione anche perché, nel nostro caso, l'investimento di Bompiani non si sia limitato né a una riproposta nella forma di semplice ristampa, né a una revisione delle traduzioni esistenti. Innanzitutto, come affermano Koskinen e Paoloposki: "A new translation is often noticed, while reprints seldom draw the attention of the media. Media coverage is also typically positive" (2003: 32). Nonostante il minor costo di commissione (Milton 2001: 62), in ottica pubblicitaria le ristampe e le revisioni sono quindi assai meno remunerative. Da parte degli editori esiste una preferenza strategica non aleatoria, infatti, per la dicitura "nuova traduzione" rispetto a "ritraduzione", giacché si tende sempre a mettere l'accento sul carattere di novità dell'operazione, anche in copertina e negli apparati grafici che accompagnano l'oggetto-libro[59]. Allo stesso modo, la nuova traduzione esercita un'attrazione maggiore sul pubblico (e talvolta sulla critica) in confronto alla riedizione di una traduzione preesistente, perché la traduzione *ex novo* viene percepita come qualcosa di originale,

[59] "The commercial impetus behind retranslation is apparent in several different ways: there are cases where a new translation is promoted on the front of the book as a specific selling point. Although Italian law establishes that the name of the translator must appear on the cover or title page of any book, this is in fact very rarely the case: the law is respected, on the whole, only when the translator enjoys a 'high-profile', this meaning that they are usually an author 'in their own right', as was the case with Cesare Pavese (who translated Melville's *Moby Dick* among other texts) and Elio Vittorini (Graham Greene) in the past and as now happens with Umberto Eco (Queneau) or Aldo Busi (Lewis Carroll and Goethe). Once again the translator's name is highlighted, one would imagine, simply as a marketing ploy." (Wardle 2008: 76)

quasi si trattasse di un testo del tutto nuovo. A questo dato possiamo probabilmente sommare la scelta non casuale da parte di Bompiani dei due ritraduttori, che rappresentano figure prestigiose del panorama letterario italiano (se non altro per gli addetti ai lavori e per chi si occupa di recensire): il nome di Sergio Claudio Perroni è legato al suo successo sia come scrittore, sia come traduttore di opere maggiori, soprattutto del canone americano e francese; quello di Yasmina Melaouah è senza dubbio uno dei nomi più in vista della scena traduttoria in Italia, per quel che concerne la narrativa francese. Oltretutto, mentre di solito la decisione tra ristampa e ritraduzione non dipende "on the amount of previous translations (i.e. the need for variation having been already fulfilled)" (Koskinen e Paoloposki 2003: 29), nei casi indagati in questo lavoro di ricerca si è invece colta l'opportunità proprio di rispondere alle attese, avviando finalmente le serie ritraduttive. Nonostante i sette decenni trascorsi dalla pubblicazione degli originali, infatti, ancora fino a poco tempo fa in Italia era disponibile una singola versione di entrambe le opere.

Dunque, come si vedrà anche nelle sezioni specifiche nei rispettivi capitoli, dal punto di vista editoriale i testi di partenza e le prime traduzioni soddisfacevano senza dubbio molte delle condizioni commerciali che rendono maturi i tempi per una nuova traduzione. In particolare, un aspetto a questi connesso che non può essere qui trascurato riguarda quella che Albrecht formula come "hypothèse de l'influence des programmes des maisons d'édition sur le marché des traductions" (2001: 24), ovvero l'ipotesi ben fondata, se non ovvia, secondo cui ogni grande casa editrice di un paese con un'industria del sapere avrebbe interesse a tenere nel catalogo la propria traduzione di una grande opera. Nel suo studio sul fenomeno nell'editoria italiana, Wardle (2008: 75) sottolinea che:

> At present the majority of books sold in Italy comes from a relatively small number of publishing companies, owned by large industrial groups (e.g. Fininvest, RCS Media Group) based in the major cities of the north. […] Since these companies are all competing for a relatively restricted number of readers, their policy would appear to be that of including in their catalogues as many books as possible that will more or less guarantee high sales.

Il che evidentemente introduce un tema imprescindibile di ordine giuridico, ossia la detenzione dei diritti di traduzione, che stabiliscono la possibilità stessa di nuove ritraduzioni. Riferendosi alla traduzione dei classici, Venuti rileva a questo proposito la frequenza delle dispute (spesso silenti) tra gli editori per accaparrarsi i diritti di traduzione, al fine di trasformare il capitale culturale accumulato dalle opere canoniche in capitale economico (2008: 27). Ad oggi, la legge italiana prevede la

scadenza dei diritti il primo gennaio dell'anno successivo al settantesimo anniversario della morte dell'autore: un ben più prosaico καιρός di quello presagito da Berman, ma che spesso si rivela una spinta assai concreta al proliferare di nuove traduzioni. Difatti, com'è noto, non sono pochi i casi di "sovraffollamento delle ritraduzioni di opere canoniche al momento della scadenza dei diritti d'autore" (Fusco 2015: 117). Benché non ancora trascorsi, i settantanni dalla morte di Camus (avvenuta nel 1960) sono abbastanza prossimi (gennaio 2031) da aver smosso la macchina editoriale di Bompiani prima che le opere tornino nel pubblico dominio, cioè si apra uno spazio di concorrenza facilitata, sul mercato, per le altre case editrici, rispetto alle quali si perderà presto il vantaggio dei diritti acquisiti. Grazie a una strategia che comprensibilmente sta coinvolgendo, di anno in anno, la totalità della produzione di Camus, sembra che Bompiani stia così anticipando l'eventuale e assai probabile proliferazione di ritraduzioni delle opere di uno dei suoi autori di punta di narrativa straniera. Quando infine la via sarà aperta, la casa editrice potrà comunque contare su due traduzioni prodotte da professionisti e che reputa, evidentemente, garanzia di qualità.

I.4.4.2 INVECCHIANO LE TRADUZIONI, LE LINGUE, GLI STRUMENTI

Già evocato nel corso delle considerazioni sulla RH e sulle norme ritraduttive, un fattore cruciale di insoddisfazione verso le prime traduzioni è il loro presunto invecchiamento (Li e Jun 1997: 305-306) rispetto al testo originale che, al contrario, apparirebbe stabile nel tempo.

> L'une des raisons principales mises en avant pour justifier les retraductions est en effet cette usure provoquée par le temps. Mais comment expliquer ce rapport différent au temps selon qu'il s'agit d'un texte ou de sa traduction? […] En fait la notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original ou de la traduction. Car si la langue de Joyce dans Ulysses est datée, elle ne date pas, alors que la traduction, elle, date (Topia 1990: 45-46).

Questa riconosciuta caducità occupa il pensiero degli studiosi da decenni, spesso proprio nelle forme di una metafora biologica che parla di vita, vecchiaia, morte e resurrezione (per via traduttiva) di un testo. Già Walter Benjamin scriveva: "alors que la parole de l'écrivain survit dans son propre langage, le destin de la plus grande traduction est de disparaître dans la croissance de la sienne, de périr quand cette langue est renouvelée." (1971 : 266) L'originale sopravvive alla propria epoca; la traduzione le soccombe. Ribadisce poi Berman: "Toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes traductions des «classiques» de la littérature

universelle que d'être tôt ou tard retraduites" (1984 : 281). I testi originali sembrerebbero godere di una temporalità propria, grazie alla quale, pur invecchiando, prendono "des rides qui les rendent encore plus charmants"; mentre le imperfezioni dovute all'anzianità delle traduzioni tenderebbero a conferire solo un aspetto grottesco (Monti 2011: 16). È innegabile che ogni lingua conosce dei mutamenti nel corso del tempo. Tuttavia, bisogna distinguere tra l'invecchiamento linguistico e l'invecchiamento di una traduzione, che non coincidono del tutto, pur essendo in parte interdipendenti. Il secondo sembrerebbe dovuto, in realtà, all'eradicazione dell'opera tradotta dal suo contesto generativo:

> La remise en lumière constante d'une œuvre à travers le temps est inséparable du regard nouveau que l'on jette sur l'ensemble de la période. La mise en perspective diachronique ne peut être dissociée des connexions synchroniques entre l'œuvre et tout son horizon au moment de son surgissement. Ainsi, alors que cette œuvre ne cesse de se réajuster à l'intérieur d'une configuration toujours en mouvement, la traduction ne «bouge» pas (Topia 1990: 46).

Travasato in un retroterra culturale e temporale che non gli appartiene, il testo tradotto inizia rapidamente a sfiorire e richiede, ad intervalli irregolari, un nuovo travaso. Come accennato sopra, fuor di metafora sarebbe utile porre la questione piuttosto in termini di asincronia dello statuto di ciascun testo nel rapporto (anche linguistico) con gli altri testi della serie ritraduttiva. Lo spiega limpidamente Jean-René Ladmiral evocando il concetto cruciale di "état des langues" (2011: 39-40):

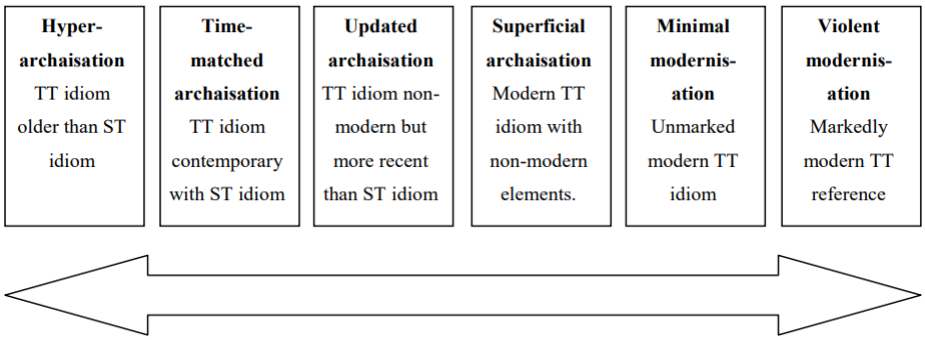
> Encore une fois, ce n'est pas la traduction qui a « vieilli » ; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée : ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous paraît suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt). Il y a en outre une histoire de nos canons de la littérarité : notre sensibilité littéraire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui le a sous-tend. […] il est aussi vrai que deux langues-cultures différentes même assez proches, vont connaître des évolutions différentes, et souvent divergentes. Il en résulte que les facteurs diachroniques, historiques et culturels […] y feront l'objet de redistributions différentielles qui tendront nécessairement à invalider les conditions dans lesquelles ont pu être établies les équivalences délicates entre un texte-source (To) enchâssé dans sa langue-culture d'origine (LCo) et le texte-cible de ses traductions (Tt) au sein de la langue-culture qui l'accueille (LCt).

Un simile sradicamento conduce quindi la cultura ricevente a obliterare in parte l'iniziale lavoro di negoziazione interlinguistica svolto dal primo traduttore, che non andrà perso ma ripensato e implementato secondo nuovi criteri. Chi ritraduce si trova infatti ad intrattenere relazioni multidirezionali con le diverse temporalità in gioco: la temporalità

dell'opera originaria, quella del proprio lavoro, delle traduzioni precedenti ed eventualmente di traduzioni della stessa opera in altre lingue (Chevrel 2010: 18). Ecco perché risulta essenziale tracciare anche un profilo del traduttore, accanto a quello del testo: ci permette di iscrivere il processo nella sua storicità, oltrepassando il solo invecchiamento linguistico per considerare i mutamenti che intervengono nell'attitudine, nella filosofia di lavoro, nella deontologia di chi a questo invecchiamento deve far fronte. Pertanto, nel nostro lavoro di tesi d'ora in avanti preferiremo al termine "invecchiamento" il concetto di "fattore intertemporale della traduzione", nella formulazione di Popovič (2006: 101): "In traduzione il concetto di tempo viene inteso come differenza di condizioni comunicative derivante dal fatto che prototesto e metatesto non sono stati realizzati nello stesso momento storico." Posizionandoci nella prospettiva di chi ritraduce, i segni del fattore intertemporale si manifesteranno tanto nel prototesto quanto nelle traduzioni pre-esistenti e includono ciò che Jones e Turner (2004: 3-4) chiamano "time deixis", non nell'accezione più comune di deissi microtestuale (pronomi, avverbi, tempi verbali, etc.), bensì ad indicare i modi in cui un testo segnala la propria appartenenza temporale: da un lato "historically datable linguistic forms", che comprendono tanto le forme grammaticali, lessicali e discorsive quanto lo stile, i registri e i temi di un'opera; dall'altro, "reference to artefacts, situations, etc. peculiar to a certain historical period", tra cui rientrano quindi le diverse tipologie di culturemi. Nella definizione della propria strategia traduttiva, con una certa misura di consapevolezza il ritraduttore dovrà dunque scegliere come trattare il fattore intertemporale per esprimere (o sopprimere) il contesto diacronico. Generalmente i due approcci a cui si ricorre sono quelli che Holmes (1972: 105) definisce "storicizzante" e "attualizzante", ma difficilmente chi traduce opterà senza riserve e in modo netto per l'uno o per l'altro, soprattutto se il testo originale non sembra richiedere aggiustamenti particolarmente laboriosi in tal senso (ed è il caso dei due romanzi di Camus in esame[60]). Lo spettro delle decisioni possibili ospita semmai al suo interno orientamenti graduali che Jones e Turner (2004: 5), riprendendo la tipologia proposta da Lefere (1994), presentano in forma schematica:

[60] Motivo per cui non dedichiamo al trattamento di questo argomento uno spazio maggiore, altrimenti necessario.

Figure 1 ST-TT time-reference decisions



Come per tutte le scelte che investono i vari livelli testuali, anche la propensione per un determinato approccio non dipenderà esclusivamente dalle istanze individuali del traduttore, dal suo gusto o dalla sua idea di letteratura, ma anche dalle norme e ideologie predominanti al tempo in cui traduce, che favoriscono o stigmatizzano i diversi comportamenti[61].

A corollario delle considerazioni sull'invecchiamento delle traduzioni, tra le ragioni alla base di una ritraduzione non andrà dimenticato un altro tipo di invecchiamento, assai meno controverso di quello linguistico, ossia quello che riguarda i mezzi di produzione, editoriali e traduttivi. Da un lato, infatti, le politiche editoriali moderne devono adattarsi all'inevitabile accelerazione e compartimentalizzazione della catena produttiva e di distribuzione dei libri, con ricadute di varia natura sul processo anche traduttivo (numero degli attori coinvolti; tempi ristretti da dedicare a ciascun testo[62]; allargamento del pubblico potenziale grazie alle vendite in rete e conseguente aumento della concorrenza di mercato; etc.). Dall'altro, grazie agli sviluppi tecnologici e informatici degli ultimi decenni, non solo

[61] Nessuno degli atteggiamenti rappresentati nello schema è da promuovere o condannare a priori, ma va contestualizzato all'interno della strategia con la quale il traduttore cerca di ottenere un determinato effetto, giacché persino sulla ricezione di un tale effetto dipenderà dalle idiosincrasie di chi legge: mentre qualcuno potrebbe provare fastidio davanti a una traduzione che reputa linguisticamente artificiosa, altri potrebbero ritenere tale artificio diacronico un valore aggiunto. Tuttavia, chiariscono Jones e Turner: "Though each highlights different aspects of the diachronic context which stretches from the time and culture of the source text's composition to the time and culture of the target text's reading, no technique is superior to any other, at least in the abstract. […] Texts, however, do not exist in the abstract: they are interpersonal communicative acts performed in the real world. This means that there are clear limits on the translator's verbal and compositional skill in communicating a certain interpretation of the source text's diachronic context to the reader or listener. Similarly, there are limits to how far individual readers are able or willing to decipher a text written in an unfamiliar idiom of the target language." (2004: 17)

[62] Ciò vale soprattutto per le case editrici medio-grandi. Una conferma ci arriva da Maria Bastanzetti, traduttrice e revisore per Mondadori, la quale spiega come ormai si lavori sempre "in emergenza" (comunicazione personale in occasione delle Giornate della Traduzione Letteraria a Roma, 2019).

i tempi di lavoro si sono notevolmente ridotti, ma oggi chi traduce dispone di una quantità e qualità di strumenti (lessicografici, memorie di traduzione, corpora, software per il trattamento dei testi, etc.) senza paragoni rispetto al passato, in termini sia di rapidità sia di potenzialità nell'affinamento delle ricerche. Inoltre, alla professionalizzazione del mestiere che anche su tali strumenti ha fatto leva, in genere si accompagna una maggiore competenza linguistica. A tal proposito, Monti sottolinea che:

> Si le progrès généralisé des moyens et des compétences n'implique pas automatiquement une meilleure traduction, il est évident qu'il peut contribuer, tout comme une analyse critique plus approfondie de l'œuvre, à une meilleure compréhension du texte de départ. (Monti 2011 : 16)

La contropartita, per un ritraduttore, sarà però un carico superiore di responsabilità nei confronti di tutto ciò che, un tempo, sarebbe forse stato accolto con più clemenza dai revisori in primis, e poi dai lettori: errori dovuti a carenze linguistiche; incomprensioni legate alla distanza rispetto alla cultura di partenza o all'ignoranza sull'autore da tradurre; mancata intertestualità; refusi; omissioni.

I.4.4.3 L'INTEGRITÀ DEL TESTO E LE SUE REINTERPRETAZIONI

La RH aveva posto come ineluttabile una certa insoddisfazione nei confronti delle prime traduzioni. In effetti, per cause non esclusivamente temporali, tale insoddisfazione può spingere un traduttore a cimentarsi con la ritraduzione di un'opera che giudica in qualche modo insufficiente o inappropriata. Da un punto di vista filologico, se la prima traduzione presenta omissioni, aggiunte, sviste o fraintendimenti, oppure se la lezione del prototesto ha subìto modifiche successive alla comparsa della prima traduzione[63] – a causa di emendamenti apportati dall'autore e presenti in una nuova edizione di riferimento, o per effetto di una nuova edizione critica che ristabilisca lezioni dubbie – l'intento della ritraduzione potrebbe essere semplicemente quello di restituire una certa integrità all'opera originaria. Se invece l'insoddisfazione è estetica, perché "les traductions existantes ne sont pas à la mesure de l'émotion que […] inspire l'original" (Ladmiral 2011: 36), oppure ermeneutica, nella convinzione che "certaines perspectives ou dimensions du texte de départ n'ont pas été suffisamment prises en compte" (Monti 2011: 17), la ritraduzione sarà necessariamente una traduzione contraria, in competizione con quelle esistenti, posto che:

[63] Si veda VI.0 in questa tesi.

> Toute œuvre littéraire en tant que création individuelle peut trouver un nombre infini d'interprétations possibles et même plausibles. Cette constatation n'est pourtant aucunement une invitation au « n'importe quoi » : le nombre d'interprétations fautives ou aberrantes reste également infini. Or, pour des raisons purement linguistiques, une traduction ne peut donner qu'une partie des sens possibles et, par-dessus le marché, si j'ose dire, elle permet des interprétations que le texte original exclut. (Albrecht 2001: 15)

Nel caso di ritraduttori che abbiano una conoscenza approfondita o un rapporto di particolare affinità con l'opera canonica sulla quale sono chiamati a lavorare (sappiamo che così è per Melaouah, cfr. VI.1.4), la volontà di offrirne una nuova lettura risulta piuttosto frequente, specie se si manifesta il desiderio di intervenire su allusioni mancate, passi ambigui e formulazioni che hanno, in un modo o nell'altro, oscurato il testo. Beninteso, una nuova interpretazione non implicherà quasi mai uno stravolgimento completo dell'esistente. Infatti, come spiega Brownlie (2006: 152):

> entire reinterpretations of long texts such as a novel are probably less common than new interpretations and corresponding translations of a passage, a chapter, some verses, or a short text. Reinterpretations may occur on an even smaller scale within translations: odd phrases and sentences may be interpreted differently from one translation to the next. Reinterpretation thus occurs at all textual levels.

Ecco perché nel corso della nostra analisi contrastiva cercheremo di individuare non solo l'alterità stilistica, ma anche gli effetti eventualmente reinterpretativi delle nuove traduzioni sul piano estetico-ideologico, a partire però dal livello microtestuale e non da dichiarazioni preliminari su una certa lettura dell'opera.

I.4.5 I RIFLESSI DEFORMANTI DELLA RITRADUZIONE

Si può dunque parlare sempre di traduzioni in competizione? Senza dubbio sul mercato, dove l'acquirente effettuerà una scelta anche sulla base delle proprie preferenze per l'uno o l'altro testo, accanto a una serie di altri fattori determinanti:

> Evidence would suggest that, although some readers will seek out specific retranslations for reasons inherently linked to what they perceive as the quality of the translation, most are influenced by combinations of 'external' factors such as availability, marketing strategies, price, prominence and distribution network of the publishing companies, star-ratings and levels of appreciation registered by fellow consumers. (Wardle 2019: 235)

Ma la competizione, pur scaturendo dall'idea stessa di differenza che motiva polemicamente l'impresa di una nuova traduzione, non entra obbligatoriamente in gioco nelle intenzioni (quantomeno programmatiche) che sottendono il lavoro di chi traduce[64]. Ad esempio, dalle dichiarazioni di Melaouah (che riprenderemo in VI.1.4) emerge una volontà di distanziamento dalla prima traduzione de *La Peste* non già dettata da un sentimento antagonistico o da un giudizio interamente negativo, quanto da un tentativo husserliano di fare astrazione rispetto alle numerose stratificazioni di senso che accompagnano il romanzo francese (compresa dunque la sua prima lettura italiana), nel convincimento che il testo debba parlare da sé. Così, piuttosto che a una prospettiva teleologica universale secondo la quale le singole traduzioni si troverebbero imprigionate, con diverso diritto di residenza, all'interno di una successione gerarchica, assiologicamente preordinata dalla cronologia delle edizioni verso un'estraneità testuale crescente, questo lavoro di tesi aderisce alla visione del fenomeno ritraduttivo come di un intreccio organico per arborescenze, dove ogni ramificazione non richiede che ne siano potate altre e può portare, anzi, a tante diverse letture quante sono le zolle esegetiche della dimensione in cui queste avvengono. Una dimensione dunque sia spaziale sia temporale, dato che in momenti diversi persino uno stesso lettore potrà realizzare connessioni differenti a seconda delle condizioni variabili della sua ricezione. È una visione che certo non esclude ingenuamente un giudizio di qualità sul lavoro traduttivo, ossia la possibilità di preferenze idiosincratiche per l'una o l'altra traduzione, ma le riconsidera nel loro imprescindibile posizionarsi entro un sistema di norme estetico-ideologiche storicamente determinato e in continua evoluzione. Se infatti il ritraduttore, doverosamente filologo nel caso dei classici, in maniera diretta o indiretta ingloba nelle fasi preparatorie del suo lavoro una qualche ricostruzione ecdotica dell'opera (della sua ermeneutica, del contesto germinativo, della poetica autoriale, etc.), allora tale ricostruzione – anch'essa comunque soggetta alle personali idiosincrasie del traduttore – immetterà nel nuovo testo prodotto i riflessi del suo tempo, rispondenti (o contrari, quindi comunque in un rapporto dialettico) a concezioni diffuse e che saranno poi valutati entro coordinate specifiche, altrettanto radicate in sincronia. Sarà riplasmata o amplificata così anche una determinata rifrazione dell'immagine coeva dell'autore, che corrisponderà solo in parte a quella che andava formandosi nell'immaginario del pubblico all'epoca della pubblicazione dell'opera. Ciò vale peraltro in modo particolare per i

[64] "Some retranslations are more polemical than others, and some translations invite more criticism (and are thus more prone to retranslating) than others." (Koskinen e Paloposki 2015: 3)

nostri due casi di studio, considerato che le prime traduzioni apparvero rispettivamente a cinque anni e a un anno di distanza dagli originali, ovvero mentre Camus stava ancora acquisendo notorietà e non poteva certo essere definito, quantomeno in Italia, un letterato di alto profilo. Studiare le ritraduzioni diventa dunque anche un modo di cogliere questi riflessi in senso diacronico negli scambi tra sistemi culturali, seguendo la pista epistemologica suggerita da André Lefevere:

> A refraction (whether it is translation, criticism, historiography) which tries to carry a work of literature over from one system into another, represents a compromise between two systems and is, as such, the perfect indicator of the dominant constraints in both systems. […] The degree of compromise in a refraction will depend on the reputation of the writer being translated within the system from which the translation is made. (1982: 237)

I.4.5.1 LE ANSIE DI CHI RITRADUCE UN CLASSICO

Riguardo agli effetti dell'influenza dello statuto canonico di un'opera sull'atto ritraduttivo[65] in relazione alle migliorie supposte dalla RH per ogni nuova traduzione, occorre inoltre considerare l'esistenza di un rischio, inconsistente nelle prime traduzioni (qualora immediatamente successive alla pubblicazione dell'opera), cui si accennava già in II.3.4 a proposito della possibilità di ingerenze soggettive nella traduzione isotopica: l'ansia di tematizzazione. Per delinearne i contorni, risultano particolarmente efficaci le parole pronunciate da Andrea Binelli in un suo intervento dal titolo "Con filologia, non senza empatia", tenuto in occasione delle giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni "Una conversazione infinita"[66]. L'ansia di tematizzazione rispecchierebbe la tendenza dei traduttori a collocare il testo di partenza entro quei *frame* interpretativi alla luce dei quali è più frequente pertinentizzare l'investimento semantico delle opere principali di un autore in base alla lettura che di quell'autore predomina, nella critica e nell'immaginario collettivo, in un dato momento. Considerando Camus, ciò comporterebbe l'impulso traduttivo di leggere analogicamente e quindi esplicitare, per ipotesi, in un determinato passo testuale de *L'Étranger*, tracce anticipatorie (magari solo implicite o non necessariamente presenti in quel passo) di elementi che appartengono ad altre opere maggiori successive: ad esempio, asservendo alla visione esistenzialista oggi più marcatamente attribuita a Camus – non sempre a ragione – certo lessico o stilemi

[65] Non dissimili da quella che Harold Bloom nel 1973 chiamava "anxiety of influence".

[66] Organizzate telematicamente presso l'Università di Trento all'interno delle attività del LETRA (17-18/05/2021): https://www.youtube.com/watch?v=ALd7_DD-IEE&t=22s

riconosciuti *ex-post* come tipici della sua scrittura. Si fa però così un torto, se non all'autore, almeno al singolo passo testuale: nella somma totale degli effetti di una simile tendenza, la rifrazione si intensificherebbe. In un certo qual modo, i comportamenti dettati dall'ansia di tematizzazione comparteciperebbero allora a quel carattere esplicitante ravvisato nell'atto interpretativo, con il pericolo immediato di appiattimento e omologazione della pluridiscorsività di un'opera. Ancora una volta interviene la necessità etica che il traduttore agisca in libertà sorvegliata (I.3.3): dovendo misurarsi con l'autore canonico attraverso l'inquadramento critico-letterario entro cui lo riceve, il ritraduttore potrà o assecondarne la lettura o ritornare sempre, in ultimo appello, all'evidenza testuale.

Per concludere, un altro tipo di ansia entra necessariamente in gioco nell'atto ritraduttivo oltre all'ansia di tematizzazione, a causa del rapporto che ogni ritraduzione instaura necessariamente con le precedenti:

> The figure of the first translator, either as a real-life person, as a mental image or a textual construction, is one obvious potential source of dependency for the second translator and the readers of the second translation alike, and this influence, or the careful avoidance of any influence, may affect the translation process in a number of ways. (Koskinen e Paloposki 2015: 1)

Applicando alle serie ritraduttive finlandesi di due classici (Ulysses di James Joyce, 1922; *The Catcher in the Rye* di J.D. Salinger, 1951) la tassonomia psicanalitica concepita da Bloom (1973) – connessa alla summenzionata nozione di "anxiety of influence", che prevede sei possibili posture che il poeta può assumere nei confronti dei grandi predecessori – Koskinen e Paloposki riscontrano delle analogie nel modo in cui il ritraduttore arriva a posizionarsi rispetto al primo traduttore. Le studiose finlandesi dimostrano che i ruoli positivi e negativi di solito attribuiti, rispettivamente, al ritraduttore e al primo traduttore, non corrispondono sempre in maniera obiettiva al lavoro effettivamente svolto, ma dipendono dal processo stesso del ritradurre:

> In the story of retranslation, the first translator is the "bad" guy, who is, however, often generously regarded as having tried his best but who was unable to produce anything with lasting value. The retranslator, in turn, is the hero: the modern, well-read, balanced and cultured translator who "finally" gives the readers the unbiased, faultless, faithful rendering of the original. And so everyone lives happily ever after until 50 years later when a new translator enters the scene and the story begins anew. (2015: 4)

Ciò ci mette in guardia contro il rischio di una valutazione che non tenga conto del fattore intertemporale anche in relazione agli individui traducenti e alle relative condizioni di realizzazione del lavoro. Nella nostra analisi

contrastiva tenteremo dunque di desumere, o quantomeno ipotizzare, il perché di certe scelte testuali sempre alla luce della situazione traduttiva specifica. Sul piano metodologico, infatti:

> the phenomenon of retranslations requires the consideration of the possible relations between the retranslated text and one or several pre-existing translations, which may have been used or (in)voluntarily ignored. As a consequence, a retranslation's comparative textual-linguistic profile may be drawn not only by mapping and comparing the source and target texts (a well-trodden path), but also by comparing the retranslation in question with previous translations. This may reveal similar or different textual-linguistic profiles, to which we can apply already available typologies for the description of shifts, strategies and the like at various levels. (Alvstad e Assis Rosa 2015: 9)

Proprio in riferimento al paragone attraverso il quale si cercherà di delineare il profilo delle traduzioni di Camus, sulla scorta delle considerazioni fin qui maturate a proposito dello stile, della voce del traduttore e delle dinamiche inerenti al processo ritraduttivo, nel prossimo capitolo passeremo ad illustrare l'apporto dato dalla semiotica al nostro metodo di analisi testuale.

II

ISOTOPIE IN TRADUZIONE

II.0 PREMESSA

In un qualsiasi discorso che coinvolga oggi la traduzione letteraria, limitarsi a un'analisi prettamente linguistica del testo rischia di risultare riduttivo, poiché esula dalla comprensione effettiva di cosa sia un testo. Radicato nella semantica strutturale e volto a mettere in opera il concetto di isotopia nello studio delle traduzioni, l'approccio che si intende esporre in questo capitolo presuppone "che il testo, nella linearità del suo aspetto di prodotto linguistico, comprime uno spessore e una pluralità di piani che è di ordine semiotico." (Segre 1985: 42). Se lo scopo della semiotica è quello "d'expliciter les structures signifiantes qui modèlent le discours social et le discours individuel" (Coquet, 1984: 21), allora la decompressione dei livelli del discorso – che mescolano l'individuale al collettivo nel generare significazione – costituirà una via d'accesso a quelle peculiarità del testo letterario che lo rendono traducibile in funzione delle sue strutture[67] invarianti. Come già visto per gli effetti di stile, che agiscono solo in correlazione gli uni agli altri (cfr. I), anche da una prospettiva semiotica "i 'termini' (unità significanti di qualsiasi dimensione empiricamente isolabili) sono soltanto intersezioni di relazioni percepite e articolate a differenti livelli di analisi. Quanto alle strutture relazionali di ordine semantico e sintattico, esse si sviluppano in serie organizzate di dipendenze, vale a dire in gerarchie." (Bertrand 2002: 15). Discernere le regolarità convergenti tra queste strutture, per mezzo specialmente delle isotopie, sarà uno degli obiettivi dell'analisi traduttiva che condurremo, in momenti separati, tanto sui prototesti, per mapparne le potenzialità ermeneutiche, quanto sui metatesti, per descriverne gli esiti. Avvalendoci dei diversi inquadramenti che possono offrire la semiotica, la stilistica e le teorie della traduzione, muoveremo così dalle evidenze testuali – imprescindibile palinsesto di riferimento – per individuare i nessi tra stile e contenuto, ovvero i rapporti esistenti tra stilemi e nuclei tematici che compongono l'universo semiotico delle opere di Camus e che si suppone abbiano guidato, attraverso l'interpretazione, anche la pratica dei traduttori. Vogliamo partire quindi da brevi cenni ad alcuni concetti fondamentali di semiotica del discorso che integreranno in modo sostanziale le riflessioni già avviate nel capitolo precedente e costituiranno quindi l'impianto teorico del nostro metodo di analisi contrastiva, insieme

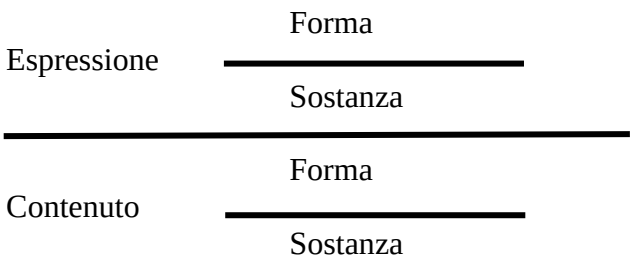
[67] In prima approssimazione, accettiamo la definizione basilare di struttura offerta da Segre: "«l'assieme delle relazioni latenti tra le parti di un oggetto». In un testo letterario, nel quale tutta l'attenzione è posta al messaggio, si può dire che non esistano elementi che non entrino nell'assieme delle relazioni." (Segre 1985: 36).

agli strumenti descrittivi che presenteremo più avanti. Sarà introdotto infine lo strumento chiave del metodo: l'isotopia.

II.1 IL SEGNO LINGUISTICO NELLA GLOSSEMATICA DI HJELMSLEV

II.1.1 LA QUADRIPARTIZIONE DEL SEGNO

Se i processi traduttivi possono essere studiati (anche) in quanto fenomeni linguistici, ciò dipende dalla struttura che tali fenomeni rendono interrogabile configurandosi come mattoni di un sistema di significazione. Le relazioni tra questi mattoni sono innanzitutto relazioni tra segni. Tra il 1907 e il 1911 Ferdinand de Saussure postula l'esistenza di una diade teorica[68] che individua il segno linguistico nella denotazione espressa dalla relazione bifronte tra significante e significato. Nel proliferare di approfondimenti teorici intrapresi successivamente dai suoi discepoli, questa dicotomia trova estensione con la glossematica, basata sul modello quadripartito messo a punto da Louis Trolle Hjelmslev in *Fondamenti della teoria del linguaggio* (1943)[69]. Mentre il linguista ginevrino distingueva due facce del segno linguistico, il significante e il significato, Hjelmslev elaborò uno sdoppiamento per entrambi i piani del discorso. Rispetto alla nozione saussuriana di segno, il semiologo danese, pur mantenendone l'inscindibilità, suddivise così i due piani dell'espressione e del contenuto in altrettanti livelli, secondo il seguente schema:



[68] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris, 1916.

69 Il titolo originale della prima versione, pubblicata a Copenhagen nel 1943, è *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, successivamente tradotto in inglese da Francis J. Whitfield con il titolo *Prolegomena to a Theory of Language* (1953). Qui farò riferimento alla prima versione in italiano, edita da Einaudi nel 1968.

Il segno è dato dalla relazione tra espressione e contenuto, i quali hanno una forma e una sostanza. Questo impianto teorico si regge sull'idea che esistano ancora prima una "*massa* di contenuto" corrispondente "all'informe complessità del mondo" (Volli 2003: 42) e, specularmente ad essa, una *materia* prelinguistica indistinta, che fa ancora astrazione da qualsivoglia finalità comunicativa. Da questa congerie di materia, pensabile e articolabile in potenza dall'essere umano, ogni lingua naturale ricava la propria sostanza per mezzo della forma. Su entrambi i piani, infatti, le lingue[70] operano sia una selezione sia uno scarto rispetto alla globalità degli elementi verbali disponibili; esse segmentano cioè la realtà secondo tagli differenti. Un'idea d'altronde ben ricevuta tra chi si occupa di traduzione, dovendo riconoscere necessariamente "l'originalità delle simbolizzazioni e dei rapporti segnici con cui ogni lingua seziona il Reale intorno ai suoi parlanti e, di conseguenza, permette la trasmissione e circolazione di una determinata modalità di conoscenza." (Binelli 2013a: 92). Anzi, proprio la questione dell'incommensurabilità tra sistemi linguistici, dovuta essenzialmente alla semantizzazione delle discontinuità di percezione tra parlanti[71], precluderebbe la possibilità stessa del tradurre se il significato non fosse un concetto relazionale, una questione di rapporti, come si approfondirà più avanti. Dunque, nella glossematica di Hjelmslev, al di là delle loro evoluzioni in senso diacronico, tutte le lingue non soltanto ritagliano dalla materia fonica complessiva un proprio[72] repertorio di costituenti (sostanza dell'espressione) per esprimere senso, ma lessicalizzano un insieme definito di concetti e, più in generale, elementi (sostanza del contenuto), lasciandone altri fuori dalla codificazione. Sintetizza così Volli (2003: 49):

> alcune lingue possiedono segni che significano determinate caratteristiche della sostanza significabile, mentre altre non li possiedono o ne possiedono di diversi. È importante, ad esempio, far caso alle diverse ripartizioni del sistema dei colori che si riscontrano in diverse lingue, o del sistema dei tempi verbali, o del sistema delle emozioni, e così via. Sono tutti casi evidenti che testimoniano il fatto che il significato esprimibile da un certo sistema semiotico dipende, per lo meno a livello elementare, dai segni di cui quel sistema dispone.

70 Volli ci ricorda però che lo schema "coglie l'organizzazione reale di qualunque sistema comunicativo" (2003: 42), anche se per il momento ci concentreremo sulle lingue cosiddette naturali.

71 "Nous percevons des différences et, grâce à cette perception, le monde 'prend forme' devant nous et pour nous." (Greimas 1986: 19).

72 Benché la sostanza dell'espressione di due lingue possa talvolta coincidere, la sua messa in forma vedrà spesso delle differenze fonetiche o fonologiche, dando luogo a distinzioni di tipo semantico a seconda delle lingue in questione.

Allo stesso modo, soltanto la porzione di tratti sonori così circoscritta viene articolata secondo regole combinatorie e convenzioni (forma dell'espressione) per i fini della significazione di una data lingua, che solo in tal modo segmenterà "il continuum amorfo del contenuto potenziale" (Binelli 2013a: 95), organizzandone gli elementi discreti in relazioni paradigmatiche (forma del contenuto). La sostanza dell'espressione è quindi costituita dalla selezione arbitraria di materiale linguistico di cui si serve una lingua naturale per organizzarlo nella forma dell'espressione, che è a sua volta il "risultato delle relazioni paradigmatiche fra le unità dell'espressione"; come anticipato, la sostanza del contenuto è invece l'insieme dei "*denotata* e delle cose designate" negli scambi comunicativi, elementi che "sono riconosciuti in quanto tali, assemblati e posti in relazione tra loro" mediante la forma del contenuto, che "consisterà allora nel modo in cui la sostanza del contenuto viene concretamente organizzata nei fatti di lingua" (Binelli 2013a: 93-95). Forma dell'espressione e forma del contenuto sono quindi ciò che permette alla manifestazione segnica di significare tramite la costante della forma e la variabile del contenuto. In questo senso, lo stesso Hjelmslev afferma che «è grazie alla forma del contenuto e alla forma dell'espressione, e solo grazie ad esse, che esistono la sostanza del contenuto e la sostanza dell'espressione rispettivamente, le quali si possono cogliere per il proiettarsi della forma sulla materia, come una rete che proietti la sua ombra su una superficie indivisa» (Hjelmslev 1968: 62). Ciò si rivela fondamentale anche rispetto alla concezione di stile che abbiamo adottato in questo lavoro di tesi, ossia come qualcosa che non riveste il contenuto, variando esternamente, poiché di esso è parte integrante, significante, invece che aggiunta successiva (cfr. I.2.3). Al fine di illustrare meglio la quadripartizione di Hjelmslev, citiamo l'esempio perspicuo portato da Segre per la lingua italiana (1985: 41):

> prendiamo il caso di un colore, il rosso. La sostanza del contenuto è costituita da una classe di vibrazioni appartenenti al continuum dello spettro cromatico; è solo mediante la forma del contenuto che la lingua italiana seleziona entro il continuum la classe di vibrazioni che si designano con la parola *rosso*. A sua volta la parola *rosso*, che si realizza con una materia fonica o grafica variabile (diversità di accento e di intensità, varietà di caratteri tipografici, ecc.), costituisce una struttura formale precisa, quella dell'unione dei fonemi /r/, /o chiusa/, /s geminata/, /o/. In un testo, la quadripartizione si presenta come una sovrapposizione di linee o di piani.

Prescindendo dal singolo segno linguistico, possiamo facilmente dedurre come la natura più ampiamente semiotica del modello permetta di andare oltre il livello della parola o del sintagma linguistico, seppur restando ancora nei limiti della denotazione. Infatti, oltre al ventaglio di materia

fonografica di cui una determinata lingua dispone allo scritto (l'intera gamma dei suoi grafemi) o nel parlato (l'intera gamma dei suoi fonemi), per altri tipi di linguaggi si potrebbero prendere campioni diversi di sostanza dell'espressione: la serie di movimenti specifici che un corpo deve compiere per ballare un walzer[73], ad esempio; o le note per suonarlo, quel walzer[74]. Ma attenendoci al nostro ambito di interesse – quello del testo letterario – possiamo riconoscere, per citarne solo alcuni: la possibilità di rima, d'iconismo verbale e tutti i fenomeni testuali di ordine acustico come sostanza dell'espressione; come sua forma il ritmo, la metrica e la prosodia; la denotazione ancora inespressa quale sostanza del contenuto; mentre l'uso dei tempi o della sintassi[75] con cui vengono messi in relazione i *denotata* di un testo sarebbero la forma del contenuto (Johansen 1949: 288-303; cit. in Segre 1984: 128).

II.1.2 LA SOLIDARIETÀ DI RAPPORTI TRA I PIANI

Come è evidente dal grafico sopra riportato, il piano dell'espressione e il piano del contenuto parrebbero condividere una struttura isomorfa, la cui realizzazione nell'atto comunicativo genera la semiosi, cioè il processo di significazione (Greimas and Courtés 1982: 285). Nel caso di un testo, i diversi passaggi di questa realizzazione possono essere esplicitati considerando il modo in cui la valenza semantica viene attribuita a una sostanza: sulla base cioè della solidarietà tra le forme grafiche che quest'ultima acquisisce e della loro funzione di segno. In senso ancor meno disgiuntivo, Greimas sosterrà in seguito che:

> La substance du contenu ne doit donc pas être considérée comme une réalité extralinguistique, psychique ou physique, mais comme la manifestation linguistique du contenu, située à un autre niveau que la forme. L'opposition de la forme et de la substance se trouve donc entièrement située à l'intérieur de l'analyse du contenu ; elle n'est pas l'opposition du signifiant (forme) et du signifié (contenu) ; […] la forme est toute aussi signifiante que la substance. (Greimas 1966: 26)

[73] Ma non tutti i movimenti che il corpo umano riesce ad effettuare in assoluto, né tutti i suoni che l'apparato fonatorio riesce ad articolare; i quali rappresentano invece, nella loro totalità indistinta e non ancora selezionata per i fini della comunicazione, la materia dell'espressione e del contenuto.
[74] Sulla questione della doppia articolazione in linguaggi diversi da quello naturale, come la musica, la pittura, etc., sono di particolare interesse le riflessioni di C. Lévi–Strauss in *Le cru e le cuit*, Plon, Parigi, 1964 (trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966); *L'homme nu*, Plon, Parigi, 1971 (trad. it. a cura di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano 1971).
[75] Anticipiamo che la combinazione di questi due aspetti sarà un importante elemento di significazione ne *L'étranger* e riceverà quindi particolare attenzione durante l'analisi delle rispettive traduzioni.

Il che equivale a dire, specialmente in letteratura, che il piano dell'espressione partecipa alla significazione con apporti anche estremamente complessi, tali per cui la sovrapposizione di elementi espressivi al senso denotativo può portare a risultati connotativamente marcarti[76]; constatazione assolutamente non trascurabile quando ci si avvicina a un testo con lo scopo di tradurlo. Infatti, quantunque sia un atto comunicativo, il testo letterario non può essere ridotto alla somma dei suoi significati denotativi[77], altrimenti la traduzione sarebbe in genere un'operazione molto più lineare e sistematizzabile. In ottica hjelmsleviana, ciò che sopravanza la denotazione nel testo letterario da un punto di vista comunicativo è il valore dato "dal fatto che i piani dell'espressione e del contenuto dei sintagmi vengono elevati a un piano dell'espressione di cui essi, uniti come sono, formano il piano del contenuto" (Segre 1985: 42). Di una simile compenetrazione tra i livelli dell'oggetto letterario nella sua pur eterogenea unità, parla anche Pagnini, riferendosi alla solidarietà dei rapporti tra gli elementi nel loro complesso: "tale complesso può vedersi come una gerarchia di livelli, ciascuno in sé e per sé orizzontalmente compatti e verticalmente relazionati; insomma come un ordine di vari strati di materiale che si possono guardare sia nelle proprie coerenze sia nelle funzioni che esercitano nei confronti degli altri livelli e della globalità dell'opera." (Pagnini 1988: 11). Nella visione del critico pistoiese, la doppia semiosi realizzata dal testo letterario sarebbe caratterizzata da un momento iniziale nel quale i primi cinque livelli in cui il testo può essere scomposto (fonologico, morfologico, lessicale, sintattico, discorsivo)[78] formerebbero un significante, il cui significato è il livello semantico (ibidem). Basandosi allora sulla quadripartizione, in virtù del parziale isomorfismo tra i suoi piani, l'aspirazione sarebbe quella di descrivere strutturalmente proprio la forma del contenuto tramite, da un lato, una scomposizione in unità minime di significato e, dall'altro, le diverse combinazioni di queste, così come fatto dalla fonologia per la forma dell'espressione[79]. Compito però più arduo, come vedremo nel seguente paragrafo. Nell'ambito della semantica strutturale, è precisamente questa descrizione del contenuto l'obiettivo verso cui si mosse il semiologo franco-lituano Algirdas Julien Greimas in un secondo tempo, impiegando

[76] Sulla falsa riga del "textual meaning" di Halliday (1989: 23).

[77] "Il termine *connotazione* si contrappone a *denotazione* perché designa qualche conoscenza supplementare rispetto a quella puramente informativa e codificata dalla denotazione." (Segre 1985: 42)

[78] I restanti due sarebbero il livello semantico e simbolico (Pagnini 1988: 12).

[79] Basti pensare alla prova di commutazione dei fonemi su cui si fonda il criterio delle coppie minime (Trubeckoj 1939: 59), dal momento che l'uso di un fonema (ma non di un fono), al posto di un altro, modifica il significato di una parola.

il metodo dell'analisi semica, a partire dall'assunto secondo cui "la description de tout ensemble signifiant postulé au seil d'une analyse peut être menée sur deux plans différents – le plan sémique ou formel et le plan sémantique ou substantiel – et aboutir à des résultats différents" (Greimas 1966: 26). Di questo tipo di analisi ci accingiamo a presentare ora il quadro teorico, i punti principali e alcuni vantaggi per la critica traduttologica.

II.2 Dal segno alle strutture di significazione: attraversare il testo

Come abbiamo visto, nelle lingue naturali, sia il piano del contenuto sia il piano dell'espressione costituiscono l'esito di una selezione arbitraria che riguarda, rispettivamente, una porzione di ciò che i parlanti o gli scriventi potrebbero pensare o esperire (il contenuto)[80] e una porzione del materiale linguistico tramite cui potrebbero[81] farlo (l'espressione). Qui però termina l'isomorfismo tra le strutture dei due livelli, le cui unità di comunicazione non sono equidimensionali: al lessema non corrisponderà un singolo fonema, bensì una loro combinazione (Greimas 1966: 31). Inoltre, sul piano dell'espressione di una lingua naturale, al netto delle trasformazioni che possono intervenire storicamente, l'inventario delle unità minime a disposizione del parlante (i fonemi) è ristretto, poiché la sostanza deriva già da una selezione specifica rispetto alla totalità dei tratti sonori che un agente umano sarebbe capace di produrre. Per fare un esempio, sebbene le nasali francesi e alcune vocali inglesi non rientrino nel sistema fonetico italiano, un parlante italofono sarà in grado di riprodurle. Al contrario, sul piano del contenuto, ogni lingua ha un potenziale di significazione illimitato e sempre estendibile, per cui le unità minime di significato saranno innumerevoli, oltre che concettualmente sfuggenti. Tanto più che, dovendo avvalerci della lingua stessa – quindi anche dell'espressione – per studiare la forma del contenuto, quest'ultima riuscirà ancor meno facilmente analizzabile. In altre parole, mentre i tratti distintivi della fonologia risultano sufficienti per studiare ogni lingua del mondo, nella semantica sembra più difficoltoso stabilire un numero minimo di unità basilari del significato che assicuri una sistematizzazione scientifica.

[80] Concordiamo tuttavia con Binelli nel ribadire un distinguo necessario tra l'atto di lessicalizzazione e la capacità di concettualizzazione o, addirittura, percettiva: "Più prudentemente, ci si potrebbe limitare a suggerire che le disparità di termini a disposizione delle diverse comunità linguistiche per indicare certi contenuti derivi dalla maggiore o minore esigenza epistemologica di differenziare ciò che […] risulta indispensabile nel contesto […] ma è pressocché inutile altrove." (2013a: 92).

[81] L'uso del condizionale qui è da leggere come necessaria conseguenza del mito di Babele.

Tuttavia, secondo Volli, nonostante questa disparità nella facoltà di analisi e anzi proprio in funzione di essa:

> diventa interessante studiare come di volta in volta si determina il significato di una data realizzazione segnica; è precisamente la strada che consente di conoscere meglio, di meglio comprendere, in che cosa consista il significato espresso da *quel* determinato enunciato, da *quel* determinato discorso, da *quel* determinato testo, nel suo modo specifico. L'analisi semantica trae, dalle analisi condotte sul piano del significante (soprattutto la fonologia), un'indicazione di metodo importante. Per determinare quale sia il significato di un determinato segno è necessario scomporlo nei suoi elementi fondamentali e stabilire così, nell'ambito dei possibili percorsi che le combinazioni di questi elementi permettono, quale percorso venga attivato, per l'interpretazione, nel caso in questione. (2003: 49)

Nell'ambito dell'analisi semica, lo stesso Volli poi illustra due vie alternative, ma complementari, impiegate per determinare il significato di un segno linguistico, che si differenziano essenzialmente per l'attenzione portata sul segno: da un lato, al livello della *langue*, studiando i lessemi nella loro virtualità; dall'altro, considerando la funzione del segno all'interno di un discorso, quindi al livello di *parole*. Questi due filoni prendono rispettivamente il nome di "analisi componenziale" e "analisi semica". L'analisi componenziale, avvalendosi di concetti derivati dalla fonologia quali la marcatezza dei tratti e il binarismo (Greimas e Courtés 1982: 281), ricerca le marche semantiche che appunto *compongono* un lessema indipendentemente da qualsivoglia sua concretizzazione nel discorso, cioè prima che il lessema, preso come entità virtuale, subisca le variazioni legate all'uso in un determinato contesto. All'inverso, l'analisi semica guarda alla presenza del segno linguistico nel suo funzionamento all'interno del testo, ovvero in rapporto paradigmatico con le parti di esso – parole, frasi, catene sintattiche, etc. – che contribuiscono, tramite relazioni di reciproca influenza, al significato generale. In altre parole, l'interesse si sposta dal segno ai "rapporti strutturali a esso soggiacenti" (Bertrand 2002: 13). Rispetto all'analisi componenziale dei lessemi, "non si tratterà allora di aggiungere a un significato «puro», o meglio a una serie di tratti costanti, alcune specificazioni contestuali, bensì di determinare il valore di senso di un determinato elemento discendendo, passo dopo passo, dal significato complessivo" (Volli 2003: 50). L'importanza che viene così attribuita alle strutture significanti del testo nella sua interezza, insieme alla possibilità di non fare intervenire il referente (in termini saussuriani) nell'analisi delle combinatorie del contenuto[82] (Bertrand

[82] "L'articolazione del contenuto, infatti, corrisponde alla griglia di lettura del mondo sensibile, soggetta alla relatività culturale, che costituisce la sostanza del contenuto; ma la sua organizzazione in quanto semantismo è autonoma." (Bertrand 2002: 106).

2002: 106), è ciò che rende funzionale questo orientamento teorico ai fini dell'analisi traduttiva, dal momento che, per essere attenta ed efficace senza il rischio di atomizzazione del senso, la traduzione deve affrancarsi dal livello della parola o della singola frase e far emergere invece i significati dai rapporti discorsivi tra generale e particolare. Come osserva Jean Delisle: "One of the major weaknesses of theories of translation is that they have not ventured far enough beyond the word and sentence." (1988: 44). Sebbene in tempi più recenti la traduttologia abbia fatto grandi progressi in questo senso, la necessità rimane tanto più concreta laddove il processo interessi, come nel nostro caso, l'ermeneutica dei classici moderni in traduzione. Denis Bertrand sintetizza così uno dei meriti[83] di questo approccio semiotico:

> è possibile intraprendere un percorso che senza soluzione di continuità va dall'analisi semantica all'analisi del testo, facendo passare quest'ultimo in primo piano: il testo, di qualunque dimensione, è il luogo di disambiguazione sia pur parziale delle significazioni. In tal modo, questo metodo d'analisi fa posto anche ai problemi dell'interpretazione, della polisemia e di conseguenza alla dimensione pragmatica del discorso. (2002: 108 – 109)

II.3 METODOLOGIA PER L'ANALISI ISOTOPICA DELLE TRADUZIONI

La linea di demarcazione che spostò la riflessione dal segno alle strutture di significazione fu tracciata per la prima volta in modo esplicito[84] da Algirdas Julien Greimas: "Language is not a system of signs, but an assemblage […] of structures of signification" (1982, p.20). Approfondendo la descrizione delle strutture del linguaggio già avviata da de Saussure e appoggiandosi sulla glossematica di Hjelmslev, attraverso *Sémantique structurale* (1966) Greimas fu anche il primo a introdurre il termine "isotopia" nel linguaggio della linguistica e della critica letteraria, mutuandolo dalla chimica fisica, dove isotopici sono gli atomi che abbiano lo stesso numero di protoni "e uguali proprietà chimiche ma che, possedendo un diverso numero di neutroni, hanno differente peso atomico, cioè massa diversa" (Vocabolario Treccani online, cfr. isotopo). In modo simile, nel nuovo campo di applicazione conferitole da Greimas, l'isotopia indentifica un certo tipo di ricorsività nella diversificazione testuale e si

[83] Ulteriori vantaggi del metodo isotopico saranno presentati in II.3.4.

[84] Come suggerisce Binelli (2013b: 17), l'apertura di Greimas verso un nuovo paradigma nel quale l'attenzione passa dalle singole unità linguistiche alle "forms in the manifestation of interrelations" (Greimas 1983: 42), in realtà costituiva lo sviluppo di presupposti già presenti nella riflessione di Hjelmslev (1961: 22-23): "both the object under examination and its parts have existence only by virtue of these dependences; […] each of its parts can be defined only by the dependences joining it to other coordinated parts, to the whole, and to its parts of the next degree. […] A totality does not consist of things but of relationships."

basa sulle unità di significato individuate per mezzo di analisi semica. Al fine di comprendere il carattere operativo del concetto, occorrerà però introdurre prima alcuni elementi terminologici[85].

II.3.1 TERMINOLOGIA

In virtù del parziale isomorfismo dei piani cui accennavamo sopra, così come sul piano dell'espressione i *femi* costituiscono i tratti distintivi minimali che, combinandosi in fonemi, danno luogo a una catena fonica, così pure, sul piano del contenuto, l'unità minima[86] di significazione è detta *sema*: unità semantica di base che funge da operatore differenziale del contenuto. L'aggregazione di più semi produce un "effet de sens" complessivo (Greimas 1966: 45) chiamato *semema*, che è quindi la manifestazione discorsiva di un agglomerato semico; si colloca cioè nella dimensione saussuriana della *parole*. Per chiarezza espositiva, seguendo Greimas (1966: 36), prendiamo un esempio basilare di sema: /verticalità/[87]. Nel semema «alto» realizzato nella frase "Quel palazzo è molto alto", troveremo il sema /verticalità/ ma non il sema /lateralità/, che invece avremmo trovato nel semema «largo» in eguale contesto. Entrambi questi sememi avrebbero comunque posseduto il sema nucleare /spazialità/. In un testo, la lettura del semema (altrimenti definibile, approssimativamente, come "accezione" di una parola) rende conto di uno dei potenziali percorsi di significazione già compresi in nuce nel rispettivo lessema, di cui il semema costituisce pertanto una possibile attualizzazione testuale. Il *lessema*, dunque, rimane un'entità di contenuto virtuale (la parola come la si trova nel dizionario[88]) e appartiene alla dimensione di quella che de Saussure definiva *langue*. Chiarisce Greimas: "when considered as a potentiality – therefore prior to enunciation in the hic et nunc – the lexeme appears as a set of possible discoursive trajectories which, setting out from a common nucleus and encountering different

[85] Per i quali faremo riferimento a Greimas (1966), Greimas e Courtés (1982), Bertrand (2002) e Binelli (2013a; 2013b).

[86] Tuttavia, occorre precisare che il sema è un concetto di natura sempre relazionale e non va pensato né come atomo semantico né come elemento primitivo del contenuto, bensì come termine ultimo all'interno di una certa investigazione categoriale: "it exists only because of the differential gap that opposes it to other semes. […] and cannot be defined as the end-term of the relation that one sets up and/or grasps with at least one other term of the same relational network. Thus, we acknowledge that semic categories […] are logically anterior to the semes that make up these categories and that semes can be apprehended only within the elementary structure of signification. It is by giving a precise logical status to constituent relations of such a structure (contradiction, contrariety, implication) that the concept of seme can be determined and made operational." (Greimas e Courtés 1982: 278).

[87] In questa tesi, i semi saranno convenzionalmente rappresentati tra slash: es. /rosso/; i lessemi in corsivo: *rosso*; i sememi tra caporali: «rosso»; i classemi tra parentesi quadre: [rosso].

[88] In realtà, spiega Greimas, il lessema può essere sì colto nella sua virtualità, ma appare in quanto prodotto dell'uso e, di conseguenza, della storia di una lingua naturale.

contextual semes, lead each time to just as many realizations in the form of sememes." (Greimas e Courtés 1982: 173). Pertanto, ogni lessema sarà "in grado di produrre svariati sememi a seconda delle circostanze comunicative e dell'ambiente testuale" (Binelli 2013: 134). Ciò può avvenire logicamente grazie alla compresenza, in ogni semema, di semi di varia natura: da una parte, un'invariante semantica del semema, il suo *nucleo semico* caratterizzante (per cui si parlerà di *semi nucleari*, che sono appunto specifici e permanenti); dall'altra, i semi contestuali, ossia variabili, che si conglomerano al nucleo a seconda del contesto. Questi semi più generici si costituiscono per analisi paradigmatica e possono essere organizzati secondo diverse tassonomie, da cui il nome alternativo di *classemi* (Greimas e Courtés 1982: 30). Come avevamo anticipato, nel semema «alto» troveremo sempre il sema nucleare /spazialità/ ma, a seconda del contesto d'uso, potremo trovare o meno differenti classemi: parlando di «letteratura alta», ad esempio, incontreremo il classema [prestigio]. Per riassumere: l'impiego testuale di un lessema determina un effetto di senso globale, detto semema, che è il risultato dell'unione di semi nucleari e semi contestuali, o classemi.

II.3.2 L'ISOTOPIA: DEFINIZIONE E APPLICAZIONE DI UN CONCETTO

Per completare questa ricognizione terminologica, non resta che introdurre il concetto chiave cui si è accennato a più riprese: l'isotopia. La definizione fornita inizialmente dal semiologo franco-lituano si limita a presentare l'isotopia come reiterazione dei classemi di un testo: "par *isotopie* nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés" (Greimas 1966 : 30). Le isotopie si configurano quindi come forme di ridondanza prettamente semantica, prodotte da tipi diversi di relazioni tra i sememi disseminati nel testo e delle quali il lettore può avvalersi, grazie all'analisi semica, come linee guida per una lettura coerente. Già questa definizione essenziale chiarisce in cosa l'impiego delle isotopie superi il semplice riconoscimento, all'interno di un'opera letteraria, di affinità tra campi semantici. Se è vero che il campo semantico costituisce infatti "un universo di significazione coerente" la cui analisi può fungere da tappa iniziale verso un'indagine dei temi, dall'altro lato, "poiché oggetto primo e ultimo di quest'analisi è la singola parola, difficilmente può dar conto dello svolgimento sintagmatico del discorso" (Bertrand 2002: 118); svolgimento che invece tenta di cogliere l'analisi isotopica concentrandosi

sulle "catégories sémantiques" di Greimas. In un primo tempo, l'isotopia poteva dirsi dunque una relazione di coerenza semantica tra classemi reiterati. Soltanto in un secondo momento, posta la necessità di investigare anche il piano dell'espressione per illuminare le relazioni tra contenuto e forma, si incominciò[89] a parlare di isotopie dell'espressione: "un significato di connotazione veicolato da una qualche manipolazione del significante la quale tenda, consapevolmente o no, ad opporre ostacoli alla irregolarità del livello espressivo della manifestazione linguistica" (Pugliatti 1983: 31). Si noterà come tale definizione si avvicini molto all'applicazione critica del concetto di *foregrounding* di cui si è parlato diffusamente in I.3., rispetto al quale l'isotopia ci sembra presentarsi però come un'evoluzione, almeno dal punto di vista dell'operatività testuale. Innanzitutto, perché offre un'indicazione di metodo importante su come dar conto della dimensione contestuale direttamente nell'emergere del senso in traduzione, ovvero senza affidarsi alla mera evocazione del contesto come principio unificante. Infatti, invece di considerare i contesti nella loro ambigua onnipresenza di ambienti testuali e culturali, come qualcosa di esterno e circostante che influenza il significato del testo in maniera non sempre ben definibile, l'individuazione di un'isotopia obbligherà il lettore (e il traduttore) a farsi carico della "pressione contestuale" (Eco 1975: 338) già al momento di stabilire un percorso esegetico, proprio poiché tale individuazione dipenderà dalla reiterazione di (almeno) un classema – un sema contestuale, appunto – nella maglia semantica dei diversi sememi in cui si presenta insieme ai semi nucleari. Sarà dunque necessario che il traduttore porti l'attenzione sugli elementi contestuali (i classemi) che prendono forma nella combinatoria del semema stesso e che possono anche non limitarsi al piano lessicale, ma interessare tutti i livelli di analisi del discorso. Anzi, all'infuori di un approccio prettamente strutturale all'isotopia, si guarderà a qualsiasi elemento di significazione. Come rileva Bertrand per l'isotopia del discorso in senso strutturalista:

> La significazione lessicale si manifesta solo come significazione contestuale artificialmente isolata: la realtà contestuale del discorso è l'unica in grado di selezionare gli elementi di senso che si attualizzano nell'ambito delle virtualità disponibili, disambiguando in tal modo gli enunciati. La lettura realizza naturalmente una simile operazione, e questo fatto spiega (almeno in parte) per

[89] "Theoretically, as others after us have underscored (M. Arrivé, F. Rastier), nothing stands in the way of transposing the concept of isotopy, developed and restricted up until now to the content plane, to the expression plane." (Greimas e Courtés 1982: 165). In questo senso, ai lavori degli studiosi qui citati vanno aggiunti quelli del Gruppo μ (1976) e di Jean Marie Klinkenberg (1973).

> quale motivo molti lettori di uno stesso testo potranno attualizzarne una significazione parzialmente differente. (2002: 108).

Appare evidente quindi perché la lettura isotopica si presti eccezionalmente bene al processo traduttivo, non solo come strumento pratico nelle mani di chi traduce, ma ugualmente come griglia di lettura per il critico che voglia studiare i testi tradotti e le diverse strategie dei traduttori affidandosi solo in misura contenuta alla sensibilità individuale o all'intuizione del momento. In questo senso, Binelli afferma che l'isotopia "rappresenta dal punto di vista del traduttore sia una sorta di istruzione di lettura, sia un'indicazione vincolante su come rendere il profilo semantico del testo da tradurre, dal momento che lo fa gravitare attorno a determinati classemi e di conseguenza intorno ai temi riconosciuti come più importanti." (2013: 134). Nel nostro studio di ritraduzioni, effettuato su un corpus di testi di uno stesso autore, questa possibilità di riconoscimento diventerà oltretutto opportunità di raffronto anche tematico[90]. Se da simili reiterazioni, infatti, il lettore avveduto può ricavare una chiave interpretativa per un singolo passo testuale, dal canto suo, avanzando secondo un allargamento che non sia esclusivamente lineare ma teso anche verso l'altrove testuale, il traduttore potrà tratteggiare ulteriori profili stilistico-semantici, tramite un progressivo contestualizzare[91] che ritroviamo nelle parole di Tiziana Migliore:

> L'interpretazione, infatti, mette in rapporto il passo considerato (può trattarsi di una sola parola) con il suo intorno, in base a una progressione di zone locali di dimensioni via via maggiori (sintagma, periodo); in seguito riconduce il passo ad altri passi dello stesso testo, selezionati mediante procedimenti di assimilazione e di contrasto; infine collega il passo ad altri passi di altri testi, scelti entro il corpus di riferimento e che in tal modo entrano a far parte del corpus di lavoro. Il testo, che è l'unità linguistica fondamentale, ha però una globalità transitoria. L'interpretazione avviene al livello superiore del corpus di testi scelti. (Migliore 2016: 298)

Il *modus operandi* in questo lavoro di tesi prevede così il confronto, secondo un procedimento non troppo dissimile da quello appena esposto, tra alcuni dei passi più rappresentativi delle due opere di Camus e le rispettive traduzioni.

---

[90] Riguardo alla tematizzazione consentita dall'analisi isotopica, Pozuelo Yvancos sostiene: "la descripción isotópica es una manera de ordenar más scientificamente lo que en la teoría literaria se llamaba tema de un texto" (1994: 209).

[91] Nonostante qui non si tratti di lettura isotopica, ipotizziamo che un simile procedere, abbinato all'analisi semica, possa dare buoni frutti nella definizione delle tematiche camussiane che, con il passaggio da un romanzo all'altro, delineino altresì l'evoluzione della poetica dell'autore.

Non di soli classemi ricorsivi è fatta però un'isotopia, altrimenti la significazione sarebbe tutta già nel testo e ad esso intrinseca. Ci siamo precedentemente discostati da questa prospettiva (cfr. I.2.2). Ai fini del nostro lavoro, considereremo invece l'isotopia come una relazione di coerenza semantica "among lexemes, longer chunks of text and formal sometimes non-manifested elements including, for instance, the tense, the rethorical devices and the syntactical properties that create either symmetry or imbalance throughout a text" (Binelli 2013: 20). Nell'esplicitazione delle interconnessioni tra i vari livelli del discorso che in Greimas prende il nome di "percorso generativo"[92], l'adozione dell'isotopia come strumento di rappresentazione semiotica mette poi in luce un ulteriore vantaggio di ordine pratico rispetto ad altri metodi di analisi: poiché consentono di attraversare in modo orientato le strutture semio-narrative profonde mettendole in corrispondenza con le strutture discorsive più superficiali, le tensioni isotopiche riconoscibili in un testo procurano una riproduzione sufficientemente chiara dello spessore degli schemi semantici; mostrandoli dunque non nella somma dei loro elementi discreti, ma in quanto percorso coerente di senso. Questa possibilità di visualizzazione esisterà soprattutto nel momento in cui si stabiliscano delle gerarchie isotopiche che, come vedremo tra poco, il traduttore si troverà a fissare per via ipotetica. D'altronde avevamo già fatto riferimento alla compressione di molteplici livelli in letteratura e, con Pagnini, alla sua innegabile complessità di articolazione. Ora, alla luce del concetto di isotopia, possiamo indovinare in tale complessità il reticolo di isotopie che attraversa e sorregge il testo letterario, ossia la sua natura polisotopica, che nel traduttore solleciterà inevitabilmente la demarcazione gerarchica di una serie di isotopie concorrenti, le quali possono manifestarsi, interrompersi e innestarsi l'una nell'altra. Di gerarchie parlava del resto già Greimas nel circoscrivere piuttosto l'isotopia ai classemi: "c'est la permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes que sont le catégories classématiques, les variations des unités de manifestation, variations qui, au lieu de détruire l'isotopie, ne font, au contraire, que la confirmer." (Greimas 1966: 96). Stando a questa definizione, l'isotopia minima in un testo sarebbe data quindi da "un classema che entra a far parte della composizione di almeno due sememi in un sintagma" (Bertrand 2002: 119). Per chiarezza

[92] Ovvero una progressiva emersione del senso testuale: "since every semiotic object can be defined according to its mode of production, we postulate that the components that enter into this process are linked together along a 'trajectory' which goes from the simplest to the most complex, from the most abstract to the most concrete." (Greimas e Courtés 1982: 132)

espositiva, ne forniamo già qui un brevissimo esempio tratto dall'incipit de *L'Étranger*, non centrandoci sui sintagmi, ma sull'intero periodo:

« Aujourd'hui, **maman** est morte. Ou peut-être hier, **je** ne sais pas. **J'**ai reçu un télégramme de l'asile […] » (9)

Pur trattandosi di categorie grammaticali differenti (due voci verbali al *passé composé* e un avverbio), nei sememi sottolineati è possibile reperire il classema comune [passato], che parteciperà così all'isotopia temporale. Allo stesso modo, i tre sememi in grassetto condividono il classema [personale], reiterato sia nel pronome di prima persona singolare *je* sia nel sostantivo *maman* che, tramite deissi implicita, presuppone comunque un *je* non ancora enunciato a questo punto della lettura. La ricorrenza del classema [personale] in questi sintagmi avvia già dall'incipit un'isotopia dell'intimità. Poco più in là nel testo, l'isotopia dell'intimità entrerà in conflitto con le aspettative ingenerate nel lettore dalle modalità della narrazione (manifeste in un'isotopia espressiva) dell'io protagonista, il quale sembrerà difatti estraneo alla sua stessa intimità. Inoltre, il fatto che dal semema «maman» si diparta un'altra isotopia, stavolta tematica, che intreccia l'isotopia dell'intimità, darà luogo ad ulteriori effetti di significazione su cui torneremo più avanti, al momento dell'analisi delle opere. Questi due brevi esempi di isotopie lasciano forse presagire le potenzialità dell'analisi isotopica nel mettere in evidenza la continuità semantica di un testo non soltanto tra istanze lessicali, ma tra tutti gli elementi testuali che la articolano, siano essi morfosintattici, retorici, fonetici, etc.

II.3.3 ISOTOPIE FIGURATIVE, TEMATIZZAZIONE E GERARCHIE

Dal momento che sono state menzionate gerarchie e tipologie isotopiche diverse, occorrerà adesso approfondirne alcuni aspetti. Rifacendoci a quanto detto da Andrea Binelli nel corso di un suo intervento sulla traduzione isotopica all'Università di Trento[93], partiamo da quella convergenza tra le strutture profonde (cui abbiamo fatto cenno poc'anzi) e gli elementi della superficie testuale. Essa avviene:

[93] A. Binelli, *Tradurre relazioni di senso. Per una traduzione isotopica*, Giornate di studi sulla traduzione: "In traduzione: motivi, temi, isotopie", Università di Trento, 30 Novembre 2016.

> attraverso ciò che i semiologi definiscono investimento semantico delle figure del testo, ovvero la tematizzazione delle isotopie figurative in isotopie, per l'appunto, tematiche. In un'ottica semiotica, infatti, la letteratura è un discorso figurativo che articola una somiglianza fra le figure semantiche presentate al lettore e le figure del mondo 'reale' e questo processo di mimesi genera un effetto di realtà. (Binelli: 2016)

Al livello figurativo della lettura, il discorso letterario concatena una serie di figure[94] che nella loro totalità generano un significato figurativo, cioè simile ai significati che costruiamo attraverso i cinque sensi, le capacità percettive e l'esperienza concreta del mondo: da esso scaturisce quindi un'impressione di realtà. Le figure, intese come elementi di contenuto, sono immediatamente distinguibili alla lettura. "Quando leggiamo un testo letterario, facciamo immediatamente il nostro ingresso nella figuratività […] viene delineata un'immagine del mondo, poiché al suo interno si situano un tempo, uno spazio, oggetti, valori." (Bertrand 2002: 99). A questo livello, le isotopie che si fanno carico di garantire la continuità coerente e coesa del senso discorsivo saranno dunque isotopie figurative, che inanellano lo spazio, il tempo e gli attanti nel dipanarsi della narrazione. Meno facilmente distinguibile è la loro tematizzazione che, come ricordava Binelli, sposta l'attenzione verso un livello di senso più astratto, detto appunto tematico poiché "inscrive il senso in un'ottica determinata e lo apre ad ulteriori potenzialità semantiche: […] consiste già nel dar senso al senso." (Bertrand 2002: 28). Parte del fascino de *L'Étranger* di Camus, per fare un esempio diretto, deriva dalla difficoltà e allo stesso tempo dall'anelito perpetuo a tematizzare i gesti del protagonista e gli eventi narrati, inquadrandoli in una cornice comprensibile o predeterminata; cosa che è stata fatta, del resto, in alcune letture critiche dell'opera nei primi decenni successivi alla sua pubblicazione. In prima istanza, questa conversione delle figure in concetti, detta tematizzazione, avviene in funzione delle conoscenze enciclopediche individuali, ovvero grazie a quelle che, in ottica cognitivista, Marvin Minsky chiama *frames* o sceneggiature: "structures we've acquired in the course of previous experience" (Minsky 1985: 244). In I.2.3 avevamo già parlato degli effetti di queste sceneggiature sul processo traduttivo, ma in termini di *scenes construals*. Cercheremo adesso di osservarle all'interno delle dinamiche isotopiche. Nella riformulazione di Binelli, le *frames* sono: "tracce di esperienze passate che conserviamo nella nostra memoria e formano il deposito della nostra

[94] "In discoursive semantics […] this term solely for the figures of the content which correspond to the figures of the expression plane of the natural semiotic system (or of the natural world)." (Greimas e Courtés 1982: 120)

conoscenza." (Binelli 2013a: 135). Se ripensiamo all'ingresso immediato nella figuratività di cui parlava Bertrand a proposito della lettura, non sarà difficile associarvi la seguente considerazione di Minsky: "When we enter a room, we seem to see the entire scene at a glance. But, really, it takes time to see - to apprehend all the details and see if they confirm our expectations and beliefs. […] What could explain the blinding speed of sight? The secret is that sight is intertwined with memory." (Minsky 1985: 244). Applicando la teoria delle *frames* alla traduzione isotopica, lettura e memoria risultano altrettanto intrecciate. Da un punto di vista semiotico, abbiamo visto che ad innescare l'effetto di mimesi è infatti la somiglianza tra le figure del testo e il reale che già conosciamo. Dal punto di vista del traduttore che adoperi l'analisi semica, sarà la selezione delle *frames* pertinenti ciò che orienta un'interpretazione legittima di quelle stesse figure rispetto alla galassia di virtualità semantiche in cui potrebbero trovar posto, e che dovranno necessariamente ritrovarlo nel testo, nella lingua, nella cultura ricevente. Perciò concordiamo con Binelli nel dire che "tradurre per isotopie significa tematizzare con le risorse di un'altra lingua" (Binelli, 2016). L'investimento semantico si fa dunque a partire dalla superficie figurativa del testo, ossia tematizzando le isotopie figurative entro una lettura più generale e astratta, caricandole di valori narrativi ulteriori che le rendono isotopie tematiche. È raro però che la tematizzazione avvenga allo stesso modo per tutte le isotopie. Anzi, come specificano Greimas e Courtés (1982: 164), esistono quattro casi possibili:

a) Un'isotopia figurativa non ha alcuna corrispondenza al livello tematico;
b) Un'isotopia tematica presuppone una singola isotopia figurativa;
c) Un'isotopia tematica presuppone molte isotopie figurative che ad essa rimandano;
d) Diverse isotopie figurative concorrenti corrisponderanno a una plurisotopia tematica (realizzata mediante dei connettori), dando vita a più letture coesistenti di una stessa significazione.

Binelli (2013b: 22) fa notare che il processo di tematizzazione così inteso dalla semiotica corrisponde a ciò che in Eco (2011: 95) sarebbe il riconoscimento del *topic*, ovvero un "movimento cooperativo (pragmatico) che indirizza il lettore a individuare le isotopie come proprietà semantiche di un testo"[95]. Il riferimento ai *topic* torna utile per

[95] Sapendo però che in "Lector in fabula" Eco distingue i concetti pur complementari di *topic*, fenomeno pragmatico, e isotopia, fenomeno semantico: "Il topic è una ipotesi che dipende dall'iniziativa del lettore, che la formula in modo alquanto rozzo, sotto forma di domanda ("di che

riflettere sulle conseguenze in traduzione della natura polisotopica del testo letterario, che avevamo già segnalato. Infatti, portando l'esempio de "I promessi sposi", lo stesso Eco osserva che in ogni testo può esserci (è molto probabile che ci sia) più di un *topic* e occorrerà dunque stabilire delle gerarchie:

> All'inizio *I promessi sposi* parla del lago di Como, ed è necessario capirlo per attribuire, per esempio, un senso geografico all'espressione |ramo|; proseguendo nella lettura ci rendiamo conto che è in gioco l'incontro di un curato di campagna con due bravi; ma poi si realizza che questi temi minori sono parte di un tema maggiore che è la difficoltà di celebrare un matrimonio; e alla fine, volendo interpretare il libro nei suoi valori ideologici, si elabora l'ipotesi che quello di cui parla sia il ruolo della Provvidenza nelle cose umane. Ad ogni livello di questa gerarchia, un topic stabilisce, come ha suggerito van Dijk, una *aboutness,* un essere-intorno-a qualcosa. (2011: 86).

I temi possono quindi incassarsi gli uni negli altri, in una compresenza da disambiguare. Dall'esempio potrà essere dedotto che, come i *topic*, così anche le isotopie si affastellano nell'amalgama testuale, dove il traduttore dovrà rintracciarle e ipotizzarne una gerarchia, "anche perché in traduzione sarà spesso impossibile conservarle tutte contemporaneamente" (Binelli 2013: 135). La formulazione della congettura sulla quale il traduttore scommette sarà successivamente confermata in base alla maggiore o minore fruttuosità della gerarchizzazione isotopica. Ad uno stadio primitivo della percezione, volendo rindossare per un attimo la lente cognitivista, supponiamo che la definizione di questa gerarchia sia innanzitutto influenzata dall'attivazione delle *frames*, come sembra suggerire Minsky nel riferirsi all'esperienza (quindi ancora fuori da qualsiasi logica di semiotica letteraria):

> Frames are drawn from past experience and rarely fit new situations perfectly. We therefore have to learn how to adapt our frames to each particular experience. What if a given situation closely matches several different frames at once? Some such conflicts could be resolved by the "locking-in" negotiations we described earlier; then only the frames that manage to suppress their competitors can influence one's other agencies. But the other frames could lurk offstage, awaiting opportunities to intervene. (Minsky 1985: 245)

diavolo si sta parlando?") che si traduce quindi come proposta di un titolo tentativo ("si sta probabilmente parlando di questo"). È dunque strumento metatestuale che il testo può sia presupporre che contenere esplicitamente sotto forma di marcatori di topic, titoli, sottotitoli, espressioni-guida. Sulla base del topic il lettore decide di magnificare o narcotizzare le proprietà semantiche dei lessemi in gioco, stabilendo un livello di coerenza interpretativa, detta isotopia." (2011: 86).

Nonostante le indubbie differenze di contesto, possiamo forse far valere questo meccanismo di risoluzione provvisoria della realtà percepita anche per l'incontro del traduttore con il testo letterario, luogo polisemico in cui chi traduce si renderà cercatore di isotopie tentando di selezionare tematizzazioni valide, senza però scartare del tutto le ipotesi concorrenti, almeno negli stadi iniziali del processo ermeneutico (cfr. I.2.3). Si pone il problema di come regolare questa ricerca su basi quanto più possibile oggettive:

> La lettura consisterà nell'introdurre una gerarchia e riconoscere, isolandola, un'isotopia reggente più profonda che assumerà il controllo degli insiemi di isotopie del livello superiore. L'analisi testuale, anzi, consiste proprio nel selezionare e giustificare la presenza di una o più isotopie che regolano la significazione dell'assieme. È chiaro che la scelta di tale isotopia è strategica: su di essa si fonderà l'interpretazione *finale* proposta da chi compie l'analisi del testo, ed è essa a garantirne la coerenza. Possiamo ritenere perciò che le interpretazioni differenti siano in gran parte esito di diverse selezioni di isotopie reggenti (Bertrand 2002: 120).

Nella strategia appena descritta da Bertrand non possiamo fare a meno di sentire l'eco della "dominante", concetto di grande fortuna anche nella traduttologia contemporanea che Roman Jakobson riprese dal formalismo russo nel 1987, parlando dell'opera d'arte: "The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure." (1987: 41). *Mutatis mutandis*, ci sembra che la reggenza isotopica articoli secondo un simile principio il processo interpretativo del testo letterario: nel gioco dei rapporti di forza tra sememi testuali, tramite inferenza pragmatica viene rintracciato un semema 'forte' che fa valere i propri classemi rispetto agli altri, manifestando così un 'senso proprio' e indicando l'isotopia da seguire, alla quale gli altri sememi parteciperanno in modo figurato qualora ne condividano i classemi (Brandt 1986, citato in Bertrand: 122). Si tratta di quella magnificazione o narcotizzazione delle proprietà semantiche di cui parla Eco (2011: cfr. nota 28) riferendosi allo svolgimento coerente della lettura sulla base di un *topic*; cioè appunto, nella nostra prospettiva, dell'isotopia. Possiamo vedere l'individuazione di un'isotopia dominante come conseguenza di una "operazione di 'rezione semantica' […] Se in sintassi il concetto di rezione definisce la proprietà di un verbo di determinare il modo di introduzione del proprio complemento […], in semantica possiamo dire di trovarci dinanzi a un fenomeno analogo in relazione alla determinazione dei rapporti fra le isotopie." (Bertrand 2002: 122). Come per le dominanti, ai fini della traduzione è fondamentale che la

determinazione di questi rapporti prenda la forma di una negoziazione, così da capire cosa andrà preservato di un prototesto e in che misura. In linea con questa visione, Franca Cavagnoli afferma:

> È la dominante, infatti, che garantisce l'integrità della struttura. Ciò è tanto più importante quanto più sono peculiari le scelte stilistiche dello scrittore che si sta traducendo, quanto più ricca di connotazioni è la sua scrittura e ricca di significati la parola che sceglie. Questo distingue per lo più un romanzo di un autore con un voce riconoscibile da quello di un autore di narrativa d'evasione. (Cavagnoli 2012: 25)

A seconda della scelta effettuata, infatti, le varie traduzioni differiranno: "One may even suggest that different translations are often accounted for by the selection of different isotopies by the translators and therefore by a different hierarchization of isotopies. For instance, this is clearly the case of sememes that are connected to more isotopies (also called shifters or *embrayeurs*)" (Binelli 2013b: 23). È convinzione di chi scrive che questo avvenga precisamente nelle varie ritraduzioni di uno stesso testo, con una certa rilevanza dunque per il nostro studio. Anche perché, da simili considerazioni riemerge la necessità di riconoscere quanto la voce particolare di un traduttore possa influire sulla riuscita di una traduzione.

II.3.4 CRITICITÀ E VANTAGGI OPERATIVI DELLA TRADUZIONE ISOTOPICA

Ma su quali basi chi traduce potrà operare una cernita tra i classemi e, da quelli, tra le isotopie, per distinguerne una o più reggenti? Binelli propone una commistione di criteri che tenga in considerazione "sia l'aspetto quantitativo – attraverso quanti elementi testuali sono veicolati i diversi classemi concorrenti – sia quello qualitativo" (2013a: 135) che guardi, per esempio, alla distribuzione dei classemi rilevanti in posizioni forti oppure alla pertinenza di un tratto specifico rispetto al genere testuale di riferimento. In effetti, la questione del margine di soggettività nella scelta di tali criteri, ovvero del rischio di ingerenza da parte del traduttore nella selezione idiosincratica delle gerarchie, potrebbe rappresentare uno dei punti deboli di un'analisi isotopica che si voglia oggettiva. Questo tipo di analisi, tuttavia, poiché si basa su evidenze testuali rimane maggiore garanzia di oggettività rispetto all'immediata perspicacia interpretativa (Binelli 2013a: 136). Naturalmente, la riuscita di un simile metodo analitico dipenderà anche da fattori di lavoro individuale. Da un lato, il suo

impiego sistematico non dovrà tradursi in un processo di standardizzazione del testo tale per cui la selezione delle isotopie pertinenti obliteri tutto il rimanente e riduca la complessità testuale a una partizione di forme sostantivate che elenchino semi di vario tipo. Piuttosto, chiunque traduca, valuti o si occupi di critica traduttoria in generale, potrà trovare nella sistematicità orientata alle forme del contenuto e dell'espressione uno strumento esegetico efficace da usare come bussola, pur senza pretesa di esaustività: "Isotopies can thus be thought of as gravitational centres around which the textual coherence of texts is organized. To a reader the isotopy is a map that tells you where you are. To a translator the isotopy is a compass that tells you where to go." (Binelli 2013b: 24). D'altro canto, in gioco sarà soprattutto la deontologia dei traduttori: il fatto che le isotopie siano inevitabilmente selezionate affidandosi anche a una parte di intuito, non significa che possano essere capziosamente ignorate le istruzioni del testo a favore di un approccio epagogico che segua esclusivamente le proprie convinzioni riguardo a una particolare tematizzazione isotopica, altrimenti si rischierebbe di forzare tutto il resto entro una cornice interpretativa predeterminata, cioè pregiudizievole, nel solo tentativo di farla funzionare. Ritorna quindi quell'idea di libertà sorvegliata di cui parlavamo in I.3.3. e, con essa, la centralità dell'individuo traducente. In questo senso, un ulteriore beneficio apportato dalla teoria isotopica risiede proprio nella necessità di esplicitare le ipotesi di esegesi individuale prima di poter procedere alla gerarchizzazione delle linee isotopiche, con un conseguente aumento della consapevolezza durante il processo traduttivo stesso.

Oltre a presentare i vantaggi già menzionati, l'analisi isotopica del testo letterario tocca il cuore epistemico di un lungo e mai concluso dibattito sul superamento del livello della parola e della frase in quanto unità traduttive di un testo; tema che vede un accordo pressocché generale sulla *pars destruens*, lasciando però aperta la questione di quale sia l'unità di partenza da considerare in traduzione. Rivelandosi in strutture di significazione, l'analisi isotopica ha il merito di slegare il significato da un particolare sistema linguistico poiché, a parità di funzioni testuali, "isotopic lines can be taken as invariants even though the underlying lexical material in the source and target languages may vary greatly" (Mudersbach e Gerzymisch-Arbogast 1989: 147). Si stempera così l'annosa questione dell'equivalenza testuale[96] nella misura in cui, concentrandosi su reticoli di significazioni interconnesse, la traduzione isotopica mira

[96] Per la quale si rimanda al breve ma esauriente excursus tracciato da Heidurn Gerzymisch-Arbogast sulle controversie teoriche riguardo all'equivalenza in traduzione: H. Gerzymisch-Arbogast (2001), Equivalence Parameters and Evaluation, *Meta*, XLVI 2, 227-242.

all'isomorfismo delle reti isotopiche tra due (o più) testi presi nella loro specificità di insiemi significanti[97], invece di cercare una rigida corrispondenza tra elementi lessicali discreti. Al contempo, questo approccio agevola lo scrutinio simultaneo delle coerenze testuali, offrendo la possibilità di analizzare anche singolarmente le linee isotopiche per comprenderne meglio le interdipendenze specifiche. Il che risulta molto utile nello studio dei testi letterari, la cui lunghezza spesso non consente di interrogarne le tematizzazioni in ottica sincronica, come può avvenire ad esempio con i componimenti poetici più brevi.
Includendo nell'analisi anche la categoria delle isotopie dell'espressione, inoltre, il metodo dimostra tutta la sua validità epistemologica nello studio delle ritraduzioni, se è vero che "the notion of isotopy provides a key not only to the theme of the text but also to the formal – stylistic – elements that govern the relationship between the form and the content […]" (Binelli 2013b: 26). Anche le considerazioni sullo stile maturate nel primo capitolo del nostro lavoro troveranno così spazio all'interno di un metodo che appare forse meno flessibile di quanto la pratica invece dimostri.

Nei capitoli di confronto del corpus vedremo come, in entrambi i romanzi oggetto del nostro studio, l'identificazione di alcune isotopie fondamentali determini la possibilità di descrivere l'evoluzione non soltanto dei personaggi e dei rispettivi temi in essi figurati, ma anche, attraverso questa evoluzione, una trasformazione stessa della visione camussiana sull'esistenza che porterà dal ciclo dell'assurdo al ciclo della rivolta. Infatti, una delle caratteristiche condivise dai due romanzi in esame è la reciprocità di significazione che lega indissolubilmente il piano formale al contenuto espresso, seppur secondo diverse modalità tra *L'Étranger* e *La Peste*. La sollecitazione del lettore verso certi temi, nonché la persistenza di questi nelle atmosfere indotte dal testo, vengono raggiunte da Camus soprattutto tramite "the almost constant iteration of manifested and non-manifested content units and formal properties that enter a range of conjunctive as well disjunctive (paradigmatic) relationships." (Binelli 2013b: 19): ovvero, le isotopie.

[97] In un articolo sulle leksemantic isotopies, Mudersbach e Gerzymisch-Arbogast suggeriscono addirittura l'impiego di strumenti informatici per simulare sullo schermo la visualizzazione sincrona delle linee isotopiche, cosa che permetterebbe di "look at a partial network or 'island' separately and evaluate the quality (invariance) of its translation by determining whether the relational structural network remaisn intact." (1989: 165). Ci sembra però che questo tipo di approccio non sia adatto a rappresentare testi di una certa lunghezza, come nel nostro caso, né rientri nell'economia di mezzi e risultati che un lavoro di tesi richiede.

III

METODOLOGIA DI ANALISI CONTRASTIVA DELLE TRADUZIONI

III.1 DEFINIZIONE DEL METODO DI ANALISI DEGLI SHIFTS TRADUTTIVI

Nel presente capitolo illustriamo gli strumenti di analisi traduttologica[98] che impiegheremo a integrazione della mappatura isotopica delle sezioni testuali in esame. Questi strumenti supplementari sono specificatamente concepiti come descrittori di tecniche e procedimenti adoperati dai traduttori; i quali, attuando una certa strategia, agiscono innanzitutto sul livello linguistico microtestuale per poi sovradeterminare i fattori stilistici di livello intermedio da cui dipendono, a loro volta, gli effetti artistici del testo nella sua globalità. Sulla base di quanto discusso nel capitolo I a proposito dello stile nella traduzione letteraria, il raffronto su colonne parallele dei due prototesti e dei rispettivi quattro metatesti sarà dunque condotto, separatamente, a partire dalle caratteristiche microtestuali degli originali, ovvero da ciò che rende mimesi e diegesi letterarie fruibili in primo luogo sotto forma di materia linguistica. In virtù della ricorsività paradigmatica dei loro elementi minimi (lessicali, morfosintattici e grafematici), di fatto tali caratteristiche incidono cumulativamente sugli aspetti stilistici macrotestuali (tipo di voce narrante, focalizzazione, *foregrounding*, ritmo, temporalità, specificazione semantica, ambiguità, coesione, coerenza, iconicità¸ etc.), che generano, di rimando, i valori peculiari di un'opera. Allo stesso modo, le manipolazioni dei singoli traduttori che andremo a descrivere nel dettaglio, riguarderanno anch'esse, in primis, i mutamenti del livello microtestuale dei metatesti, con tutte le ricadute esponenziali sugli altri due livelli: stilistico e artistico. Ciò non significa in alcun modo, beninteso, che il nostro confronto traduttivo si contenterà di trattare i soli aspetti linguistici. Tuttavia, posto che il compito del traduttore non è quello di prendere nuovamente ogni singola decisione autoriale (un esempio su tutti, la scelta del focus narrativo), quanto piuttosto di scegliere, nella maniera che reputa ottimale, quali mattoncini

[98] Limitatamente a questo capitolo d'introduzione, per chiarezza espositiva li segnaleremo in grassetto alla prima menzione.

utilizzare affinché l'organicità significante delle decisioni di partenza sia rispettata, sarebbe irrilevante, a nostro avviso, tentare di arrivare a un profilo stilistico se non passando dapprima attraverso la superficie testuale. Un punto di vista concorde e un simile procedimento d'analisi *bottom-up* vengono efficacemente adottati da Pekkanen nel suo modello analitico per la traduzione letteraria, alla cui struttura attingiamo poiché si basa su due caratteristiche intrinseche di ogni traduzione:

> the scope for **choice** allowed by the target language and made use of by the translator (equivalent to the author's choice in composing the source text at the formal linguistic level) and the **patterns** that result from the choices made by the translator on a recurring basis (equivalent to the author's recurring patterns). It should be pointed out, however, that for reasons of language and cultural differences […] the translatorial choices and patterns may not be the same as those used by the author of the source text. (2010: 31)

Oltre all'importanza dei "patterns" nel riconoscimento cumulativo di un *mind style* (cfr. I.3.1), l'ultimo punto del paragrafo appena citato centra sul piano operativo il cuore dell'annosa questione delle equivalenze. Infatti, ciò che accomuna la discussione traduttologica intorno ai concetti di equivalenza, dissimilarità e invarianza, in ultima analisi, è l'idea di cambiamento (o sua assenza). Chiameremo allora le risultanti del cambiamento provocato dalle inevitabili differenze tra prototesti e metatesti **shifts**, termine cui avevamo già accennato in I.3.2, ben collaudato soprattutto all'interno dei *Descriptive Translation Studies* e che preferiamo ad altre etichette poiché ci sembra coprire adeguatamente tanto l'accezione di trasferimento quanto quella di trasformazione. Il primo a parlare di shifts in ambito traduttologico è Catford, che li definisce genericamente "departures from formal correspondence[99] in the process of going from the SL to the TL" (1965: 73). Gli shifts emergono quindi nel movimento tra i due testi come nervo scoperto del processo traduttivo, caratteristica che li rende una risorsa preziosa per il presente studio, che si interessa del tradurre nel suo concreto realizzarsi. Inoltre, dal momento che, come spiegato in I.1, è raro che si possano direttamente interrogare i traduttori sulle ragioni alla base dei singoli mutamenti in traduzione, studiare gli shifts diventa un modo per investigare speculativamente anche i processi decisionali in gioco; che poi saranno o meno corroborati, in un secondo momento, nel paragone con l'esplicita poetica traduttoria dedotta

[99] Che nella definizione di Catford riguarda "any TL category (unit, class, structure, element of structure, etc.) which can be said to occupy, as nearly as possible, the "same" place in the "economy" of the TL as the given SL category occupies in the SL" (1965:27). Si tenga ben presente che la corrispondenza formale non mette quindi a paragone i testi (per i quali Catford parla piuttosto di *textual equivalents*: "any TL text or portion of text which is observed [. . .] to be the equivalent of a given SL text or portion of text.", ibidem), bensì le *langues* in senso saussuriano.

dai paratesti. Se è vero, tuttavia, che la corrispondenza formale dipende di per sé dalle somiglianze o discrepanze tra i sistemi linguistici coinvolti, la definizione di shift proposta da Catford non risulta soddisfacente: non ci dice granché su quali tipologie di shift possano prodursi nel tradurre. Al fine di superare le mere differenze formali sistemiche, ricorreremo quindi ad alcune tassonomie di shifts teorizzate nel tempo da vari studiosi della traduzione, che articolano diverse possibilità di realizzazione (incluse quindi anche le corrispondenze formali). Per introdurle è però opportuno che si operi preliminarmente una distinzione tra shifts obbligatori, opzionali e non-shifts, che possono "increase or decrease the distance between the source and the target texts. Both obligatory and optional shifts inevitably have an impact on the final product, regardless of whether they are unavoidable as a result of differences between language systems." (Pekkanen 2010: 37). Definiamo allora le tre categorie, sempre seguendo Pekkanen (37-40) che ne fa la base per il suo modello di analisi:

- shifts **obbligatori**: derivano da intrinseche differenze strutturali (grammaticali, semantiche, fonologiche) e lacune culturali tra due sistemi linguistici.
- shifts **opzionali**: si verificano senza una reale necessità linguistica o culturale, come espressione della libertà decisionale del traduttore, che sceglie coscientemente tra più alternative possibili. Rappresentano gli shifts per noi più interessanti, poiché manifestano le propensioni dei traduttori in quanto agenti di un processo.
- **non-shifts**: porzioni testuali dove non avvengono mutamenti formali, ad eccezione logicamente del passaggio da un repertorio linguistico all'altro. Si tratta, ad esempio, delle traduzioni letterali. Pur non essendolo di fatto, essi vengono inclusi in questa classificazione come shifts perché potrebbero avere nondimeno

> shift-like impacts, since they involve the transfer of an element (e.g. a sentence, clause, phrase, word) into a different language and culture, where it may not work in the same way as it does in the source text environment and culture. Thus, a non-shift may act as a means of foreignization or be regarded as source-language interference. (Pekkanen: 37)

Ad esempio, nel passaggio tra una lingua e l'altra, ciò che viene considerato *non-shift* ha comunque una discreta probabilità di comportare un qualche tipo di alterazione al ritmo oppure alla semantica del testo.

Come anticipato, all'interno della categorizzazione sono senza dubbio gli shifts opzionali a sollecitare maggiormente la curiosità della nostra critica traduttiva, perché è proprio dietro la possibilità di scelta che si nasconde il potenziale profilo stilistico di ciascun traduttore. A causa delle differenze irriducibili tra le lingue naturali, talvolta chi traduce non può far altro che ricorrere a un certo tipo di shift. Ma in mancanza di scelta, non si può certo dire che uno shift obbligatorio rappresenti il tocco personale del traduttore (semmai, forse, la sua competenza), il cui stile può rivelarsi invece soltanto nella selezione tra più alternative appropriate e, come ricorda Baker (2000: 245), nella tendenza alla reiterazione di un certo tipo di scelte. Questo costituisce un aspetto fondamentale di quella che abbiamo chiamato "voce composita del traduttore" (I.3.3) e che può essere riconosciuta, dunque, scandagliando gli shifts testuali di rilievo, ossia soprattutto le scelte meno vincolate. Se il metodo isotopico ci guiderà nell'esplorazione semiotica dei prototesti nella loro proiezione sull'orientamento dei metatesti, il modello generale di analisi al quale ci rifaremo per indagare i procedimenti traduttivi sarà allora quello, affine al primo, di Pekkanen (2010: 48) – delineato sopra – che si basa

> on the view that recurring **microlevel features** can be detected in the source text which, through their recurrence, have a direct bearing on the macrolevel impact of the entire text. Correspondingly, certain microlevel features can be detected in the translated target text. When the target text microlevel features are compared with the source text microlevel features, certain dissimilarities/differences can be identified which are the result of shifting. Frequently recurring microlevel shifts detected in the target text are then examined vis-à-vis the intermediate-level **style factors** […] which relate to certain **macrolevel effects**.

Il corrispondente schema (*ivi*: 49) mette chiaramente in evidenza l'interrelazione tra i procedimenti traduttivi e gli effetti a vari livelli provocati dai conseguenti shifts:

SOURCE TEXT	MACROLEVEL	Artistic effect (style)
		↑
	INTERMEDIATE LEVEL	***Style factors*** 1) *degree of specification* 2) *order of presentation* 3) *focalization* *(point of view and attitude, distance, focus and emphasis)* *4) rhythm*
		↑
	MICROLEVEL	Recurring microlevel features
TRANSLATION PROCESS: SHIFTING - obligatory shifts -optional shifts - non-shifts		
		↓
TARGET TEXT	MICROLEVEL	Recurring microlevel features
		↓
	INTERMEDIATE LEVEL	***Style factors*** 1) *degree of specification* 2) *order of presentation* 3) *focalization* *(point of view and attitude, distance, focus and emphasis)* *4) rhythm*
		↓
	MACROLEVEL	Artistic effect (style)

Da questa rappresentazione tabellare del processo traduttivo si evincono le relazioni a specchio del percorso che conduce dagli shifts nel piano microtestuale agli effetti globali sull'opera, nei rispettivi testi. Tuttavia, esistono delle differenze tra il modello da noi applicato e quello presentato nello studio di Pekkanen (la curiosità della quale si esercitava specialmente su alcuni aspetti quantitativi e qualitativi di traduzioni dall'inglese al finlandese): i cinque fattori stilistici presi in considerazione nello schema non coincideranno necessariamente con i nostri; inoltre, la categorizzazione degli procedimenti traduttivi a cui faremo riferimento noi, pur mantenendo una distinzione di massima tra shifts obbligatori, opzionali e non-shifts, sarà diversamente articolata. Ne presentiamo di

seguito un tassonomia eclettica, ossia predisposta raccogliendo suggestioni metodologiche compatibili da autori diversi, armonizzate in un modello funzionale allo studio dei testi.

III.2 L'APPROCCIO "*STYLISTIQUE COMPARÉE*" DI VINAY E DARBELNET

Come punto di partenza prendiamo la rinomata classificazione di strategie e procedimenti traduttivi proposta per la prima volta nel 1958 da Vinay et Darbelnet in quella che sarebbe diventata una pietra miliare della traduttologia: *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Trattandosi di nozioni celeberrime nel campo di studi in cui si muove il presente lavoro, appare superfluo fornirne in questa sede un'illustrazione dettagliata. Ci limiteremo dunque a stilare l'elenco dei procedimenti che potranno tornarci utili successivamente, come etichette di comodo, nella descrizione dei fenomeni traduttivi, accompagnandoli ad alcune precisazioni e a una breve descrizione di sottocategorie meno conosciute:

Strategia	Procedimenti
Traduzione diretta	• **Prestito**: unità della SL sono impiantate nella TL senza modifiche. Talvolta frutto di lessicalizzazione, ma spesso usato per ottenere un certo effetto stilistico (es. per introdurre colore locale). • **Calco** (lessicale o strutturale): prestito di un sintagma straniero le cui singole componenti sono però tradotte letteralmente con lessico della TL. • **Traduzione letterale**: resa parola per parola grammaticalmente accettabile. A volte richiede comunque delle sostituzioni minime (es. preposizioni differenti tra le due lingue).
	• **Trasposizione**: transcategorizzazione grammaticale che mantiene il senso dell'unità originale. Può dar luogo a sfumature stilistiche diverse nella TL[101]. o **Chassé-croisé,** tipo particolare di trasposizione che rappresenta uno dei diversi comportamenti delle lingue: "Procédé de traduction par lequel deux signifiés permutent entre eux et changent de catégorie grammaticale. Ex. : He limped across the Street. Il a traversé la rue en boitant." (1958: 6)

[101] È una delle tecniche più frequenti, dietro il cui uso sistematico può nascondersi facilmente la naturalizzazione del linguaggio originale. Non a caso già Vinay e Darbelenet segnalano, en passant: "On voit en effet que la tournure transposée a généralement un caractère plus littéraire." (50)

Traduzione obliqua[100]	• **Modulazione**: procedimento di stampo metonimico (*lato sensu*) o metaforico, dettato dalla situazione comunicativa, che interessa un gran numero di fenomeni testuali. Introduce una variazione dinamica nella semantica del messaggio, ottenuta attraverso un qualche cambiamento del punto di vista[102]: forma passiva< >attiva; negativa< >affermativa; astratto< >concreto; generale< >particolare; caratterizzante< >caratterizzato causa< >effetto; mezzo< >risultato; inversione prospettica; etc. • **Equivalenza**: Procedimento di natura sintagmatica che rende conto di una stessa situazione mettendo in gioco mezzi stilistici e strutturali completamente diversi nella LT. Poiché la maggioranza delle equivalenze così intese sono da considerarsi parte di un repertorio fraseologico di idiotismi, proverbi, clichés e altre locuzioni fisse, in quanto sostanzialmente esito storico di una "modulation lexicalisée" (Chuquet e Paillard 1987: 10), nella nostra analisi non utilizzeremo questo termine, che oltretutto si sovrapporrebbe a troppe altre accezioni comuni nei *Translation Studies*. • **Adattamento**: Procedimento marcatamente *cibliste*, per mezzo del quale viene integralmente soppiantato un riferimento poco familiare o per nulla comprensibile al lettore del testo di arrivo (poiché lontano dal suo immaginario o inesistente nella sua cultura) con un riferimento più vicino.

I sette procedimenti qui riassunti tendono evidentemente a combinarsi tra loro e in relazione al contesto enunciativo durante il processo di traduzione, dando spesso luogo a sviluppi connessi tali per cui, ad

[100] Strategia generale di traduzione della quale servirsi qualora la traduzione letterale portasse a dei risultati che il traduttore considera inaccettabili. Nelle parole di Vinay e Darbelenet: "Par inacceptable, nous entendons que le message, tel qu'il se laisse rédiger littéralement,
(a) donne un autre sens
(b) n'a pas de sens
(c) est impossible pour des raisons structurales
(d) ne correspond à rien dans la métalinguistique de LA
(e) correspond bien à quelque chose, mais non pas au même niveau de langue." (1958 : 49).
Vedremo tra poco come saranno riarrangiate queste ragioni di inaccettabilità all'interno della nostra metodologia descrittivo-valutativa, in particolare con il modello di Dussart (2005).

[102] "Mentre la trasposizione è un'operazione che si risolve a livello morfosintattico, la modulazione riguarda le categorie del pensiero; non più solamente variazioni nella forma, ma anche nel discorso." (Podeur 2002: 71)

esempio, una modulazione porterà a una serie di trasposizioni a catena, con possibili scissioni, condensazioni o slittamenti di enunciati che non sono sempre descrivibili all'interno di tale classificazione dei procedimenti. Proprio per la parziale insufficienza di questa prima tassonomia nel delineare discretamente tutti i mutamenti che possono manifestarsi nel testo, introdurremo a breve ulteriori definizioni terminologiche che ne specifichino il funzionamento e gli esiti al momento dell'analisi. Ma le ragioni di insufficienza sono anche altre e più profonde. Bisogna restare ben consapevoli, infatti, del rischio di logocentrismo che caratterizza l'approccio di Vinay e Darbelnet, i quali adottano una prospettiva eccessivamente lessicalista (assimilando peraltro del tutto l'aspetto semantico a quello lessicale), che si polarizza sulla segmentazione sintagmatica dei significanti nell'individuare le unità di traduzione su cui va applicato il loro metodo classificatorio. Come in molti degli approcci tradizionali al trattamento degli shifts (Nida 1964; Catford 1965), gli studiosi franco-canadesi tendono a concentrarsi principalmente sul rapporto tra lingue e culture in traduzione piuttosto che guardare all'interrelazione tra testi, mantenendo peraltro un sottotesto prescrittivo nel presupporre il ricorso a strategie oblique soltanto nei casi in cui la traduzione diretta comportasse risultati innaturali. Per di più, come osservava già Ladmiral (1979: 20), i primi tre dei sette procedimenti restano ancora al di qua dell'attività traduttoria vera e propria, mentre l'adattamento ne supera addirittura la soglia di confine. Considerati dunque questi problemi, al fine di ribilanciare l'angolo prospettico e compensare le mancanze, faremo affidamento sulla sovrapposizione analitica di ordine semantico-semiotico che caratterizza l'approccio isotopico già esposto. Tuttavia, vista l'importanza del livello microtestuale all'interno del nostro metodo di studio dei fattori stilistici nel loro giungere ad effetti di livello superiore – in accordo al modello di Pekkanen (2010), presentato in III.1 – non possiamo prescindere da una stilistica della traduzione letteraria, che la tassonomia di Vinay e Darbelnet permette di descrivere in modo tutto sommato efficace, specialmente se accompagnata dalle integrazioni che ci accingiamo a presentare. Rispondiamo così anche all'esortazione di Lea Cyrus in merito a una possibile rivalutazione degli apporti della linguistica tradizionale negli approcci contemporanei alla traduzione:

> Maybe it is time to give up regarding linguistic approaches with suspicion. Translation studies is by now firmly established as an independent academic discipline, and this status will certainly not be called into question by studies that focus on the linguistic aspects of translation. The emancipation from linguistics was definitely an important step, and the discipline is certainly richer for it.

> However, there comes a stage in every emancipation process when one is so mature that one feels safe to pause and look back to where one has come from – and often this will lead to the insight that all was not bad. (2009: 104)

III.3 ESPLICITAZIONE ED IMPLICITAZIONE

Servendoci dell'inquadramento proposto da Murtisari (2013) e afferente alla *Relevance Theory*, in I.3.3 avevamo definito le nozioni di implicatura ed esplicatura, alle quali rimandiamo per una lettura ermeneuticamente avvertita di questa sezione, poiché esse interessano da vicino la descrizione di alcuni dei procedimenti traduttivi facenti parte del repertorio strumentale della nostra analisi sui testi; nello specifico: l'esplicitazione e l'implicitazione. In numerosi studi che affrontano il carattere elusivo dei fenomeni legati a questi due procedimenti[103], emerge la necessità di delimitarne la portata affinché le rispettive etichette trovino una buona resa operativa nell'analisi testuale, in particolare per quei mutamenti che intervengono in testi paralleli e la cui terminologia risulta spesso ancora vaga ed equivoca. Per esempio, tra i fenomeni testuali correlati in un modo o nell'altro al binomio esplicito/implicito, Huasenblas (1997: 46-53) riporta, *inter alia*: l'ambiguità e la sua assenza; denotazione e connotazione; espressione diretta e indiretta; testo e sottotesto; completezza e incompletezza dell'informazione; vari rapporti di implicazione. A loro volta, riferendosi alle operazioni traduttive corrispondenti al suddetto binomio, Klaudy e Károly (2005: 15) pongono sotto i termini ombrello di esplicitazione e implicitazione una serie di shift obbligatori o opzionali:

> Explicitation takes place, for example, when a SL unit with a more general meaning is replaced by a TL unit with a more specific meaning; when the meaning of a SL unit is distributed over several units in the TL; when new meaningful elements appear in the TL text; when one sentence in the ST is divided into two or several sentences in the TT; or, when SL phrases are extended or "raised" to clause level in the TT, etc.
>
> Implicitation occurs, for instance, when a SL unit with a specific meaning is replaced by a TL unit with a more general meaning; when translators combine the meanings of several SL words in one TL word; when meaningful lexical elements of the SL text are dropped in the TL text; when two or more sentences in the ST are conjoined into one sentence in the TT; or, when ST clauses are reduced to phrases in the TT, etc.

In un simile raggruppamento, tra l'altro, si nasconde un'associazione cognitiva automatica tra l'esplicitazione e un maggior grado di

[103] Di cui viene offerto un excursus funzionale in Kamenická (2007) e Murtisari (2016).

specificazione (e viceversa), la cui validità viene messa in discussione da altri studi (cfr. Kamenická 2007: 47-50) e risolta dalla combinatoria del modello tipologico che proporremo a breve. Posta quindi la variabilità fenomenica riconducibile al concetto di esplicitazione, non stupisce che, specialmente nelle teorie descrittive sulla traduzione[104], quest'ultima sia stata e sia tuttora oggetto di vivaci dibattiti, soprattutto in considerazione della sua presunta intrinsecità rispetto al processo traduttivo: secondo molti studiosi e traduttori, infatti, nel testo tradotto risulterebbero forme testuali sempre un po' più esplicite di quelle del testo di partenza, a prescindere dai sistemi linguistici coinvolti, in ragione della natura ermeneutica – quindi poi anche esplicativa – del processo stesso. L'esplicitazione sarebbe allora connaturata alla traduzione, rappresenterebbe uno dei suoi universali. In questa sede non ci addentreremo nell'impervia trattazione degli universali traduttivi in quanto tali, che nel tempo hanno attirato grande interesse e acceso discussioni talvolta anche animate[105]; né rientra tra gli obiettivi di questo lavoro posizionarci rispetto al loro accoglimento o a una loro eventuale atetesi. Tuttavia, quand'anche l'esplicitazione non si rivelasse un universale della traduzione, essa rimane un fenomeno indubbiamente pervasivo nei processi che interessano l'operato di chi traduce e va dunque riconsiderata. A tal fine, per poterne circoscrivere una definizione sufficientemente esatta come procedimento analizzabile, dobbiamo partire da uno dei nuclei teorici della relativa dissertazione: la "explicitation hypothesis", così formulata per la prima volta da Blum-Kulka (1986: 19):

> The process of translation, particularly if successful, necessitates a complex text and discourse processing. The process of interpretation performed by the translator on the source text might lead to a TL text which is more redundant than the SL text. This redundancy can be expressed by a rise in the level of cohesive explicitness in the TL text. This argument may be stated as "the explicitation hypothesis", which postulates an observed cohesive explicitness from SL to TL texts regardless of the increase traceable to differences between the two linguistic and textual systems involved. It follows that explicitation is viewed here as inherent in the process of translation.

A fronte delle derive interpretative alle quali si è prestata nei decenni successivi, il punto critico di questa ipotesi sembra riguardare la precisazione di quale tipologia di ridondanza subisca in traduzione l'incremento di cui parla Blum-Kulka, dal momento che, mentre qui ci si riferisce esclusivamente alla "cohesive explicitness", i sostenitori

[104] Ma anche negli studi pre-corpora di Vinay e Darbelnet (1958), Levý (1963) e Nida (1964).

[105] Per le quali rimandiamo, tra gli altri, agli studi di Blum-Kulka (1986), Baker (1993), Laviosa-Braithwaite (1998), Toury (2001), House (2008).

dell'ipotesi hanno poi talvolta esteso la portata di questo enunciato ad altri aspetti riconducibili all'esplicitazione, presupponendo però l'esistenza di un'idea diffusa e condivisa del concetto, che necessitava in realtà di una base comune per poter trovare fini applicativi, sistematicamente descrivibili.

III.3.1 IL MODELLO SCALARE/CATEGORIALE

Tra le varie impalcature teoriche costruite a partire dalla *explicitation hypothesis*, il presente lavoro sceglie di posizionarsi all'interno del quadro classificatorio offerto da Murtisari (2013, 2016), che tratta in maniera complessiva ed esauriente i concetti di esplicito ed implicito, oltre a fornire una categorizzazione tipologica funzionale dell'esplicitazione in quanto processo traduttivo. In particolare, per gli evidenti vantaggi offerti in termini di un maggiore dettaglio analitico e di una più estesa gradazione descrittiva del livello di esplicitezza degli enunciati, includeremo tra i nostri strumenti di analisi traduttiva la proposta di Murtisari riguardante gli shift dell'**esplicitazione** e della **de-esplicitazione**, che la studiosa suddivide in due tipologie: "scalar" e "categorical". Esplicitazioni e de-esplicitazioni **scalari** riguardano shifts all'interno delle esplicature, ovvero tracciano la ricodifica linguistica nel testo tradotto di informazioni inferite dall'esplicatura del testo originario. Vengono dette "scalari" perché i significati enunciati sono già espliciti nell'esplicatura di partenza, hanno cioè una forma logica (cfr. I.3.3) ma questo tipo di mutamento li rende semplicemente più o meno espliciti. Infatti, se paragonata alla forma originaria, la loro forma d'arrivo sarà più accessibile e informativa (esplicitazioni scalari) oppure richiederà al lettore uno sforzo inferenziale superiore per capire a cosa l'espressione si riferisca (de-esplicitazioni scalari). In altre parole, gli shifts scalari concernono il grado di esplicitezza dell'enunciato all'interno del livello testuale. Specularmente, le esplicitazioni e de-esplicitazioni **categoriali** riguardano un passaggio di categoria del significato, dall'esplicature alle implicature e viceversa. Esse riguardano quindi il livello pragmatico. Forniamo alcuni esempi tratti da *La Peste* per illustrare ciascun procedimento, mostrando altresì come ogni traduzione possa avvalersi dei due in combinazioni simultanee.

Esplicitazione (corsivo) e de-esplicitazione (sottolineato) **scalari**:

(a) Ses confrères d'Oran lui avaient dit qu'ils ne pouvaient rien. (LP, 82)

(a_1) I colleghi di Orano gli avevano detto che non potevano *aiutarlo*, (Melaouah, 95)

Tra questi enunciati, lo shift dei due elementi evidenziati è categorizzabile come scalare perché le forme logiche (codificate) sono comunque presenti in entrambe le frasi, non aggiunte per inferenza dal contesto, ma con sviluppi linguistici diversi. Nel caso dell'articolo determinativo al posto dell'aggettivo possessivo, si tratta di de-esplicitazione (quantunque legata alle differenze sistemiche tra le lingue) poiché lo sforzo cognitivo di chi legge sarà leggermente maggiore nell'attribuire il giusto riferimento di "I colleghi" al soggetto, rispetto a un ipotetico "I suoi colleghi". Invece "aiutarlo" qui rappresenta un'esplicitazione perché la specificazione informativa è superiore e più accessibile nella forma del metatesto, pur condividendo lo stesso significato di (a). Specialmente da questo secondo caso, risulterà forse più chiaro che, parlando di esplicature, all'interno delle quali si muove l'intervallo scalare, accanto alla forma logica non si tralascia mai l'inferenza pragmatica, senza la quale il lettore non potrebbe comprendere il senso di "fare niente (per aiutare)" di (a), dove risulta soltanto meno esplicito.

Esplicitazione (b_1) e de-esplicitazione (c_1) **categoriali**:

(b) - Alors, cela signifie qu'il faut que je me débrouille autrement ? Mais, reprit-il avec une sorte de défi, je quitterai cette ville. (LP 84)
(b_1) "Quindi significa che devo arrangiarmi in un altro modo? *Ma stia pur sicuro*," riprese come in tono di sfida, "che io me ne andrò da questa città." (Melaouah 98)

(c) après une attente de deux heures dans une file, (LP 82)
(c_1) dopo una fila di due ore (Melaouah 95)

Lo shift in (b_1) è categoriale poiché nel testo italiano l'implicatura debole di (b), inferita pragmaticamente, diventa parte dell'esplicatura, cioè acquista un'esplicita forma logica. Il contrario è vero per (c_1), dove "une attente" non è espressamente codificato, ma il suo significato viene trasferito come implicatura.

A margine notiamo che, evidentemente, alcuni dei procedimenti diretti o obliqui summenzionati (III.2) comporteranno spesso un qualche tipo di esplicitazione o de-esplicitazione. Motivo per cui al momento dell'analisi degli shifts combineremo sempre le terminologie, comprese quelle che

saranno illustrate più avanti: ad esempio, per la traduzione di (a_1), nel caso di "aiutarlo" parleremo di una trasposizione esplicitante scalare.

La distinzione tipologica così configurata incorpora quindi anche quei procedimenti abitualmente chiamati "generalizzazione" e "specificazione" (Klaudy e Karoly 2005), nonché i complementari "omissione" e "aggiunta" che ne sono conseguenza[106], ma non quelli di "meaning modifications" e "mistranslations" (nell'accezione di Mossop 2001: XVI). Per i primi, le tipologie scalari e categoriali danno conto del processo di esplicitazione combinando il livello testuale e semantico: sul piano scalare, la generalizzazione come diminuzione dell'informatività conduce sempre a de-esplicitazione, mentre il contrario determina processi di esplicitazione; le generalizzazioni e specificazioni che invece non sviluppano una forma logica del prototesto sono classificate come categoriali. Nelle parole di Murtisari:

> shifts within explicatures (scalar shifts) are concerned with discourse explicitness: decrease of informativity and generalization (within explicature) will always result in de-explicitation, while the reverse produces explicitation. Categorical explicitation, on the other hand, covers shifts resulting from deductive generalization and specification which are not a development of the ST logical form and the explicitness is assessed from the change of meaning level. (Murtisari 2013: 338)

Per quanto riguarda invece le istanze di "meaning modifications" e "mistransaltions", esse rappresenterebbero parte di ciò che rimane al di fuori delle tipologie sopra categorizzate. Infatti, nel caso delle prime, la modifica del senso non si basa né sullo sviluppo di una forma logica del prototesto né sulla resa delle sue implicature, bensì sulla volontà da parte di chi traduce di rendere un particolare effetto, per ragioni stilistiche o di adattamento culturale. Di contro, le "mistranslations" non sono intenzionali e dipendono da un'errata interpretazione del prototesto (Murtisari 2013: 341).

III.4 LA VALUTAZIONE DEGLI ESITI: UNA TRIADE INSODDISFACENTE

Per trattare quel tipo di shifts che riguardano i punti ritenuti difettivi di una traduzione, nel nostro strumentario analitico non parleremo però di

[106] Altri studi, come quello di Kamenická (2007), operano una più netta distinzione tra esplicitazioni/aggiunte e implicitazioni/omissioni.

"mistranslations" o "meaning modifications" nell'accezione sopra riportata. Applicheremo bensì una versione integrata del modello valutativo sviluppato da André Dussart (2005) a partire dalla triade ermeneutica degli errori traduttivi di tradizione francese (*faux sens*, *contresens*, *non-sens*), combinandola alla categorizzazione di Murtisari nonché al resto della terminologia traduttologica presentata in questo capitolo, nei casi di sovrapposizione dell'uso. L'aspirazione del modello di Dussart è duplice: da una parte, superare l'equivoca gerarchizzazione insita nella triade che va "du faux sens, décalage relativement bénin, à l'absurdité, en passant par le contresens en contradiction avec la pensée de l'auteur ou la réalité." (2005: 107); dall'altra, valorizzare anche i successi di una traduzione, a fronte dei numerosi condizionamenti e limitazioni (linguistiche, situazionali, culturali, editoriali, materiali, etc.) a cui va incontro il lavoro del traduttore. L'argomentazione di Dussart parte da una revisione ragionata delle varie definizioni di *faux sens*[107], *contresens* e *non-sens* che costellano la critica traduttiva di stampo francese, differenziandole da termini usati alternativamente negli studi di area anglofona ma con lo stesso senso, quali *mistranslation*, *error*, *mistake*, *incorrect translation* e *negative shift* (*ivi*: 107-113). La perplessità principale dello studioso riguarda il fatto che, dei tre errori, soltanto il controsenso possiede contorni nettamente definiti, peraltro fondati su una logica binaria vero/falso non applicabile ad ogni circostanza. Mentre il controsenso "consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens contraire à celui qu'a voulu exprimer l'auteur" (Delisle *et al.* 1999: 23) – incluse però anche contraddizioni alla logica, al buon senso e all'esperienza comune – il *faux sens* è assai più ambiguo, poiché attribuibile ora alla mancanza di precisione del lessico impiegato, ora alla cattiva interpretazione degli elementi connotativi, ora alla presenza nel testo d'arrivo di falsi amici e di calchi, e così via. Il termine risulta dunque vago in qualità di descrittore, perché copre troppi aspetti diversi degli shift nel discorso e, soprattutto, se può talvolta derivare da un'interpretazione erronea, difficilmente si riuscirà a distinguerne i confini rispetto al controsenso, che in certi casi occupa la stessa dimensione di erroneità. Quanto al *non-sens*, il cui rilevamento può anch'esso oscillare (in quanto dipendente dalle capacità interpretative del lettore[108]), si pone comunque il problema di discernere tra le sue accezioni comuni: come frase o

[107] In genere percepito come interpretazione erronea del significato di una parola o di un enunciato del prototesto che risulta in un'alterazione del senso del metatesto.

[108] "Même le concept de non-sens se discute parfois : tout énoncé apparemment illogique peut avoir un sens pour certains locuteurs seulement (les messages cryptés) ou pour des lecteurs éclairés (la poésie)." (Dussart 2005: 114)

passaggio illeggibile e incomprensibile, oppure come testo assurdo che sfida la logica e l'esperienza reale del mondo? Di conseguenza, il concetto di non-senso può toccare parecchi tipi di negligenze in traduzione, dalle sviste sul prototesto agli errori grammaticali e sintattici.

III.4.1 LA VALUTAZIONE DEGLI ESITI: LA PROPOSTA DI DUSSART

Per rimediare a questa confusione denotativa, Dussart propone il seguente elenco tassonomico (2005: 115, traduzione nostra):

1) Transfert parziale o omissione
2) Surtransfert o aggiunta
3) Transfert imperfetto (scorretto, impreciso, incompleto)
4) Coesione testuale
5) Lingua e stile

Come accennato poc'anzi, il sistema tipologico proposto da Murtisari ingloba già in parte i primi tre punti di questa suddivisione, i cui vantaggi operativi risiedono quindi piuttosto: nell'aspetto valutativo del significato che manca alla descrizione scalare/categoriale; nel maggior grado di definizione di alcune differenze inerenti in particolar modo il terzo punto; nella sua semplicità classificatoria, alla quale tuttavia, proprio per evitare che sfoci in superficialità di indagine, assoceremo alcune postille complementari mutuate dalle osservazioni di J.-R. Ladmiral e contenute nei suoi *Théorèmes pour la traduction* (1979). Al momento dell'analisi traduttologica, ci serviremo allora della terminologia relativa ai processi di esplicitazione sopra esposta, ma dettagliandone, caso per caso, ulteriori specificazioni qualitative afferenti allo schema di Dussart, a loro volta completate e ridimensionate dai teoremi di Ladmiral.

Tornando per il momento all'elenco dei transfert, per quanto riguarda i primi due il guadagno rispetto al modello di Murtisari sta nella differenziazione che offrono in termini di giustificazione delle scelte. Ad esempio, un transfert parziale (1) potrebbe essere motivato tanto dalla necessità di evitare ridondanze, pleonasmi e altre pesantezze che non costituiscano un tratto stilistico del testo di partenza, quanto dall'intervento dei revisori che esigano l'omissione di un passaggio, oppure ancora da norme linguistiche ed editoriali differenti tra le due culture (punteggiatura, ortografia, nomi propri, toponimi, etc.): in questi casi l'omissione si ritiene giustificata. Altre volte, al contrario, il transfert parziale è causato da distrazione, fretta o fatica del traduttore, che omette certi elementi ingiustificatamente (Dussart 2005: 115): sarà quindi cura di

chi confronta i testi cercare attentamente le possibili ragioni dietro alle lacune. Se lo stesso vale per le aggiunte (2), che risultano immotivate qualora soluzioni più concise siano state scartate contro lo stile del prototesto, ben più articolato è il quadro al punto tre. Secondo la prospettiva di Dussart "il faut que le transfert de sens soit correct (a), précis (b) et complet (c), en adéquation avec la situation et le contexte." (116). Parte di quelli che tradizionalmente sono chiamati *faux sens* e *contresens* rientrerebbero nella sottocategoria (3a), che riguarda dunque i veri e propri errori di traduzione dovuti a lacune nella conoscenza della lingua o della cultura di partenza, a fallacia logica o a una cattiva interpretazione dell'originale. Parleremo invece di slittamenti del senso (3b-c) quando si crea uno scarto minimo non necessario sull'asse precisione/approssimazione (b), oppure una perdita in rapporto al grado di completezza semantica (c), causata però da imperizia del traduttore e non da insufficienze della lingua d'arrivo. Tale perdita andrà allora stimata per mezzo di analisi isotopica, così da non rischiare di ricadere nella separazione impressionistica tra denotazione e connotazione. Tenendo innanzitutto conto delle insidiose differenze di prosodia semantica[109] nella coppia linguistica francese-italiano, gli slittamenti saranno quindi preclassificati in base al sistema esplicitazione/de-esplicitazione e ai sette procedimenti sopra esposti, nonché passati successivamente al vaglio degli strumenti semiotici discussi (cfr. II), per una comprensione più piena. Non ci soffermeremo sul quarto e sul quinto punto del modello, che ci appaiono di più immediata intuizione ma anche i meno produttivi: le infrazioni alla coesione includono l'alterata riproduzione di tutto ciò che tiene insieme il testo (connettori, avverbi, parallelismi sintattici, dimostrativi, pronomi, ricorrenze lessicali intenzionali, consecutio temporum, etc.), mentre per gli aspetti linguistici e stilistici si fa riferimento agli strumenti della grammatica e della retorica tradizionali, individuando tra gli errori più frequenti calchi, solecismi, pleonasmi, zeugmi, cadute del registro, collocazioni lessicali improprie, mancati idiomatismi e altri errori d'uso.

[109] Con prosodia semantica, Louw (1993) si riferisce ai diversi confini che delimitano la gamma di significati collocazionali delle parole in ogni lingua, tali per cui, nella combinatoria lessicale di un testo, il campo semantico dei collocati che accompagnano una certa parola ne determina la connotazione positiva o negativa, su vari gradienti. Il rischio per i traduttori che lavorano con lingue molto vicine, quali il francese e l'italiano, è sempre quello di non identificare le diverse prosodie semantiche di parole formalmente simili e renderle, di conseguenza, con traducenti che alterino il contesto semantico di arrivo.

III.4.2 REINQUADRAMENTO DEGLI ESITI TRADUTTIVI SECONDO I *THÉORÈMES* DI LADMIRAL (1979)

L'aspetto di valorizzazione positiva dei successi traduttivi dichiarato da Dussart per il suo modello non è di immediata evidenza, ma può essere reperito indirettamente facendo riferimento, come dicevamo, ai teoremi proposti da Ladmiral[110]. Partiamo dalla cornice di pensiero in cui rientra tale auspicata valorizzazione. Contro l'illusione di un'utopica trasparenza del traduttore, a più riprese Ladmiral (1979, 1997) ha propugnato la tesi secondo cui l'operazione traduttoria non può essere altro che una lettura interpretativa volta alla riscrittura funzionale dei testi. Più particolarmente, egli vede la ricezione di un testo di partenza come interpretazione effettuata attraverso la scrittura, che produce "un sens-cible conditionné par les contraintes coextensives à la mise en oeuvre en langue-cible avec ses composantes périlinguisitques" (1979: 232). In parole più semplici, il teorema "dell'interpretazione minima" riafferma che non può essere in alcun modo esclusa una parte di creatività dalle scelte di chi traduce, poiché nelle traduzioni ci sarà sempre un fondo di interpretazione dal quale non si può prescindere seguendo un'illusione di trasparenza[111]; senza voler equiparare con questo la traduzione a un commento espansivo del testo di partenza. In cosa si coniuga tale teorema al modello valutativo di Dussart? Sicuramente per il riconoscimento della coscienziosità di certe scelte, accettabili (talvolta lodabili) come slittamenti o mutamenti, parziali o di altro tipo, in base alle necessità della pratica traduttiva, purché non siano ascrivibili alle mere mancanze perilinguistiche del traduttore. In questa direzione, lo schema di Dussart si presta a una valutazione comprensiva degli errori, distinguendoli meglio dalle scelte intenzionali: ammettendo la possibilità che aggiunte, omissioni, e altri transfert consapevoli trovino legittima patria nel testo tradotto, può essere esaltata la parte di originalità del lavoro del traduttore e si evita che una certa idea di equivalenza testuale faccia astrazione dei problemi concreti che questi incontra nella propria esperienza, senza con ciò assolverlo da ogni responsabilità. Descrivere dunque i procedimenti traduttivi per valutarne in un secondo momento gli effetti sulla resa finale permetterà, in questo lavoro, di non considerare errori quelle scelte che rispecchiano semplicemente una strategia di riscrittura ermeneutica in atto tra prime e seconde traduzioni. Permetterà cioè di rispondere a quello che Ladmiral ritiene il vero scopo prasseologico

[110] Che egli presenta come "des acquis théoriques que l'on peut retirer de disciplines comme la linguistique pour conceptualiser les aléas de la pratique traduisante." (1979 : 203)

[111] "L'idée d'une traduction dont soit exclue toute interprétation est totalement fantasmatique car elle implique que les langues seraient assimilables à des codes (stricto sensu), la traduction devenant un simple transcodage." (230)

della traduttologia: distaccarsi da un'ideologia spontanea che davanti ai fenomeni del linguaggio vede soltanto l'oscurità dovuta al loro mescolarsi, per concettualizzare invece le difficoltà del traduttore, che si presentano tutte contemporaneamente, in relazioni e sintagmatiche e paradigmatiche (*ivi*: 212). Intravediamo poi un'ulteriore corrispondenza tra i primi due punti dello schema di Dussart – quindi anche i procedimenti di esplicitazione e de-esplicitazione sopra esaminati con Murtisari – e altri tre teoremi di Ladmiral: ai transfert parziali (de-esplicitazione) si associa l'entropia; ai surtransfert (esplicitazione) l'incrementalizzazione. Tuttavia, prima di capire questa associazione e i relativi termini, è necessaria una breve premessa. Nella prospettiva di Ladmiral, l'unico motivo per cui talvolta sembra possibile tradurre effettuando semplici operazioni linguistiche sulla struttura di superficie di un testo come se esistessero degli assi parafrastici tra una lingua e l'altra – nonché quindi l'idea che esistano equivalenze traduttive costanti – è dovuto al fatto che negli studi traduttivi ci si è occupati più spesso di lingue indoeuropee, la cui parentela determina la condivisione di molte parti del discorso. Ciò non dovrebbe però costituire sempre la base degli approcci traduttori, nemmeno nei casi di lingue cugine (1979: 121-126), come il francese e l'italiano. Da questa convinzione deriva un concetto cardinale del pensiero di Ladmiral, fondato sull'idea hjelmsleviana di connotatori semiotici non isomorfi tra diverse unità linguistiche sul piano denotativo e connotativo: la possibilità di **dissimilare** il testo. Secondo il teorico francese: "une fois le contenu connoté dans le texte-source apprécié à sa juste valeur par le traducteur, il est loisible à ce dernier de choisir n'importe quel connotateur-cible, sans plus ce soucier de la forme qu'avait prise le connotateur-source. Il s'arrêtera au connotateur le plus adéquat à « rendre » le connoté-source en langue-cible." (*ivi* :190). In una sua rielaborazione successiva del processo che egli chiama "déverbalisation", afferma che:

> Le concept de déverbalisation ne présuppose pas un moment de la vie mentale qui soit mutique entre deux moments de verbalité, mais bien plutôt que, dans cet entre-deux, il y a nécessairement un décrochement d'avec la forme achevée et conforme à la norme des deux langues « en contact » (Lo et Lt). Il paraît incontestable que toutes nos représentations et toute communication ne peuvent exister sans un « support ». Mais ce support, ce ne sont pas nécessairement les signifiants d'une langue, d'une seule langue, ni surtout que ces signifiants soient organisés en un énoncé […] conforme à la norme d'une langue naturelle donnée. (Ladmiral 2005 : 479)

La dissimilazione porrebbe quindi fine a quell'ipnosi che si produce nel traduttore di fronte al significante di partenza: "certains textes « habitent » si bien la langue dans laquelle ils ont été écrits qu'on a la plus grande peine

à les en arracher et qu'on s'hypnotise sur les signifiants-source, si parfaitement adéquats, que le texte met en « œuvre »" (*ivi* : 482). A questo punto acquista senso parlare di entropia e incrementalizzazione. Nella visione di Ladmiral, infatti, l'**entropia** è una perdita volontaria dell'informazione sul piano del significato che riguarda quelle connotazioni semantiche veicolabili ma non essenziali e che può valere anche per i significanti, qualora vadano contro l'habitus della lingua di arrivo, così da alleggerire ed evitare ridondanze. L'**incrementalizzazione** interessa invece ciò che è connotativamente semantizzato nell'originale e deve diventare necessariamente intellegibile nel testo d'arrivo: in certe condizioni, il traduttore è obbligato ad effettuare aggiunte che tocchino il significante o il significato (1979: 219-220). Entrambi questi teoremi, oltre a rispecchiare e chiarire meglio le ragioni dietro al tipo di omissioni e aggiunte giustificate che abbiamo illustrato sopra, si agganciano a un'idea saussuriana della traduzione che attraversa tutta la teoria di Ladmiral: "une opération de méta-communication assurant l'identité de la parole à travers la différence des langues" (223). Questa idea si articola ulteriormente nel teorema della "quodité traductive" (224), da cui dipenderà di volta in volta la propensione verso l'entropia o l'incrementalizzazione:

> Pour chaque unité linguistique dont l'identité est marquée en langue-source par la permanence d'une même forme du signifiant, et dont à ce titre la traduction fait difficulté en l'absence d'un équivalent superposable en langue-cible, le problème est *de savoir si* c'est bien un phénomène de parole essentiel au message à traduire ou seulement une contrainte immanente à la langue-source.

Un corollario non trascurabile di tale teorema riguarda la tendenza innovatrice (inclusa la neologia) dei significati, che dovrebbe sempre rimanere minoritaria rispetto a quegli elementi che operano invece a favore della conservazione linguistica e che consentono, in tal modo, la messa a punto dell'innovazione stessa, in quanto processo differenziale a partire da una base stabile. Risulterà a questo punto facile intuire perché esista una discreta compatibilità tra l'idea di dissimilazione, derivante dal teorema della quodità, e l'orientamento isotopico alla traduzione, al quale aderiamo: entrambi cercano di individuare qualcosa che si manifesta al di là della superficie linguistica dei testi, sganciandosi inizialmente da una forma codificata cui pure ritornano nella lingua d'arrivo come reincardinamento.

Se volessimo a questo punto visualizzare in modalità sinottica le dimensioni dei vari procedimenti e concetti fin qui descritti, un eventuale schema potrebbe presentarsi così:

Procedimenti di:	Vinay e Darbelnet (1968)	Murtisari (2013)	Ladmiral (1979)	Dussart (2005)	Analisi isotopica
Traduzione diretta	➢ Prestito ➢ Calco ➢ Letterale	Esplicitazione (scalare/categoriale) De-esplicitazione (scalare/categoriale)	Incrementalizzazione Dissimilazione Entropia	Surtransfert Slittamento di senso (completezza, approssimazione, correttezza) Transfert parziale	
Traduzione obliqua	➢ Trasposizione ➢ Modulazione ➢ Equivalenza ➢ Adattamento (limite della traduzione)				

III.5 LA COMPENSAZIONE NEL MODELLO DI HARVEY (1995)

Data l'asimmetria culturale e sistemica di ogni coppia linguistica, risulta evidente come la maggior parte dei procedimenti traduttivi possa dar luogo ad aggiustamenti microtestuali del metatesto finalizzati a ripristinare un determinato effetto stilistico, in base alla dominante individuata preliminarmente dal traduttore nonché alla sua idea di una certa equivalenza funzionale da raggiungere. In genere, nella letteratura scientifica sulla traduzione, si è parlato in questi casi di fenomeni compensatori (Nida&Taber 1969; Wilss 1982; Newmark 1988; Hatim&Mason 1990; Baker 1992). Tuttavia, riferirsi alla tecnica della compensazione – con un'etichetta spesso impiegata in modo intuitivo e senza averne formalmente definito i parametri – solleva due problemi metodologici maggiori. In primis, non tutti i procedimenti di traduzione obliqua generano compensazioni, che andranno quindi distinte da altri prodotti dell'incrementalizzazione. Sottolinea Harvey (1995: 71), infatti, che la traduzione tutta potrebbe allora rientrare nella categoria della compensazione se questa fosse considerata solo come risposta a un qualche tipo di perdita, stando per esempio alla pur ragionevole definizione di Newmark: "compensation is said to occur when loss of meaning, sound-effect, metaphor or pragmatic effect in one part of a sentence is compensated in another part, or in a contiguous sentence" (Newmark 1988: 90). In secondo luogo, è difficile determinare su quali basi misurare l'effetto equivalente delle scelte traduttorie che configurano una compensazione. Vanno forse presi in considerazione i loci metatestuali in cui un effetto simile è raggiunto? E tale somiglianza deve riguardare l'effetto in sé o il tipo di espediente stilistico usato per ottenerlo? Bisogna conteggiare un pari numero di istanze di compensazione tra i due testi, oppure il loro effetto cumulativo sul testo

nella sua interezza? Quest'ultimo punto è esplicitato da Gutt, il quale riconosce che l'unica base empirica per riconoscere l'equivalenza d'effetto non può estrinsecarsi dal testo, perché sta piuttosto nella percezione individuale del traduttore verso ciò che legge e scrive (1991: 48); percezione peraltro a sua volta influenzata dalla motivazione stessa che lo spinge alla lettura di un determinato testo e dalle varie convenzioni culturali che la condizionano (Harvey 1995: 73). Proprio da Harvey (1995: 77-85) giunge la proposta che, a nostro avviso, risponde nella maniera più convincente a questi interrogativi, costruendo un quadro descrittivo dei fenomeni compensatori che affronta le due questioni metodologiche summenzionate: "(i) developing explicit criteria for recognizing instances of compensation, and (ii) explaining the relationship that obtains between the relevant stretches of source and target texts." (*ivi*: 78) Il modello si articola su tre assi:

1) **Asse tipologico**: si occupa di (i), riconoscendo che sebbene la compensazione riguardi gli accorgimenti stilistici nel testo, questi comunque dipendono in modo più o meno forte anche dalle caratteristiche dei rispettivi sistemi linguistici. Vengono dunque distinti due tipi di compensazione su quest'asse:
   a) **stilistica**: "the effects achieved in the source and target texts are text-specific and contribute uniquely to the colour, tone and register of that particular text." (*ibidem*) Compensazioni di questo dipendono più dall'utilizzo individuale che l'autore/traduttore fa degli strumenti retorici disponibili che non dal potenziale stilistico intrinseco a certi aspetti del sistema-lingua, quali ad esempio, in italiano, l'uso del *lei* di cortesia, che determina sistemicamente un cambio di registro o una certa connotazione del parlante.
   b) **stilistico-sistemica**: "the effects have a stylistic value where they occur in the text, but these draw upon part of the conventional systemic resources of the language." (*ibidem*) Per fare qualche esempio, oltre a quello appena riportato a proposito del *lei* di cortesia, si tratta di certe traduzioni delle espressioni idiomatiche, che al contempo marcano uno specifico grado di salienza stilistica ma attingono da un serbatoio di lessico convenzionale; oppure ancora di un certo tipo d'uso retorico dell'aspetto verbale, che dipende sempre in parte dal sistema linguistico di appartenenza.

   Questo primo distinguo esclude quindi dal concetto di compensazione sia tutte quelle istanze che riguardano le mere trasposizioni grammaticali, sia le parafrasi che si limitano a sostituire semantemi già lessicalizzati nella lingua di partenza, poiché entrambe "belong to

systemic transfer between languages and do not have a stylistic, text-specific function." (77)

2) **Asse delle corrispondenze**: una volta identificato un caso di compensazione su questi due assi, bisogna determinare (ii), ossia il grado di corrispondenza linguistica che esiste tra i mezzi impiegati per ottenere l'effetto ricercato nei testi in esame. Harvey distingue così tre tipi di relazione:
   a) **corrispondenza diretta**: "where a lost effect that is achieved by a given linguistic device in the source text is compensated for by the use of the same type of linguistic device in the target text." (79) È il caso, ad esempio, di elementi lessicali connotativamente marcati nel prototesto, rimpiazzati da altri elementi lessicali diversamente connotati nel metatesto. L'interesse qui verte non sulla comparabilità tra effetto perso ed effetto recuperato, bensì sui mezzi tramite i quali tale effetto viene raggiunto.
   b) **corrispondenza analogica**: "the device used in the target text to compensate for a lost source text effect is derived from the same linguistic repertoire as that used in the source text, without being of an identical type." (81) A differenza della corrispondenza diretta, che ottiene un simile effetto sostituendo elementi di un tipo con elementi dello stesso tipo, le compensazioni a corrispondenza analogica funzionano quindi pescando tra elementi tipologicamente diversi ma presi da un equivalente piano linguistico. Un esempio portato da Harvey (81) riguarda l'effetto comico provocato, durante un dialogo tra due personaggi, dal fraintendimento dei rispettivi dialetti, compensato in traduzione con una serie di doppi sensi sempre attinenti al lessico, ma non dialettale: i mezzi sono diversi, dunque, ma entrambi di carattere metalinguistico, poiché giocato sul fraintendimento. Un altro esempio: rinunciando a un particolare effetto di registro ottenuto dall'uso di un verbo riflessivo in francese, viene ricreato un effetto simile in inglese grazie ai pronomi personali che accompagnano quel verbo nel testo, muovendosi quindi sempre sul piano della morfosintassi ma tra categorie grammaticali differenti.
   c) **non-corrispondenza**: "where the loss of an effect generated by a source text device is compensated for by a target text device that shares no linguistic features with it." (ibidem) Rientrerebbe in questa categoria, ad esempio, la compensazione di un gioco fonosimbolico con un neologismo peculiare dal punto di vista

sonoro, poiché coinvolgerebbero l'uno semantica e fonetica, mentre l'altro il lessico.

3) **Asse topografico**: per completare la risoluzione del punto (ii) sopra citato, questo asse concerne la posizione e la distanza testuale tra gli elementi da cui trae origine la compensazione nei rispettivi testi, e si snoda su quattro tipi di relazione topografica:
    a) **parallela**: "the compensation occurs at exactly the same place in the target text as the effect that has been lost in the source text. The compensation here effectively overwrites the loss." (82)
    b) **contigua**: "the compensation occurs in the target text within a short distance from the lost effect of the source text." (ibidem)
    c) **dislocata**: "when the instance of compensation in the target text is a long distance from the source text loss." È però lo stesso Harvey a riconoscere i due limiti di questa categoria (83). Innanzitutto, la differenza rispetto a una compensazione contigua dipenderà in gran parte dalla dimensione del testo in esame: per un sonetto, due versi potrebbero già costituire un discrimine; nel caso dei romanzi di cui ci occupiamo in questa tesi, prenderemo piuttosto come soglia differenziale i singoli paragrafi segnalati tipograficamente da un rientro o da un'interruzione (e che non superino la lunghezza della pagina). In secondo luogo, quando si ha a che fare con lunghi testi e l'identificazione di compensazioni dislocate, chi conduce l'analisi non potrà che limitarsi a formulare giudizi speculativi su quelli che ritiene fenomeni di compensazione o meno, poiché solo interpellando il traduttore (che abbia peraltro un'eccellente memoria dei propri interventi precipui) si fugherebbero eventuali dubbi. In soccorso può tuttavia arrivare l'originalità di certe scelte, che spesso, nei casi di compensazioni molto distanti, risultano un po' fuori luogo all'interno del contesto in cui appaiono, poiché al confronto con il prototesto non se ne trova facilmente il punto focale di origine.
    d) **generalizzata**: decidiamo di escludere dal nostro strumentario analitico quest'ultima categoria, poiché copre in maniera (opinabilmente) troppo vaga il confine tra ciò che abbiamo inteso fin qui come fenomeno compensatorio e una più generica strategia di perseguimento della dominante traduttiva. Nello schema di Harvey, infatti, la compensazione generalizzata si avrebbe qualora "the target text includes stylistic features that help to naturalize the text for the target reader and that aim to

> achieve a comparable number and quality of effects, without these being tied to any specific instances of source text loss." (84) Prendere però in carico la complessa orchestrazione stilistica del testo tradotto, nella sua interezza, al solo fine di ricercarne singole istanze potenziali di compensazione non vincolate ad evidenze testuali particolari, ci sembra azzardato e poco fruttuoso; nonché superfluo, sul piano operativo, dal momento che ci avvaliamo già dell'analisi isotopica che, indagando le ricorsività semiotiche, può individuare istanze compensatorie anche molto distanti e mirate a un medesimo effetto artistico.

Nel corso del confronto dei testi segnaleremo allora se gli esiti dei procedimenti traduttivi presentati in questo capitolo costituiscano anche casi di compensazione, secondo la combinatoria qui descritta. Logicamente, come riconosciuto da Harvey: "some combinations are more likely to be identifiable than others. For example, displaced compensation with non-correspondence of linguistic devices would be difficult to spot in an extended text." (85)

III.6 SHIFTS TRADUTTIVI IN RELAZIONE AI TESTI NELLE LINGUE

Alcune delle osservazioni che fin qui sono valse in termini generali per i procedimenti traduttivi, ai fini del nostro studio trovano particolare pertinenza, com'è ovvio, se applicate alla coppia linguistica francese e italiano. Il livello di dettaglio descrittivo incapsulato da alcune delle etichette presentate in questo capitolo non ci direbbe infatti granché sull'efficacia delle scelte traduttive se non fosse riferito anche alle specificità dei due sistemi linguistici e, per loro mezzo, alle rispettive culture. Ad esempio, la decisione di agganciare nel metodo il concetto di "dissimilazione" ai vari tipi di esplicitazione, oppure quella di ricorrere ad un'etichetta apparentemente di scarso interesse traduttologico come la trasposizione (che permette di affrontare perlopiù differenze sistemiche), acquistano maggior senso quando il passaggio traduttivo riguarda lingue sorelle: dovendo misurare pesi specifici diversi dietro a somiglianze talvolta solo superficiali, ogni procedimento potrà rivelarsi adatto a discernere le peculiarità del testo alla luce del codice in cui viene osservato. In *La pratica della traduzione* (2002: 23), contro l'opinione diffusa che la traduzione francese/italiano sia un semplice gioco di sostituzione terminologica risolvibile a colpi di dizionario, Podeur chiama in causa la più avvertita riflessione di Seleskovtich: "È facile tradurre male

l'italiano in francese. Interviene una confusione d'idee […] poiché il traduttore rimane costantemente ipnotizzato dalle parole del testo di partenza" (1986: 134). Lo confermano le ricerche di Gross sulle equivalenze formali di espressioni idiomatiche tra queste due lingue: "Solo da cinque a dieci per cento di esse possono essere tradotte letteralmente o quasi letteralmente" (1987: 47). Affiancando le tassonomie qui illustrate e l'analisi isotopica agli imprescindibili strumenti lessicografici, cercheremo allora di fornire un quadro quanto più esauriente al momento dell'indagine contrastiva delle traduzioni, che tenga conto delle specificità linguistiche ma sia pur memore della necessità di considerare il rapporto tra testi, sganciandosi dall'idea di un isomorfismo parafrastico grazie soprattutto alla prospettiva semiotica.

IV

L'ÉTRANGER

IV.0 INTRODUZIONE

Se *Lo Straniero* ha raggiunto oggi lo statuto di classico moderno è soprattutto grazie alla sua voce narrante, alla qualità e al carattere universale della scrittura: in virtù di una coerenza interna che "ne tient pas, justement, à des conventions d'ordre social, racial ou judiciaire, mais à un paradoxe existentiel dont la seule manifestation varie avec les générations" (Soelberg 1985: 94), questo romanzo breve (o lungo racconto) oltrepassa il "document sur une époque, sur une manière d'être et de voir les choses" (Rey 1970: 3) per raggiungere il classicismo profondo di una forma adatta al soggetto. Anne Prouteau sottolinea la centralità di questo connubio quando afferma che "On sait la recherche constante de Camus pour trouver une forme adéquate à son sujet." (2008: 130) e ancora "La première partie de *L'Étranger* est sans conteste un récit qui révèle une adéquation parfaite entre le fond et la forme" (134). Proprio in funzione di questa coincidenza quasi totale tra il come e il cosa dell'espressione, opinabilmente superiore a quella di qualsiasi altro scritto di Camus, in questo capitolo si è deciso di intrecciare l'analisi isotopica a quella traduttologica, a differenza di quanto fatto nei capitoli su *La Peste* (dove abbiamo scelto di esplicitare le considerazioni sul romanzo separatamente dall'analisi delle traduzioni, perseguendo una distribuzione informativa più distesa). Il che non presuppone, nell'opera del 1947, uno scollamento tra forma e contenuto, ma tiene conto di quanto lo stile de *L'Étranger* sia inestricabile dalla manifestazione delle sue linee tematiche. L'esperienza dell'assurdo che sostanzia l'opera, infatti, non solo ne sorregge l'impalcatura, ma è fruibile in ogni parte del livello microtestuale, poiché Camus non cerca semplicemente di illustrarla o darne una rappresentazione (compito che richiederebbe già un'ermeneutica univoca, contraria all'esperienza stessa) ma, come rileva brillantemente Laurent Gosselin, aggira la contraddizione performativa intrinseca nel narrato di un uomo che non sa dire mettendo a punto "un dispositif représentationnel, i.e. un certain agencement des

éléments langagiers, susceptible de provoquer chez le lecteur le sentiment de l'absurde" (2020: 267-268).

Al di là di un suo ricalcitrante annoveramento tra gli scritti fondanti della filosofia esistenzialista, come campo artistico di dimostrazione filosofica[112]; oltre gli strumenti della tecnica behaviorista americana, che per loro stessa natura si sono prestati egregiamente alla rappresentazione del mistero del protagonista; oltre aver aperto la strada a riflessioni e sperimentazioni narrative di quello che sarà l'indirizzo del Nouveau Roman[113], negli anni Cinquanta: *L'Étranger* va oltre tutto questo, supera la centralità del suo momento storico, collocandosi, anche agli occhi di chi termina una prima lettura, tra i capolavori magnetici del Novecento. Bartolo Anglani ne classa il protagonista, Meursault, in quella "schiera delle figure mitiche che vengono riplasmate nella storia per rivestirle di attualità, ma che rimangono tenacemente estranee alla storia stessa perché prive di intenzioni e di possibilità di contrarre un compromesso con essa" (2020: 276). Queste caratteristiche hanno reso il romanzo oggetto di un'attenzione fuori dal comune, non solo da parte dei prolifici abitanti della cittadella delle lettere, ma anche di filosofi, politici, antropologi, sociologi e studiosi di psicologia. Per la ricezione critica iniziale, l'interesse letterario e formale del libro è rimasto a lungo all'ombra tanto delle parentele con il resto dell'opera camusiana (specialmente con il *Mythe de Sisyphe*, per molto tempo considerato, secondo il progetto dello stesso Camus, una sorta di teorizzazione di quel mondo assurdo di cui il romanzo rappresenterebbe una tappa d'illustrazione artistica[114]), quanto, e soprattutto, delle investigazioni filosofiche di cui pure il testo è sicuramente terreno fertile. Soltanto in un secondo tempo, soprattutto dagli

[112] In riferimento al *Mythe de Sisyphe* che ne costituirebbe la teorizzazione, Lévi-Valensi precisa: "Camus signale que l'absurde, c'est-à-dire le constat douloureux du divorce entre l'homme mortel et le monde éternel, n'est pas une « conclusion », mais « un point de départ » […] si Camus examine de près – quoi qu'on en ait dit – l'existentialisme chrétien ou athée, il refuse d'être confondu avec les philosophes existentialistes : ce n'est pas l'En-soi, ou le Pour-soi, qui l'intéresse, mais la manière d'appréhender le monde, l'Historie, la relation à soi et aux autres." (2006 : XXXI-XXXII).

[113] Com'è noto, rispetto al romanzo realista del XIX secolo, il romanzo francese del dopoguerra va in tutt'altra direzione: "Alors que les romanciers réalistes privilégiaient la description représentative, qui avait essentiellement une fonction mathésique (la transmission d'informations) et mimétique (l'illusion référentielle), et tentait de gommer sa fonction sémiosique (la régulation du sens par l'auteur), le Nouveau Roman privilégie la fonction sémiosique de la description sur sa fonction mimétique. La description ne cherche plus à donner l'illusion de la réalité des objets d'un monde fictif, mais à révéler la signification de ces objets pour celui qui les perçoit et ce, peu importe l'objet." (de Chaisemartin 2013: 78)

[114] "Il est d'usage de considérer *L'Étranger* comme un roman philosophique dont la portée est explicitée dans *Le Mythe de Sisyphe*, essai publié la même année (1942)" (Gosselin 2020 : 267).

anni Cinquanta in poi[115], si è passati ad approfondire lo studio della costruzione testuale che si è rivelata, nella sua semplicità apparente, un artificio complesso con vari livelli di lettura[116]. In particolare, le etichette cromatiche "écriture blanche" (Barthes 1953: 10) e stile *grisaille*[117] (ad indicarne la concorrenza di monotona paratassi e lessico limitato, sempre aderente al regno del concreto, incolore e senza risonanze espressive di sorta; cfr. IV.2), spesso impiegate per descrivere la lingua del romanzo[118], hanno subìto un ridimensionamento nel corso dei decenni, man mano che ci si accorgeva dello scarto tra l'impressione di autenticità ricercata dall'autore e i sapienti mezzi linguistici a cui questi è ricorso perché tale illusione passasse inavvertita.

Sicuramente anche in ragione della più approfondita conoscenza di cui oggi l'opera gode rispetto al 1947, anno della sua prima traduzione italiana, l'editoria italiana ha sentito il bisogno di proporne una lettura aggiornata per il suo ingresso nel panorama letterario del nuovo secolo,

---

[115] Si consideri a questo proposito la necessità, richiamata da Carl Viggiani nel 1956, di dare spazio anche a una critica formale per *L'Étranger*, a cui fanno eco le parole di Feuerlicht: "the general overemphasis on the philosophical significance of the story, the failure to deal with certain literary aspects, and the obscure or ambiguous features of the novel seem to call for a new appraisal of Camus's masterpiece." (1963: 606).

[116] Come risulterà dalla consultazione dei relativi riferimenti bibliografici, l'arco di tempo cui data buona parte degli studi specifici su stile e tecniche narrative del romanzo da noi presi in esame è circoscritto prevalentemente al periodo che va dalla metà degli anni '50 alla metà degli anni '80. Questa scelta deriva dalla situazione della critica letteraria riguardante gli aspetti eminentemente formali de *L'Étranger*, che può essere descritta, in sintesi, con una doppia linea parabolica: la risposta della critica è stata immediatamente prolifica da un punto di vista interpretativo e speculativo sul senso dell'opera, a discapito spesso degli altri livelli di analisi, salvo poche eccezioni. Soltanto in un secondo periodo – dal quale abbiamo attinto maggiormente - si è assistito a un recupero quantitativamente e qualitativamente significativo anche degli aspetti stilistici e narratologici del romanzo. A partire dagli anni '90 i due piani, formale e tematico, hanno raggiunto un'omogeneità superiore che sembra però tendere, in tempi più recenti, nuovamente verso la riflessione filosofico-epistemologica che il romanzo senza dubbio sollecita. Ancora in un articolo del 2003, André Abbou lamenta la mancanza di uno studio innovativo sui sistemi espressivi de *L'Etranger*: "Ces analyses, forgées au cours des années 1960-1970, n'ont guère été renouvelées. […] Les analyses de la création littéraire ont donc cédé la place aux biographies monumentales, plus ou moins romancées, et à des « lectures » avisées ou impénitentes, pâles reflets d'une subjectivité qui n'ambitionne plus le caractère probant de l'analyse dite « scientifique »." (2003: 31)

[117] Sulla pertinenza delle quali si vedano Rabaté, Viart (2009) e Piat (2011 : 417-425).

[118] Scrive Dominique Kunz Westerhoff : "l'émergence contemporaine d'un style dépouillé, marqué par la négativité, se module en différentes formes d' « écritures blanches ». Barthes l'avance d'emblée. Toutefois, il voit dans *L'Etranger* de Camus une oeuvre inaugurale : l'étrangeté énonciative d'un *je* absent à lui-même et à ses propres affects, d'une conscience neutre dissociée de son identité sociale, l'événement que constitue également, pour l'époque, une narration romanesque dans les temps du discours (présent/passé composé, d'aspect imperfectif), toutes ces innovations formelles concourent à créer un « style de l'absence » - une absence que signale d'ailleurs la première phrase du roman, disant la mort de la mère". Kunz Westerhoff, *"Ecriture blanche" et Nouveau Roman*, Université de Lausanne, 2007. <http://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/ecriture-blanche-et-nouveau.html> (visitato il 26/09/2021).

necessità espressa dalla ritraduzione de *L'Étranger* a cura di Sergio Claudio Perroni, pubblicata da Bompiani nel febbraio 2015, che è andata ad affiancare sugli scaffali quella che fino a poco tempo addietro era ancora l'unica versione italiana esistente, ad opera di Alberto Zevi. Sebbene una ricognizione critica sul prototesto, per evidenti ragioni di spazio, non rappresenti il centro d'interesse di questo lavoro, prima di concentrarci su analisi e confronto delle due fatiche traduttive sarà comunque opportuno dar conto di alcuni aspetti che concernono la ricezione dell'opera e l'indagine della sua scrittura.

IV.1 LA RICEZIONE DE *L'ÉTRANGER*

A proposito de *L'Étranger*, Gaëtan Picon dichiarava: "s'il ne restait comme témoignage de l'homme actuel, dans quelques siècles, que ce court récit, on en prendrait une idée suffisante" (1949: 231); e ancora Barthes: "On s'y est attaché comme à l'une de ces œuvres parfaites et significatives qui surgissent à certaines charnières de l'histoire pour signaler une rupture et résumer une sensibilité nouvelle" (1953: 62). Simili considerazioni danno la misura dell'importanza che il romanzo ebbe non solo in quanto mito filosofico-letterario, ma come fatto sociale. In questo senso l'opera arriverà ad essere definita addirittura "l'un des romans les plus saisissants, les plus convaincants et les mieux construits de la littérature mondiale" (Pollman 1970 : 125), nonostante persino tra gli entusiasmi iniziali non fossero mancate critiche sugli aspetti ritenuti più deboli, come l'inverosimiglianza dell'intrigo e la trasformazione improvvisa del protagonista (Paroutaud 1942: 210). L'estraneità del *récit* alla produzione letteraria dell'epoca, subito rilevata da Rochefort (1943) e poi da Sartre (1947), si legava soprattutto a un'originalità stilistica e narrativa in netta rottura con la tradizione, come sottolinea Jean Grenier: "Le lecteur français est habitué aux subtiles et interminables analyses psychologiques. Ici rien de tel." (1943: 226). Un'originalità che ne determinò il successo fulmineo insieme alle circostanze particolari della pubblicazione: nel luglio del 1942, in una Francia occupata da ormai due anni e la cui produzione culturale era vittima della propaganda ufficiale di regime, le edizioni Gallimard davano alle stampe un libro ambiguo e sfuggente, dalla verve polemica, che senza nulla predicare mostrava, nel finale, l'apparente rivolta di un uomo all'assurdità dell'esistenza (che Meursault, a ben vedere, finisce con l'accettare nella sua pienezza). In questo contesto, non stupiscono l'attenzione e la simpatia suscitate nel pubblico da un testo costitutivamente esule, che era peraltro scampato alle limitazioni imposte

dal controllo di Vichy e scritto da un uomo che aveva già dato alle stampe, clandestinamente, cinquantotto numeri di quel giornale che tra l'agosto 1944 e il 1947 porterà il pugnace titolo di "Combat". Al successo del *récit* contribuì poi in larga parte anche l'*Explication de L'Étranger* di Sartre, inizialmente pubblicata sulla rivista *résistante* "Les Cahiers du Sud" in un'edizione del febbraio '43. L'orientamento filosofico della lettura sartriana, acuta soprattutto nello sviscerare l'amoralismo e la lucidità del protagonista di fronte alle illusioni della società, influenzò fortemente la ricezione del romanzo per circa un ventennio, in particolare fino alla comparsa nel 1959 del saggio *Sur un héros païen* di Robert Champigny, che spostò l'attenzione su aspetti diversi, come ad esempio il pensiero panmediterraneo[119], topos presente anche altrove in Camus[120]: una mediterraneità mitologica e dionisiaca, riflessa in alcuni comportamenti di Meursault e sostanziata dai mitologemi del mare, della spontaneità, della fusione panica con la natura come *jouissance* dei sensi, l'abbondanza, l'eccesso, la gioia di vivere. Molte altre furono, in seguito, le vie interpretative percorse. E in ottica ritraduttiva, logicamente, ogni cambio di angolazione prospettica sul romanzo non può che destare interesse, poiché porta alla luce un potenziale esplorabile a tutti i livelli del testo.

A cagion d'esempio, la prospettiva solare del mito mediterraneo appena menzionata dovrebbe mettere in guardia un ritraduttore accorto rispetto alla possibile tematizzazione della differenza isotopica tra le due parti de *L'Étranger*: nella Parte II, infatti, il lessico legato alla comprensione e al giudizio intellettuale ([comprendre], [pensée], [pouvoir dire]) arriva a sovrastare le isotopie della corporeità, dell'appetito e del desiderio che avevano dominato la Parte I, come nota anche Dunwoodie (2007: 158-159). Tale superamento, affatto triviale, deriva dalla riflessione a cui è costretto Meursault nella sua cella. A noi lettori giunge tramite la voce di un narratore che ha già subito l'evoluzione e che rispecchia, con il suo linguaggio adesso ibrido, la realizzazione alla quale è andato incontro (già limpida in *Noces*, 1939): la possibilità del piacere che ha provato in vita grazie alle esperienze corporee dipende dal fatto stesso di possedere un

[119] Va ricordato che proprio nel 1942, anno di pubblicazione de *L'Étranger*, Camus aveva lasciato l'Algeria dopo la chiusura imposta un paio d'anni prima dal governo algerino del giornale "Alger Républicain", nella cui redazione era entrato sin dagli inizi (1938) per sostenere il Front Populaire ad Algeri.

[120] Specialmente in *Noces* (1939; data significativa, se si considera che *L'Étranger* è in gestazione almeno dal 1938) e ne *L'Homme révolté*, dove Camus scrive: "la jeunesse du monde se trouve toujours autour des mêmes rivages […] nous autres méditerranéens vivons toujours de la même lumière. Au cœur de la nuit européenne, la pensée solaire, la civilisation au double visage, attend son aurore" (*Essais,* 1965: 703). Per un approfondimento critico su questo tema e sulle sue implicazioni anche in prospettiva postcoloniale si veda Dunwoodie (2007).

corpo, che è un corpo mortale. La morte non potrebbe dunque non essere una condanna, bensì l'opportunità di apprezzare la comunione sensibile con gli altri e con il mondo. Individuare in traduzione il passaggio graduale da un'isotopia all'altra metterebbe così il lettore in condizione di edificare, pagina dopo pagina, il mosaico semantico che pavimenta uno dei messaggi possibili dell'opera.

Di conseguenza, se verso eventuali superficialità della prima traduzione riguardo alla selezione dei relativi elementi isotopici si tenderà forse a una maggiore clemenza, da una ritraduzione apparsa molti anni dopo sarà naturale aspettarsi qualche accorgimento ulteriore. Tuttavia, è bene ricordare che soprattutto nei primi anni dopo la pubblicazione, alle numerose letture critiche de *L'Étranger* sono corrisposte altrettante esegesi, talvolta con flessioni ideologiche alquanto forzate[121], alcune delle quali si sono rivelate anche più tardi. Per esempio, in merito alla questione postcoloniale cui accennavamo sopra e che ha interessato il romanzo negli ultimi decenni, Anglani si spinge fino ad affermare che «l'immensa bibliografia relativa all'ideologia e alla politica dello scrittore, e in particolare alla questione coloniale e ai temi connessi, non è di alcuna utilità a proposito del romanzo e anzi ne ostacola la comprensione» (2020: 178). È chiaro che andrebbe comunque oltre i propositi descrittivi di questa ricerca tentare di analizzare il lavoro svolto da Perroni attraverso un filtro sempre così ermeneuticamente sovraccarico; né renderebbe giustizia alla sua personale lettura del testo che, alla luce di quanto detto nel capitolo I a proposito del valore creativo del processo traduttivo, nelle pagine della ritraduzione ha invece pieno diritto di cittadinanza. Cercheremo allora di evidenziare, laddove una finestra si apra sul piano semiotico, le possibili rispondenze tra le scelte specifiche di entrambi i traduttori e alcune delle interpretazioni storicamente predeterminate che si sono affastellate nel corso dei decenni, ma sempre mantenendo quel necessario distacco che permetta di evitare ipoteche extratestuali ad un testo programmaticamente incompatibile con qualsivoglia imposizione di senso. È in questo che abbracciamo le intenzioni della recente pubblicazione di Anglani, dove vengono decostruite polemicamente le pretese ermeneutiche di certa

[121] Per le quali si rimanda alla prima parte del volume di Brian T. Fitch (1972), dove ne vengono illustrate in sintesi alcune tra le più fortunate, tra le quali segnaliamo: la lettura biografica, che individua i punti di possibile sovrapposizione tra le esperienze del personaggio-narratore Meursault e l'autobiografismo di Camus; la lettura politica, incentrata solo su determinati episodi della storia, che offre molti spunti circa l'atteggiamento dell'autore nei confronti del suo paese natale, l'Algeria; le letture sociologica e metafisica, imperniate sulla decrittazione dell'universo romanzesco; le letture esistenzialista, ontologica e psicanalitica che pongono l'attenzione sulle problematiche del distacco, dell'indifferenza e dell'insensibilità di Meursault.

critica che, non di rado travisando, ha tentato di ricondurre a un principio univoco un testo che "ridicolizza la pretesa di inserire il mondo e le cose in un insieme dotato di rapporti interni di causa/effetto" (2020: 216).

La diffusione de *L'Étranger* fu il vero punto di partenza di una carriera letteraria che vide sempre il nome dell'autore (insieme alle simpatie e alle antipatie che egli si attirò in seguito, anche sul fronte dell'impegno civile e politico) indissolubilmente legato al titolo del suo primo romanzo edito. Il quale rimase, tra le alterne vicende relative agli scritti che seguirono e ai vari tentativi di riportarli tutti a una concezione sistemica e coerente, un tassello fondamentale nella sua visione del mondo; al punto da far coincidere spesso, nella percezione delle generazioni successive, il protagonista con il suo demiurgo, elevando entrambe le figure, loro malgrado, a paladini dell'anticonformismo borghese. Certo, furono anche le contingenze storiche – compresa la guerra di indipendenza algerina e le conseguenti rivendicazioni politiche[122] – a creare poi tensioni intorno alla rappresentazione del *petit colon* Meursault: un uomo nel quale, all'inizio, molti non videro "a specific by-product of European colonial rule in North Africa but rather a largely innocent, indeed martyr-like figure falling foul of an unjust, Absurd world." (Hughes 2007: 4) Di conseguenza, molto di ciò che ha riguardato le posizioni ideologiche di Camus[123] e la sua figura pubblica di giornalista *engagé* – dagli articoli sulla *Misère de la Kabylie* (1939)[124] agli interventi sulla questione algerina, dalle campagne contro l'intolleranza e la pena di morte alle vicende tragiche degli ultimi anni (la recrudescenza della malattia e l'incidente d'auto in cui perse la vita insieme al suo editore, Michel Gallimard) – finì per influire indirettamente sulla fama del *récit* in patria più di quanto sia accaduto per *Lo Straniero* in Italia. Il romanzo ha mantenuto nondimeno, nella traduzione di Alberto Zevi, un elevato potere d'attrazione anche nel nostro paese, dove resta uno dei romanzi più letti del Novecento francese e continua ad ispirare scrittori e artisti anche al di fuori dell'ambito accademico. Per fare un esempio recente, nel 2015 Feltrinelli ha pubblicato *Atti osceni in luogo privato* di Marco Missiroli, che evoca continuamente *Lo Straniero* di Camus. Ma il fascino del racconto nei decenni era rimasto tale da sfociare, dapprima, in seguito alla drammatica scomparsa dell'autore e alla conseguente ondata

[122] Per un quadro generale dell'impegno politico di Albert Camus si veda Mark Orme, *The Development of Albert Camus's Concern for Social and Political Justice: 'Justice pour un juste'*, Madison and Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

[123] Secondo Jacqueline Lévi-Valensi (2006 : XXIX), ogni suo articolo "est le signe d'un combat : contre le mensonge, la lâcheté, la compromission, pour la justice en politique et au prétoire, pour les droits des « Nord-Africains », pour le respect de l'homme, pour une éthique du journalisme."

[124] Unico reportage dell'epoca a denunciare le inadempienze della politica coloniale.

di rinnovato interesse per il romanzo, in un adattamento cinematografico del 1967 ad opera di Luchino Visconti; nel 2002, Marco Baliani e Fabrizio Gifuni hanno prestato la propria voce al personaggio di Meursault in uno spettacolo teatrale prodotto dal Teatro Metastasio Stabile della Toscana; Gifuni riassume la veste nel 2013 con un reading dal titolo *Lo straniero, un'intervista impossibile*, prodotto dal Circolo dei Lettori per il festival Torino Spiritualità Oggi. A distanza di molti anni, *Lo Straniero* non smette di far parlare di sé e il richiamo della voce di Meursault, di un uomo che "È tanto diverso da come noi immaginiamo noi stessi"[125], ha finalmente rimarcato la necessità di una ritraduzione. Delle potenzialità di questa rilettura andremo ora ad indagare alcuni aspetti.

IV.1.1 STRANIERO DA OTTANT'ANNI: QUALI LETTURE DE *L'ÉTRANGER*, OGGI?

Chiunque oggi decida di leggere *Lo Straniero* rientrerà, banalmente, in una delle seguenti categorie:

> a) chi non ha mai letto il romanzo e non ne conosce quindi né il protagonista, né la trama, né l'epilogo, potendo così formare le proprie impressioni a partire da una lettura che definiremo "vergine";
>
> b) chi lo rilegge, magari a distanza di anni e sulla scorta di letture affini, senza intenti particolari ma per puro godimento estetico, intellettuale, letterario. Alla luce dell'esperienza pregressa, le cui risonanze riemergeranno inevitabilmente, saranno confermate o meno le prime sensazioni e se ne svilupperanno altre.
>
> c) chi rilegge *à la loupe*, non soltanto adottando una nuova postura nei confronti del libro, ma prediligendo un particolare filtro interpretativo.

Come anticipato, una ritraduzione successiva ai fiumi di parole che negli anni hanno inondato il testo si troverà dunque in bilico tra due posizioni: tenerne conto specialmente per il lettori della categoria c), mirando però comunque a preservare l'impatto originale per coloro che ricercano le letture a) e b), dal momento che il romanzo "produit un prodigieux effet de réel, qui ne s'estompe pas à la relecture, et son personnage, dans sa singularité, acquiert une stature universelle, symbolique et éthique, d'ordre

[125] Dall'*Introduzione* di Roberto Saviano all'edizione Bompiani (2015: 13).

mythique" (Lévi-Valensi 2006: XXXIV). La statura etica del protagonista, in realtà, ha subìto in certe cornici ideologiche un ridimensionamento notevole, mostrandone volti diversi in conformità dei conflitti generazionali entro i quali riviveva tramite la lettura, cioè a seconda della luce interpretativa sotto la quale veniva posto[126]: da eroe assurdo e vittima dell'incomprensione della società, Meursault è assurto dapprima a simbolo di anticonformismo, nonostante, come nota Feuerlicht (1963: 608):

> this stranger to society never attacks society as such. He is not an anarchist or a rebel, he does not accuse or deride the judicial system, even praises some of its features […] and is, according to the warden, the only prisoner who understands and approves certain punitive aspects of prison life. He is a law-abiding citizen, holds a steady job, works hard and well, and wears a black tie and a black armband as a tribute to convention. He is respectful to everybody, including the authorities ("Oui, monsieur le Directeur," "Oui, monsieur le President") and does not deny conventional politeness: he thanks the director for arranging a religious funeral and later for attending the funeral. He compliments Masson on his cabin and thanks the newspaperman for his friendly words. He never uses offensive language.

Successivamente, con la decolonizzazione algerina dei primi anni '60 e il concomitante fermento del movimento femminista, da mito incarnato Meursault passò in breve tempo ad essere considerato, se così possiamo dire, nella sua sola carne letteraria: non più vittima, ma anzi gravato dalla responsabilità della propria condotta, accusata di esplicitare atteggiamenti razzisti[127] e misogini:

> devant la poussée de la décolonisation puis du féminisme, le héros, de l'"agneau sacrificiel" immolé sur l'autel de la justice qu'il était pour Camus, va devenir le meurtrier d'un Arabe dont la mort a été trop longtemps oubliée, ignorée, et le complice sans scrupules d'un individu (Raymond) qui n'hésite pas à faire subir de mauvais traitements à une femme sans défense. (Grégoire 2005: 139)

Anche di fronte a una riconsiderazione critico-ideologica che non ha smesso, nei decenni successivi, di sfumare il mito originale, nel 2015, in aggiunta alle sommerse ansie del ritradurre (cfr. I.4.5.1), Perroni si è trovato dunque, più ancora che Zevi, davanti alla necessità di impostare una strategia ben salda, cauta e responsabile[128], che poteva accogliere o

---

[126] Per una panoramica di questi aspetti, si rimanda al contributo di Vincent Grégoire nel volume *Victims and Victimization in French and Francophone Literature* (a cura di Norman Buford, French Literature Series, XXXII, Brill, 2005). Sulla questione femminista ne L'Étranger cfr. Mistacco (1992) e Muratore (2003).

[127] Riguardo all'omicidio dell'Arabo, Pierre Nora arriverà ad affermare che "cet acte, qu'il croit causé 'par le soleil', est la réalisation subconsciente du rêve obscur et puéril du petit Blanc" (1961 : 16).

[128] Riecheggiano le parole di Meschonnic: "Retraduire suppose sans doute plus fortement encore une théorie d'ensemble que traduire ce qui n'a encore jamais été traduit." (2007: 20)

refutare tramite le proprie decisioni sulle rese testuali queste riletture, ma non ignorarle. Una posizione tanto più delicata se si considerano le divergenze di opinione riguardo alla postura che andrebbe assunta di fronte alla ritraduzione di un classico. Da un lato, in riferimento al concetto di serie ritraduttiva, Monti sostiene paradigmaticamente che:

> Le retraducteur peut s'imposer de ne pas regarder cette série dans un premier temps, pour ne pas être influencé; mais ensuite il a en quelque sorte le devoir de connaître les autres lectures du texte – *tout comme les lectures critiques de l'œuvre* – ne serait-ce seulement que pour éviter des fautes de compréhension, qui sont généralement moins tolérables lors d'une retraduction". (2011: 22; d'ora in avanti, se non segnalato diversamente, l'enfasi sarà sempre aggiunta).

Dall'altro, riferendosi al carattere universale dell'opera, Anglani va in senso opposto dichiarando che proprio *L'Étranger* oggi può essere letto "anche da chi non abbia informazioni dettagliate sulla storia della filosofia occidentale, sulla Francia occupata, sui *pieds-noirs* e sugli Arabi, sui nazisti, sulla Resistenza e sul conflitto con Sartre" (2020: 447). Sia come sia, risulta evidente che il ritraduttore non potesse operare tenendo come *implied reader* (cfr. I.3.3) soltanto la prima categoria (a) di lettori, dal momento che non stava proponendo un nuovo romanzo, bensì una sua nuova lettura. Mediante scelte consapevoli che conservassero un grado sufficientemente alto di apertura testuale e rispetto delle ambiguità, era semmai legittimato, per l'etica del triplice patto traduttivo (cfr. I.1.1), a lasciare sullo sfondo quel capitale di riflessioni, maturate in decenni di studi critici, che avrebbero continuato a informare la lettura dei conoscitori senza guastare quella dei profani. In particolar modo per *L'Étranger*, questo sforzo appare tuttavia cruciale, data la sacra imperscrutabilità del narratore-protagonista: Meursault. Sin dalle prime pagine, infatti, veniamo assorbiti da una voce ("Il imprime sa voix, il demeure présent sur le devant de la scène, c'est toujours sa propre temporalité qui domine", Prouteau 2008: 137) che, lungi dal concedere alcun *point de repère* se non nell'impianto di una temporalità fittizia, ci trasporta all'interno della diegesi di un'esistenza tanto banale quanto sconcertante. Catturata la nostra attenzione, non riuscendo a immedesimarci in ciò che leggiamo, decidiamo di proseguire animati soprattutto da curiosità, per comprendere le motivazioni del personaggio e scoprire di cosa sarebbe capace. Cadiamo nella trappola tesa dall'autore. Secondo le parole dello stesso Camus, infatti: "J'imagine cependant que le lecteur de ce manuscrit sera au moins aussi fatigué que moi et je ne sais pas si la continuelle tension qu'on y sent ne découragera pas beaucoup d'esprits. J'ai voulu cette tension et je me

suis employé à la rendre."[129] A tal fine gioca un ruolo fondamentale l'impatto immediato con l'apparente atarassia di Meursault, coscienza lontana da se stessa, spirito assurdo che racconta fuori da ogni aspettativa, che sembra indifferente tanto alla morte della madre, quanto a un trasferimento per lavoro; tanto alla proposta di matrimonio di Marie, quanto all'offerta di amicizia di Raymond. Scrive Anglani: "Il *récit* di Meursault è volutamente banale, piatto, autoreferenziale, e rende particolarmente arduo il lavoro del lettore, costretto ad avanzare congetture 'alla cieca' sulla base di un testo inaffidabile che finge di dare di ogni fatto e di ogni pensiero una spiegazione tanto banalmente verosimile da risultare incredibile" (2020: 45). Senza arrivare necessariamente a un sentimento di disgusto o antipatia, un qualunque lettore de *Lo Straniero* proverà probabilmente un certo malessere, un disagio intellettuale, nel dover abitare la pelle di un protagonista a tal punto insondabile: non solo perché ci si scopre presto privi di una chiave interpretativa che aiuti a individuare le motivazioni dietro ai comportamenti, ma anche perché, per buona parte del racconto, quest'atonia emotiva non sembra trarre origine dall'universo romanzesco ed essere pertanto decifrabile in relazione alle circostanze. Sembra anzi scevra di consequenzialità nel rapporto con gli altri personaggi o con il passato del protagonista, di cui non sappiamo quasi nulla: è calata dall'alto[130], da un autore che non spiega. In questo senso, a proposito de *L'Étranger*, Barthes (1953) parlava della tensione ermeneutica generata da un equilibrio ben studiato tra la quantità delle informazioni taciute e quella delle informazioni trasmesse, che spinge il lettore al tentativo perpetuo di colmare il deficit, esasperandolo fino all'assuefazione. L'effetto di trasporto è molto forte soprattutto nei primi capitoli, dove silenzio e parola sembrano equivalersi e gli avvenimenti scelti per il narrato si susseguono senza una logica apparente. Come osserva Fitch (1960: 120):

> Si le problème de la vraisemblance se pose lors de tel ou tel épisode, moins pour le lecteur sans doute que pour le critique amené à étudier le roman de près, c'est parce que celui-là se laisse emporter par cette voix dont on ne peut pourtant pas dire que les résonnances le bercent par leur rythme et le rassurent […] Il veut en savoir plus, comme à la lecture de n'importe quel bon roman, sauf qu'ici l'agent

[129] Da una lettera a Francine Faure del 1 maggio 1940. In Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Parigi, Gallimard, 1996.

[130] Jean-Paul Sartre, nel suo *Explication de l'Étranger* dirà di Meursault: "cet homme lucide, indifférent, taciturne, n'est pas entièrement construit pour les besoins de la cause. […] Toujours est-il que son absurdité ne nous paraît pas conquise mais donnée : il est comme ça, voilà tout. Il aura son illumination à la dernière page." (1947: 101).

> de suspense n'est pas le déroulement de l'intrigue mais la voix narrative elle-même.

Abbandonarsi alla voce di Meursault lungo le pagine di un testo così ambiguo, a metà strada tra il diario quotidiano e il racconto orale, oltre a rendere intellegibile l'alienazione del protagonista, ci illude di osservarlo con distacco proprio mentre ne assumiamo gradualmente il punto di vista e fraternizziamo con la sua condizione, misera e fiera al contempo:

> le lecteur se sent le témoin d'une histoire dont il croit tout connaître. Il épouse totalement le point de vue de Meursault, qui lui a confié ses pensées, ses sensations, et lui a fourni tous les détails de sa vie quotidienne ; contrairement au tribunal, le lecteur connaît l'enchaînement qui a conduit à un meurtre absurde ; il est prêt à témoigner du rôle décisif du hasard et du soleil dans ce meurtre, qui font de Meursault un « meurtrier innocent » ; […] il peut adhérer à sa révolte contre l'absurdité fondamentale de la vie et de la morte, contre la surenchère de la société absurde qui le condamne plus pour son indifférence que pour son crime. (Lévi-Valensi 2006 : XXXIV)

Per un testo del genere, la scommessa traduttiva si gioca allora proprio sulla necessità di aderire il più possibile a una voce che è essa stessa un progetto narrativo, senza svelare troppo né omettere più di quanto non ometta Meursault. Pur conscio dell'architettura complessa dietro alla spoglia facciata, bisogna che il ritraduttore si sforzi comunque di ricreare le condizioni di esasperazione anche per il lettore moderno, resistendo alla tentazione di anticipare sfumature caratteriali o indulgere su certe qualità essenziali che potrebbero essergli già note ma che, se esplicitate anzitempo, metterebbero a repentaglio la via d'accesso all'effetto originariamente ricercato. Descrivendo i presupposti di ogni lettura (che dunque valgono anche per l'approccio ritraduttivo), Leech e Short affermano: "For a reader to 'suspend his disbelief' and become the appropriate reader he has not just to make himself aware of certain facts, but also to make all kinds of allowances – linguistic, social, moral – for the reader whom the author is addressing" (2007: 208). È un lavoro ermeneutico che però spetta a coloro che leggono, senza intermediari. Simili "allowances" nel caso di Meursault sono tirate fino all'estremo nel tentativo di mettere alla prova la pazienza di qualsiasi lettore; quindi anche, nel nostro caso, del lettore Bompiani contemporaneo. Considerato il lasso di tempo intercorso tra le due traduzioni italiane, questi si troverà ad esercitare un duplice adattamento prospettico: sia verso la scrittura *étrangère* cui va abituandosi di capitolo in capitolo, sia nei confronti delle eventuali obsolescenze linguistiche prodotte dal fattore intertemporale della ritraduzione. Quanta parte di adattamento, altrimenti, toccherebbe al ritraduttore? Quanto ciò rischierebbe di sminuire una ricerca autoriale così

attentamente calibrata? Camus stesso nei *Carnets I* stila una precisa raccomandazione: "Pour écrire, être toujours un peu en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). Pas de bavardages en tout cas." (856). Ne *L'Étranger*, il riserbo e l'economia d'espressione rappresentano in gran parte le dominanti della scrittura; di conseguenza, per *Lo Straniero*, le dominanti di una traduzione rispettosa. Lo stile enunciativo di Meursault, dunque, il suo modo di esprimersi tanto piatto in apparenza quanto elaborato sotto la superficie rimane il focus primario di ogni approccio traduttivo, anche per ragioni di continuità:

> Meursault est l'instance narrative du récit du début jusqu'à la fin. Et même quand il introduit d'autres personnages dans la narration, il ne quitte jamais bien longtemps la prise en charge. Cela se caractérise par l'utilisation assez faible du discours direct qui permet de restituer avec exactitude les paroles prononcées par les personnages. (Prouteau 2008: 136)

L'atto di lettura è agganciato a questa presenza costante. Sin dalle prime pagine la coscienza di Meursault appare nella sua reticenza verbale e nelle sue reazioni inspiegabili e inspiegate, che suggeriscono (senza dirla) assenza di riflessione e, più grave ancora, di emotività. Poiché gli episodi nel testo non permettono al lettore di ritrovare quei tratti emotivi che egli si aspetterebbe da se stesso nelle medesime condizioni, questi sarà naturalmente portato a supplire a tali mancanze, a riempire i vuoti, in un'ermeneutica dinamica che costruisce i nessi laddove esistono solo giustapposizioni e non detti, ovvero possibilità. Queste possibilità sono ciò che pone su uno stesso piano la prima lettura e le successive: ogni occasione di interpretare – benché non prescritta dal romanzo – si trasforma in una responsabilità da parte del lettore di intuire ciò che l'autore non esplicita, con il rischio quindi anche di cadere in errore (tra l'altro, che il lettore cada in errore è uno degli obiettivi ricercati da Camus[131]). A differenziare le esperienze, invece, resta il fatto che successive letture possono arrivare non solo a divergere, ma a contraddirsi, ricavando un'immagine di Meursault ora come martire, ora come mostro. Non aderendo pienamente alla posizione di Thody secondo cui una seconda lettura è necessaria per apprezzare appieno l'opera, James Arthurs aggiunge tuttavia che:

> A second reading, required or not, is certainly most instructive though […] Whatever's one reaction to the person of Meursault on the first reading, it is not likely to be different on the second. Even one's attitude to the killing is not likely

[131] Sostiene a rigore Leo Bersani: "The style of *L'Etranger* is an exercise in setting traps: by his emphases and by his omissions, Meursault tempts us to make mistakes analogous to those the prosecuting attorney will make in the second half of the novel, to say more about him than he says about himself». (1970: 215).

> to change. What will most probably be altered is the weight the reader is now prepared to give to these feelings and reactions, precisely because he knows during the rereading of Part I that a trial is to follow. Indeed, it is not too fanciful to suggest that, on a second reading, the reader will reject as irrelevant many of his own reactions […] (Arthurs 1976: 216)

La lettura vergine sarà insomma l'unica sulla quale non peserà alcun effetto cumulativo, ossia nessuna stratificazione di più livelli di analisi derivante da riletture[132]. Peraltro, proprio una rilettura è incoraggiata dal romanzo stesso già allo stacco tra le due parti,[133] giacché l'atteggiamento del personaggio nella Parte Seconda appare in contrasto con le aspettative che il lettore può aver sviluppato su di lui nella Parte Prima: si determina così un effetto di *foregrounding* dall'infrazione di una certa ricorrenza comportamentale, nonché stilistica (come accennato in IV.1 a proposito dell'isotopia del linguaggio razionale). Tale infrazione possiede un valore semiotico rispetto alla corrispondenza tra forma e contenuto di cui si è detto in apertura, poiché il dittico strutturale nel quale interviene sul piano narrativo illustra in modo intellegibile "l'inadéquation entre le moi et les mots" (Deguy 1995: 79). Stilisticamente, il tipo di stacco a cui si va incontro nel passaggio da una parte all'altra è così descritto da Abbou (2006: 1263):

> Au plan de la logique et de la cohérence de la narration, Camus semble avoir perçu qu'il fallait suggérer une mutation de la compétence expressive de Meursault, pour disposer de plus de liberté d'énonciation et éviter de tomber dans les interventions factices du romancier venant à la rescousse du narrateur. Autant la première partie du récit paraît soumise au trauma éprouvé par le narrateur après le décès de sa mère et aux effets anesthésiants d'une vie sans repères et livré aux routines de l'existence, autant la seconde partie émerge, à compter du troisième chapitre, de l'amnésie et bénéficie d'une parole ayant recouvré mémoire, identité personnelle et capacité de raisonnement.

Anche a causa della trasformazione temporale che interessa le due parti, riprendendo quanto esaminato da Fitch nella sezione "Première lecture et lectures ultérieures" del suo saggio (1972: 149-150), possiamo rilevare infine un'ulteriore differenza tra le letture successive e la prima, tale per

---

[132] Sebbene una sorta di rilettura si abbia già nella Parte Seconda: "c'est effectivement ce qui se passe dans *L'Étranger*, où toute la deuxième partie est consacrée à une tentative de réécriture de la première par les représentants officiels de l'écriture : juge et avocats, journalistes et, finalement, le prêtre, gardien des Ecritures". (Eisenzweig 1977 : 114).

[133] Nei suoi *Carnets* l'autore scrive : "Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties". (*Carnets II*: 30). Oltre a un'importanza strutturale che coinvolge il significato ultimo dei momenti critici del racconto, questo parallelismo si traduce in una sorta di riscrittura della Parte Prima nella Seconda. Sarà infatti Camus stesso in un'intervista a rivelare: "J'ai écrit le point de vue de Meursault sur ses actes dans la première partie, et ensuite celui de la société envers ces mêmes actes dans la deuxième". Mino (1991: 160).

cui quest'ultima potrebbe in qualche modo detenere un primato estetico su tutte le altre: il *recul temporel*[134] con cui è scritto il racconto affiora soltanto attraverso una lettura molto attenta, al microscopio, quindi, verosimilmente, una rilettura; per converso, i segni dell'*istant présent* sono efficaci già la prima volta. La lettura sopra categorizzata in a) sarà pertanto quella maggiormente soggetta all'opacità che conferisce il suo fascino al racconto e diventa dunque, per chi ritraduce, l'obiettivo a cui mirare. È pur vero, tuttavia, che il piacere generato dall'illusione di autenticità e semplicità dello stile non è obbligatoriamente destinato a svanire con le letture ulteriori. Andrà piuttosto ad aggiungersi al piacere d'analisi che investe chi legge al momento della scoperta di uno stile rimasto parzialmente o totalmente inavvertito durante il primo incontro. Per dirlo con le parole di Fitch: "la lecture cumulative nous permet de mieux saisir les sources de notre plaisir esthétique et de mieux discerner les moyens mis en œuvre par l'écrivain" (*ivi* : 150). Ne consegue che una ritraduzione consapevole del suo scopo, pensata per il lettore odierno, non potrà che impegnare ogni risorsa al fine di replicare tali mezzi. Prima però di scoprire quali sentieri abbiano effettivamente battuto i due "Stranieri" sulla mappa culturale italiana, procederemo ad un'analisi stilistico-isotopica delle caratteristiche del testo originale che ne illumini la comprensione.

IV.2 UN ROMANZO ESTRANEO ALLA LETTERATURA[135]

Posta la peculiare inscindibilità della funzione stilistica e narrativa dall'orizzonte filosofico ne *L'Étranger*, uno degli aspetti cruciali su cui vigilare durante il confronto tra le due traduzioni sarà, per l'appunto, la resa dello stile, che non ha rappresentato nella storia della ricezione del romanzo semplicemente un sovrappiù ornamentale, un valore aggiunto, ma il tratto distintivo che ne determina la longevità di successo tra il pubblico dei lettori. Svincolandosi per molti versi dalla scrittura romanzesca tradizionale (della sua epoca) e creando un'aura di mistero intorno alla figura del protagonista[136], le scelte stilistiche di Camus sono infatti valse al *récit* la reputazione di "livre qui apparaissait lui-même

[134] Il termine è usato da M.-G. Barrier in *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus* (Toulouse, Nizet, 1962, 27).

[135] Avevamo già formulato alcune delle considerazioni qui proposte (con maggiore approfondimento) nell'articolo "*Les cymbales du soleil*: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de *L'Étranger* di Albert Camus", apparso nel numero VII della rivista *Ticontre* (Sanseverino, 2017).

[136] "[…] les romans de Camus sont des romans d'atmosphère. Plutôt que de créer un univers solide et tangible, des êtres jouissant de la fameuse épaisseur romanesque si chère aux romanciers du 19éme siècle, il s'agit de créer un certain climat." (Fitch 1970 : 227)

comme un *étranger* dans la littérature romanesque" (Barrier 1962: 1). Accogliendo la lezione di Roland Barthes riguardo all'esistenza di vari tipi di scrittura, proprio Barrier mette in relazione le cosiddette scritture letterarie, la cui funzione è quella di "signaler la littérature" (*ivi*: 5), con la scrittura ne *L'Étranger*:

> C'est ainsi que, par exemple, l'emploi du passé simple, l'emploi de la troisième personne, reviennent à faire dire à un récit : « je suis littérature, je suis roman ». Or, précisément, la plupart des critiques ont été frappés par la manière d'écrire et de raconter choisie par Albert Camus dans *L'Étranger*. Le récit semblait rompre à la fois avec le langage littéraire et avec le langage romanesque, semblait dire : « je ne suis pas littérature, je ne suis pas roman ». (*ibidem*)

Se da un lato la personalità indecifrabile, il grado di istruzione poco elevato, la corrispondente capacità di espressione e, dall'altro, la metamorfosi di Meursault nelle pagine finali del romanzo, possono insieme dare ragione, rispettivamente, sia della predominante mancanza di espressività sia dei passaggi più intensamente lirici del testo[137], si riconoscerà allora che in questo racconto il lettore è esposto, in realtà, a una scrittura plurivoca, letteraria e a-letteraria: non soltanto per l'evoluzione stilistica tra le due parti ("Cette langue simple et dépouillée fait place à un registre de plus en plus soutenu."; Prouteau 2008: 135), ma per la sostanza di una scrittura che per esempio accoglie, nel mezzo di una sintassi alienata, diverse volate poetiche, ricche di metafore; al linguaggio incolore degli affari alterna le espressioni assai più colorite del *pataouète* di Raymond[138]; riceve nel proprio discorso indiretto tanto il burocratese degli avvocati quanto i buffi tic linguistici di certi personaggi (per esempio, il "et je dirais plus" di Masson: 79-80; 143). A tal proposito, in un articolo estremamente polemico del 1963 intitolato *Camus's L'Etranger Reconsidered*, Ignace Feuerlicht contesta l'enfasi eccessiva posta, a

[137] È la tesi sostenuta da Fitch nei suoi lavori su *L'Étranger* e corroborata, quanto al grado di istruzione, dall'assenza quasi totale di riferimenti culturali nel romanzo per bocca del protagonista: "Literature, philosophy, science, art do not seem to exist for him. No great personality, living or dead, is ever named in the book. […] 'disconnected' sentences and his almost exclusive use of the passe compose may also be taken to be – among other things – a rejection of school rules and conventional writing" (Feuerlicht 1963: 608). Nutriamo comunque qualche dubbio sulla possibilità che la piattezza linguistica di Meursault dipenda effettivamente da un livello di formazione elementare, poiché al capitolo V della prima parte egli menziona l'abbandono degli studi da "étudiant", non da *élève*: "Quand j'étais étudiant, j'avais beaucoup d'ambitions de ce genre. Mais quand j'ai dû abandonner mes études […]" (67).

[138] "Pendant la période de la colonisation de l'Algérie par la France, le « patatouète » est une des variétés linguistiques du français d'Afrique du Nord Revue d'Études Françaises parlée, entre autres, dans les quartiers populaires d'Alger, plus particulièrement à Bab-el-Oued et Belcourt, qui comprend pour l'essentiel des mots français [populaires, argotiques], arabes, kabyles, espagnols [catalans], italiens." Si veda Jean-Pierre Goudailler (2020), che ha dedicato un interessante articolo alla traduzione del *pataouète* negli scritti di Camus.

scapito di altre caratteristiche, sull'assurdità del personaggio di Meursault e del suo stile, da molta critica che trascurando parecchie evidenze testuali avrebbe attribuito mancanze, automatismi e stabilito giudizi contrari a quanto reperibile dall'effettiva lettera del testo, generando così un'immagine della lingua impiegata nel *récit* ben più *étrangère* di quel che emerga a una lettura attenta[139]. Oltre che da conteggi erronei di certe occorrenze e ignari di altre, tali fallacie valutative sono dipese probabilmente dal fatto che sebbene il sistema espressivo de *L'Étranger* sia composito, esso risulta opacizzato da un'impressione vocale complessiva la cui piatta omogeneità è raggiunta attraverso strumenti preposti dall'autore a questo scopo con voluta discrezione, come si vedrà tra poco. In prospettiva traduttologica, non sarebbe dunque prudente sottovalutare la diversità e liquidare lo stile come uniformemente incolore. Non sorprende che una simile preoccupazione sia stata sollevata da Calvino, fautore della semplicità, a proposito del tradurre gli stili che sono in apparenza meno difficoltosi:

> L'opinione corrente è che si esporti meglio uno scrittore che scrive in un tono neutro, che dà meno problemi di traduzione. Ma credo che anche questa sia un'idea superficiale, perché una scrittura grigia può avere un valore solo se il senso di grigiore che trasmette ha un valore poetico, cioè se è creazione di un grigiore molto personale, altrimenti nessuno si sente invogliato a leggere. (1995: 119)

Per capire e rendere il "valore poetico" della voce di Meursault andranno individuati, da una parte, i coerenti procedimenti linguistici e narratologici con cui è stata creata; dall'altra parte, i mezzi eterogenei di neutralizzazione, ovvero di camuffamento, della letterarietà del testo. Sono questi aspetti che analizzeremo nei prossimi paragrafi, tenendo però presente, poiché ci occupiamo anche della loro ritraduzione, l'influenza che potrebbe avere una particolare manifestazione del fattore intertemporale, ovvero il fatto che "le «non-littéraire» d'hier est souvent le «littéraire» d'aujourd'hui" (Vouilloux, 2009 : 37).

IV.2.1 LA TECNICA AMERICANA PER UN PARADOSSO NARRATIVO

Se si volesse sintetizzare, *L'Étranger* potrebbe essere descritto come il racconto frammentario, alla prima persona, degli eventi aleatori della vita di un impiegato portuale, Meursault, che li riporta in modo sospettosamente piatto a partire dalla morte della madre fino alla vigilia

[139] Si veda Feuerlicht (1963: 606-621).

della propria esecuzione. Una sintesi che nulla dice del fascino di quest'opera. Avvalendosi delle tre principali categorie narrative (Tempo, Modo, Voce) illustrate da Gérard Genette nel suo *Discours du Récit* (1972), è invece possibile tracciare un profilo di massima molto più interessante delle modalità con cui l'autore sceglie di narrare – conferendole quindi un certo valore – la peripezia centrale attorno alla quale è costruito l'intero *récit* e in funzione della quale è solitamente interpretato il senso potenziale dell'opera: l'omicidio dell'Arabo sulla spiaggia. Dal punto di vista temporale (ordine, velocità, frequenza), l'omicidio viene presentato al centro esatto della cornice cronologica, in dieci pagine e con aspetto singolativo. Per quanto riguarda il Modo (quantità, qualità), la narrazione è soprattutto mimetica, ossia condotta come se ci trovassimo sul luogo del delitto, e assunta dalla prospettiva dell'assassino. Quanto alla Voce (persona, livello narrativo, distanza), il narratore coincide con un "je" che situa l'avvenimento all'interno della propria narrazione. L'effetto straniante di una siffatta impostazione, attivo lungo tutto il romanzo, dipende principalmente dall'illusione prodotta dal mescolamento dei piani dell'io narrativo: è un'esperienza di vita, ma appare "non vissuta". Sempre Genette, infatti, nel *Nouveau Discours du Récit* arriverà a parlare del paradosso narratologico costituito da *L'Étranger* in quanto "récit homodiégétique à focalisation externe" (1983 : 90), cioè di un racconto alla prima persona in cui però non sappiamo nulla del sentire dell'io narrante, che riduce il proprio vissuto ad apparenza sensibile, lo atomizza e ne giustappone gli elementi: una narrazione proveniente dall'interno ma percepita dall'esterno. Per darne un primo esempio:

> Au bout de ce temps, une sonnerie a retenti. Mon avocat m'a quitté en disant : « Le président du jury va lire les réponses. On ne vous fera entrer que pour l'énoncé du jugement. » Des portes ont claqué. Des gens couraient dans des escaliers dont je ne savais pas s'ils étaient proches ou éloignés. *Puis j'ai entendu une voix sourde lire quelque chose dans la salle.* (161)

In realtà, a ben vedere, non si può parlare a tutti gli effetti di una focalizzazione esterna, poiché Meursault esprime di frequente un qualche tipo di considerazione o di pensiero. Si interroga Merad: "Est-il vraiment indifférent au monde, lorsqu'il nous décrit son environnement avec la précision du romancier, la finesse du psychologue, la couleur de l'artiste?" (1975: 53). Sebbene sia stato talvolta deumanizzato del tutto e associato a una sorta di buon selvaggio, se non proprio a un automa, la personalità di Meursault si presta difficilmente a simili semplificazioni. In diverse occasioni ci viene mostrato come il personaggio gioisca dei piaceri semplici del quotidiano, apprezzi la compagnia del prossimo e goda

soprattutto del contatto con la natura, nelle sue varie forme. A nostro avviso è Soelberg (1985: 78) a fornire uno degli inquadramenti più pertinenti:

> L'indifférence de Meursault concerne les seuls jugements d'ordre moral. Jamais la question du Bien et du Mal ne se pose pour lui, et si d'autres lui demandent une prise de position, il reste extrêmement évasif. […] il y a ainsi un personnage qui ne pense rien de ce qui lui arrive – fût-ce une condamnation à morte! – et dont le vide mental nous est montré par la focalisation interne. L'important n'est pas le vide lui-même, mais le fait que le JE-narrateur nous l'expose sans commentaire.

Ancor prima del modo enunciativo, è dunque la scelta del tipo di narratore che punta verso un'assenza di valorizzazione rispetto al mondo, dal momento che ne *L'Étranger* quasi tutto accade e viene trasmesso a chi legge come se il protagonista non andasse mai al di là delle proprie percezioni immediate o, per meglio dire, come se la percezione sostituisse del tutto la cognizione. Per riprendere l'espressione di Alain Rabatel (1998), la "componente percettiva" della descrizione sposa una "componente interpretativa" implicita. Piuttosto che raccontare, le frasi riportate elencano tutto ciò che arriva alla coscienza del narratore senza passare apparentemente attraverso alcuna selezione. Eppure una selezione a monte c'è stata e, come si scoprirà verso la fine, dipende dalla trasformazione radicale che l'io narrato ha subìto prima di diventare voce narrante. Non potendo rinunciarvi del tutto, il lettore finirà allora per mettere in sordina l'attribuzione di valore inerente a qualunque patto narrativo: nonostante azioni o fatti degni di nota si affastellino insieme a dettagli del tutto insignificanti, che colpiscono l'interesse di Meursault per motivi incomprensibili a un qualsiasi individuo in possesso di una comune intelligenza sociale, permane lungo le pagine del libro la sensazione che "tel ou tel fait est narré parce que le narrateur le tient pour important et non pas parce que 'cela s'est simplement passé comme cela'." (Soelberg 1985: 95) Non è un caso che un inganno simile si ripresenti, con fini diversi, anche nell'impianto narratologico de *La Peste*, dove il narratore si propone come testimone che si limita "seulement de dire : « Ceci est arrivé », lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé" (14; cfr. V.1.1.3). Al di là dell'intenzione dietro al programma narrativo, l'altra grande differenza tra le due voci nei rispettivi romanzi risiede però nella maggiore oggettività della cronaca di Rieux, che infatti affianca e mette in ombra il diario di Tarrou, il cui punto di vista è personale quanto quello di Meursault (Viggiani 1956: 869). In entrambe le opere, ad ogni modo, il narratore adotta una precisa strategia che vuole rendere manifesta nelle modalità stesse della propria insubordinazione una riflessione sul senso e sulla

possibilità della parola, che si lega isotopicamente alla riflessione sul paradosso dell'esistenza.

Un esempio della tecnica analitica mediante la quale Camus dispone il testo a questa percezione si trova in una scena del primo capitolo. Durante il corteo funebre, Meursault osserva l'anziano Pérez, il compagno della madre, tagliare attraverso i campi per evitare il caldo estremo:

> Je l'ai cherché du regard et j'ai vu qu'il avait quitté la route et pris à travers champs. J'ai constaté aussi que devant moi la route tournait. J'ai compris que Pérez qui connaissait le pays coupait au plus court pour nous rattraper. Au tournant, il nous avait rejoints. Puis, nous l'avons perdu. Il a repris encore à travers champs […] (É 29)

Non soltanto le constatazioni di Meursault sono sintatticamente frammentarie, ma la logica della loro successione, normalmente ovvia per il lettore, viene oscurata e ricostruita passo dopo passo. In effetti, come fa notare Barrier (1962: 40), sin dall'inizio del racconto ci si trova immersi in una mente che, nell'analizzare la realtà circostante, funziona in modo corretto ma quasi meccanico, anche nei confronti di azioni consuete – come quella, sopra descritta, di prendere una scorciatoia – il cui scopo verrebbe in genere dato per scontato. Il che ricopre con una patina di apparente anormalità gesti e comportamenti assolutamente banali e che sarebbero altrove scartati da qualsivoglia narratore – a meno di rivelazioni ulteriori riguardo alla loro funzione nell'economia dell'opera. Data anche la precisione con la quale sono descritte le sensazioni esterne, da lettori siamo così calati in un'atmosfera a tratti onirica. Sartre aveva chiamato questa patina "vitre" riferendosi alla coscienza del narratore:

> Le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre ? Il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de L'Étranger. C'est bien, en effet, une transparence : nous voyions tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations. (1947: 114-115)

La mente (e di conseguenza il linguaggio) di Meursault compiono quindi due movimenti basilari: il primo serve ad osservare e registrare i dati sensibili, quasi si trattasse di una macchina da presa; il secondo scompone, analizzando gesti, parole e comportamenti altrui ai quali non è assegnato alcun senso dalla coscienza del protagonista (che in quanto narratore è l'unico filtro del racconto), ma che, arrivati all'interpretazione del lettore, acquisiscono inevitabilmente una certa ipotesi di significato,

sopprimendone altre. Portiamo un altro esempio, accompagnato dal commento di Anne Prouteau (2008: 128):

> Meursault rend compte d'instants de bonheur qui paraissent dérisoires et infimes, dans une langue qui confine à la platitude: « Il faisait très chaud dans le bureau et le soir, en sortant, j'ai été heureux de revenir en marchant lentement le long des quais. Le ciel était vert, je me sentais content. » (p. 155) Sans qu'à aucun moment il ne définisse, ni n'analyse précisément la cause de sa joie, avec un refus manifeste de souligner les liens de causalité, il nous donne à voir son contentement. L'adverbe «lentement» souligne la marche tranquille du promeneur, nullement pressant […] S'il faut trouver une raison à son bonheur, il convient de la chercher dans la couleur du ciel et la fraîcheur de la marche au bord de l'eau.

Ancora una volta, le sensazioni sono scomposte analiticamente e presentate al lettore senza alcuna valorizzazione diretta. Questo è l'adattamento della tecnica behaviorista di cui si serve Camus sulla scia dei romanzieri americani[140], che all'epoca di gestazione de *L'Étranger* godevano di una certa fortuna specialmente in Francia. Tuttavia, ricorda Prouteau:

> On a longuement glosé sur les sources et les influences d'une telle écriture […] Il semble toutefois que les caractéristiques stylistiques […] préexistaient déjà dans son œuvre. Déjà dans *Noces*, Camus, selon nous, développe une écriture en adéquation avec le sujet. Un narrateur qui dit « je » et nous entraîne dans l'actualité de son expérience, l'utilisation majoritaire du présent, l'usage de la parataxe et de certaines tournures syntaxiques forment déjà la trame d'une écriture de l'instant présent. Il a bel et bien emprunt à « la technique americaine », […] Toutefois, les indices textuels relevés dans des textes antérieurs à *L'Étranger* pondèrent en quelque sorte l'ampleur de cette dette. Les effets dans *L'Étranger* sont comme majorés certes, mais cette esthétique est bien celle de Camus, et il en avait déjà développé certains aspects auparavant. (2008 : 131)

[140] È Sartre il primo a parlare di behaviourismo a proposito de *L'Étranger*, portando avanti il paragone con Steinbeck, Hemingway e Caldwell (1947). Rabaté confermerà che la narrazione paradossale di Meursault consiste in una "description apparemment objective, 'béhavioriste', écrite à la première personne" (1991: 86). Nel quadro di un'inchiesta condotta dal giornale *Combat* a proposito della popolarità del romanzo americano in Francia, in un'intervista pubblicata il 15 novembre 1945 dalle *Nouvelles Littéraires*, lo stesso Camus afferma di essersi ispirato alla tecnica di Steinbeck per la Parte Prima del suo romanzo. Tuttavia, ne riconosce anche i limiti quando dice: *"*La technique américaine me paraît aboutir à une impasse. Je l'ai utilisée dans l'Etranger, c'est vrai. Mais c'est qu'elle convenait à mon propos qui était de décrire un homme sans conscience apparente. En généralisant ce procédé, on aboutit à un univers d'automates et d'instincts. Ce serait un appauvrissement considérable". A conclusioni analoghe sull'insufficienza di questo modo di rappresentare la personalità arriverà anche Nathalie Sarraute ne *L'Ère du supçon* (1956). Per considerazioni approfondite sul rapporto con il romanzo americano si vedano Noyer-Weidner (Structure et sens de l'Étranger, *Revue Romane*, 2, 1980, 72-86) e Thody (A Note on Camus and the American Novel Author(s), *Comparative Literature*, IX 3, Press University of Oregon, 1957, 243-249).

Al di là dell'uso tributario da parte dell'autore della tecnica americana, è senz'altro vero che la semplice descrizione di parole, gesti e giudizi vaghi che le une talvolta portano sugli altri si presta egregiamente a un'estetica dell'indifferenza proiettata come esercizio del distacco spinto all'estremo e in cui, di fatto, il narratore potrebbe spesso sostituire la prima persona singolare con la terza, senza intoppi narrativi[141]. Ne consegue che il "je" sia stato impiegato non malgrado, ma proprio in funzione dei problemi che comporta, necessari per esibire nella forma più evidente il paradosso esistenziale che si espliciterà nella scena finale, anche nelle parole del personaggio (Soelberg 1985: 96). Di questa tecnica analitica esamineremo adesso alcuni procedimenti stilistici.

IV.2.1.1 UN'OGGETTIVITÀ ARTIFICIALE

Se la tecnica behaviorista mira dunque a un tono di realismo descrittivo che persista lungo tutto il romanzo per fare da contrappunto alla prima persona singolare, forma soggettiva per eccellenza, l'attitudine estremamente analitica di Meursault spinge l'oggettività di rappresentazione così ottenuta a un livello di paradossale deformazione. Rispetto a questa narrazione paradossale Genette preciserà che:

> Le monde narratif de l'Etranger est 'objectif' sur le plan 'psychique', en ce sens que le héros-narrateur ne fait pas état de ses (éventuelles) pensées; il ne l'est pas sur le plan perceptif, car on ne peut dire que Meursault y soit vu 'de l'extérieur', et qui plus est le monde extérieur et les autres personnages n'y figurent qu'en tant (et à mesure) qu'ils entrent dans son champ de perception. (1983: 84)

Sul piano stilistico, ciò si realizza nel ricorso frequente a:

a) Coordinazioni che scompongono e isolano.
   Nel seguente periodo, ad esempio, il narratore sceglie di proporre il semplice semema «j'ai reconnu que c'était vrai» in due frasi distinte e coordinate:

   > Il m'a dit : "Vous voyez que je ne l'ai pas cherché. C'est lui qui m'a manqué". C'était vrai et je l'ai reconnu. (É 47)

b) Sfumature avversative superflue ma esplicitate.

   > Il avait un pantalon bleu et une chemise blanche à manches courtes. Mais il avait mis un canotier, […] (76)

[141] Questa posizione è condivisa da molti commentatori, tra i quali: Bagot, 1993: 8; Pingaud, 1992: 76; Migeot, 2002: 2; Guérin, 2009 : 291.

> Nous nous sommes mis en marche. C'est à ce moment que je me suis aperçu que Pérez claudiquait légèrement. […] L'employé des pompes funèbres m'a dit alors quelque chose que je n'ai pas entendu. En même temps, il s'essuyait le crâne avec un mouchoir qu'il tenait dans sa main gauche, la main droite soulevant le bord de sa casquette. (27-28)

Nel secondo esempio si nota chiaramente come il risalto dato alla simultaneità delle azioni e l'analiticità temporale della descrizione rendano stranamente meccanico un gesto in realtà del tutto normale. D'altronde l'isotopia meccanica informa il testo a tutti i livelli, manifestandosi tanto nella sintassi e nella punteggiatura quanto nella semantica delle descrizioni: tematizzando l'automatismo dell'esistenza, essa partecipa, insieme a molte delle isotopie minori del romanzo, alla macroisotopia della morte che governa il testo. Non è un caso che la maggior parte dei personaggi sia caratterizzata da rigidità, smorfie o tic gestuali: dal modo in cui il vecchio Salamano si rivolge al proprio cane con insulti ripetuti in modo quasi caricaturale, a Pérez che assomiglia a un "pantin disloqué" (30); dalla *petite automate* incontrata la prima volta da Céleste ("Elle avait des gestes saccadés", 69), al giudice istruttorio che a Meursault appare "sympathique, malgré quelques tics nerveux qui lui tiraient la bouche" (98). È significativo poi che questa isotopia meccanica si leghi sin dal primo capitolo alla vecchiaia, che tornerà insistentemente nel corso del romanzo in forma aggettivale o nella descrizione fisica di alcuni personaggi. Durante la veglia funebre, infatti, gli anziani dell'ospizio sono subito contraddistinti da un tic: "Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché la tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je puisse savoir s'ils me saluaient ou s'il s'agissait d'un tic." (19) Che la vecchiaia sia altrettanto incassata nell'isotopia della morte lo dimostra, pochi paragrafi dopo, un elemento testuale in *foregrounding* poiché estraneo, fino a quel punto del récit, all'espressione incolore di Meursault. Si tratta di un espediente poetico che, trasfigurando la cromia dei volti dei vecchi amici della madre, ne mette in risalto la matericità semanticamente puntata alla morte: "Cette veille incommode leur avait fait des visages de cendre." (22)

c) Uso frequente di *parce que* o connettori analoghi (talvolta insieme a segni di interpunzione apparentemente maldestri) per evitare tanto la subordinazione quanto la coordinazione, cercando piuttosto un rapporto di identità concettuale in parallelo. Forniamo

un esempio in cui la relazione causale tra gli elementi presentati separatamente è, se non inesistente, quantomeno forzata:

> J'ai pensé qu'ils allaient aux cinémas du centre. C'était pourquoi ils partaient si tôt et se dépêchaient vers le tram en riant très fort. (36)

d) L'enumerazione. Giustapponendo elementi disparati in serie concatenate, l'autore genera talvolta un falso senso di determinismo, come se dal primo elemento discendessero logicamente gli altri. E se la coordinazione si snoda di solito secondo un ordine cronologico degli avvenimenti, enumerazione e punteggiatura arbitrari contribuiscono, oltre che alla monodia ritmica delle frasi, a dare l'impressione di una coerenza diversamente ordinata, che in verità non c'è. Quest'ultima impressione è accentuata peraltro dal ricorso assiduo ai numerali, specie nelle prime cinquanta pagine: "La monotonie du rythme, surtout dans les cinquante premières pages du livre, est encore soutenue par le retour fréquent de nombres, notamment de 'deux' qui s'y prête davantage à cause des articles indéfinis qui se trouvent naturellement dans le texte." (Renaud 1957: 292). Infatti, l'effetto è spesso incrementato attraverso la sostituzione di molti *articles définis* con *un* o *une* – indeterminativi nonché numerali – anche laddove sarebbero più corretti i primi, poiché posti a introduzione di elementi già presentati nel discorso. In tal modo il ripetersi dei numeri enfatizza il carattere analitico di quei passaggi che ne contengono a sufficienza. Renaud ne riporta parecchi esempi lampanti, in cui " Camus saisit ces occasions et semble les multiplier afin de maintenir le rythme monotone de l'existence: un…deux, un…[…]" (*ibidem*):

> Dans une scène on voit "deux" petits garçons et derrière eux une mère"; puis vient le père "un petit homme" qui avait "un canotier, un nœud papillon et une canne à la main." […] Meursault prend l'autobus à deux heures, il demande deux jours de congé, il marche deux kilomètres pour arriver à l'asile. Quand un pensionnaire meurt "les autres sont nerveux pendant deux ou trois jours" (p. 12) […] Les frelons bourdonnent par deux (p. 15); Meursault rencontre son deuxième voisin de palier "qui a deux ou trois clichés de femmes nues au-dessus de son lit" et "deux bouteilles de vin" sur la table. Ce voisin, Sintès, a une amie qui avait acheté un billet de loterie, et engagé deux bracelets. Il la bat et doit par la suite se battre avec son frère à qui il donne "un coup de genou et deux taquets" (p. 46).

Trascriviamo un ulteriore estratto più organico, dove Meursault, nell'accomunare la bara che ospita la madre agli oggetti di mobilio della sala, la introduce mediante *article indéfini* benché sia stata menzionata in precedenza nel capitolo e sia, soprattutto, l'unica bara che il lettore si aspetterebbe di trovare, non una bara qualsiasi.

> Je suis entré. C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière. Elle était meublée de chaises et de chevalets en forme de X. Deux d'entre eux, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle. On voyait seulement des vis brillantes à peines enfoncées, se détacher sur les planches peintes au brou de noix. Près de la bière, il y avait une infirmière arabe en sarrau blanc, un foulard de couleur vive sur la tête (13-14)

Da questa descrizione appare evidente inoltre un'osservazione puntuale di de Chaisemartin a proposito dell'ordine in cui vengono presentate le informazioni, dopo essere state parcellizzate con la tecnica che stiamo illustrando: se nel romanzo del XIX secolo il motore della descrizione erano i personaggi, presentati in primo piano nell'ambiente, ne *L'Étranger* "c'est le hasard de l'attention de l'observateur. […] Le narrateur inverse l'ordre traditionnel de la description et décrit les supports de la bière avant la bière, et la pièce avant le personnage, comme s'il ne l'avait pas vu dès son entrée." (2013: 80) Qui come in altre descrizioni simili, la *dispositio* gioca un ruolo primario nel prevalere dell'isotopia estetica nello sguardo del protagonista-narratore, proprio quando ci si aspetterebbe, al contrario, una preoccupazione emotiva. Inoltre, le enumerazioni in ordine casuale caratterizzano già le primissime pagine: "Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi" (10). Data la frammentazione sintattica di questo periodo, risulta evidente una ricerca stilistica precisa dietro all'effetto di accumulo della struttura.

e) Il discorso indiretto, di cui Meursault narratore fa ampio uso apportando in certi casi delle sfumature impreviste alle frasi. Nell'esempio seguente[142], la manifestazione d'entusiasmo di una squadra di giocatori che tornano dallo stadio dopo una vittoria viene riportata in un modo che la rende artificiale, poiché alla sua funzione essenzialmente emotiva (considerando che il coro è

[142] Riportato da Barrier (1962: 54).

urlato) viene anteposta la deformazione analitica delle singole parole tramite il discorso indiretto, che filtra dunque il senso del coro attraverso una lente aliena.

> Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas. (37)

Vedremo in seguito che, soprattutto nella Parte II[143], l'autore si avvale altresì della commistione tra le varie tipologie di discorso (diretto, indiretto, indiretto libero e narrativizzato) per "détimbrer les voix mensongères des gens de justice" (Aizier 2001: 37).

f) Un'altra forma di frammentarietà analitica dello stile riguarda le risposte brevi con cui Meursault interagisce con gli altri personaggi. Nella maggioranza dei casi, più che di vera e propria partecipazione al dialogo, si tratta di semplici conferme rispetto a ciò che viene detto o di formule sbrigative per non contraddire idee e giudizi altrui. Infatti, come nota Uri Eisenzweig (1977: 146), spesso dire "sì" per il protagonista non equivale a comunicare davvero. Quando si ritrova coinvolto in un'interazione, il più delle volte Meursault cerca di adattarsi ("les options de Meursault ne procèdent pas d'une anormalité, mais d'une volonté de fidélité à soi et d'ajustement aux choses", Abbou 1969: 48), di corrispondere alle opinioni o alle aspettative del prossimo, come se volesse mostrare di sapersi comportare, assecondando[144] quei dettami sociali che lui sa essere condivisi dai più e che tuttavia gli sono apparentemente estranei. Se fosse del tutto alienato dal mondo come spesso viene detto, se non avesse alcun senso della normalità e della decenza, non soltanto sarebbe privo di alcun tipo di relazione sociale stabile (e invece intrattiene rapporti quantomeno cordiali con diverse persone, ha un lavoro, degli amici, sa come rivolgersi al giudice in tribunale, etc.), ma il suo lessico non si misurerebbe nemmeno con il concetto di normalità, come invece risulta da parecchie occorrenze dei relativi sememi: *ridicule* (7 occorrenze), *drôle* (2), *bête* (1), *stupide* (2), *naturel* (13), *bizarre* (7), *étrange* (1), *normal* (1), *invraisemblable* (1). È vero piuttosto che sono azioni e pensieri ad influenzarsi vicendevolmente in un

[143] Come rileva Fitch (1968), rispetto alla Parte I, l'effetto parodico provocato dal discorso indiretto libero si nota maggiormente durante il processo, a causa dello scacco alle marche fortemente retoriche del linguaggio giuridico con il quale i rappresentanti della legge tenteranno, invano, di indagare la psicologia di Meursault.

[144] In tali punti si riscontra frequentemente l'uso del condizionale passato che permette a Meursault di ipotizzare, all'interno del sistema temporale del romanzo, ciò che egli avrebbe potuto fare, dire, capire, etc.

sistema di consequenzialità comportamentale che risente dell'approvazione o disapprovazione di terzi (Goldschläger e Lemaire 1977: 185-86). Spesso infatti ulteriori congetture o mosse scaturiscono in Meursault proprio a causa delle reazioni altrui[145]. Eccone tre esempi:

1. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. (9-10).

Come vedremo meglio nell'analisi dell'incipit, qui lo straniamento deriva soprattutto dall'uso del termine "excuse" per riferirsi alla morte della madre e dall'inattesa dichiarazione di innocenza del figlio; le ultime due giustificazioni dimostrano invece che Meursault possiede una qualche consapevolezza di come funzionino le convenzioni sociali. Nondimeno, la formulazione del suo pensiero è influenzata fortemente dal silenzio (volutamente ambiguo) del principale.

2. Il a bégayé un peu : « On l'a couverte, mais je dois dévisser la bière pour que vous puissiez la voir. » Il s'approchait de la bière quand je l'ai arrêté. Il m'a dit : « Vous ne voulez pas ? » J'ai répondu : « Non. » Il s'est interrompu et j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela. (14)

Davanti alla bara della madre, alla domanda da parte del direttore dell'ospizio segue il secco rifiuto di Meursault[146], che provoca l'interruzione stupita del primo. Questa interruzione determina a sua volta, come nell'estratto precedente, una sensazione di disagio da parte del protagonista che ritornerà spesso nel corso del romanzo.

[145] Queste reazioni si delineano soprattutto in negativo e quasi mai verbalmente, in linea con la tecnica behaviorista che descrive dall'esterno l'indignazione, la collera o lo stupore di un personaggio, ad esempio facendolo indietreggiare, corrucciarsi oppure "avoir l'air de": tutti gesti dalle molteplici interpretazioni.

[146] Alla luce degli studi maturati sul carattere del personaggio di Meursault, è possibile capire come il gioco di duplice interpretazione affidato al lettore rispetto a una simile risposta sia perfettamente in linea con ciò che del protagonista Camus vuol far emergere. Rifiutarsi di vedere un'ultima volta la propria madre prima che venga seppellita per sempre può suggerire un mostruoso disinteresse e un'emotività glaciale; allo stesso tempo, tuttavia, rispondere istintivamente di no alla domanda se si abbia *voglia* di vedere il cadavere di un proprio parente, risulta naturale, nonché la reazione genuina che ogni figlio avrebbe.

3. […] et elle m'a demandé si j'étais en deuil. Je lui ai dit que maman était morte. Comme elle a voulu savoir depuis quand, j'ai répondu : « Depuis hier. » Elle a eu un petit recul, mais n'a fait aucune remarque. J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas de ma faute, mais je me suis arrêté parce que j'ai pensé que je l'avais déjà dit à mon patron. (33)

In questo scambio, la scoperta brutale dell'anormalità delle circostanze – una spensierata giornata al mare all'indomani dei funerali – sollecita un sobbalzo di Marie nel momento in cui Meursault rivela quanto recente sia il decesso rispetto a ciò che le consuetudini del lutto suggerirebbero. Il protagonista, che del lutto non esprime esteriormente alcun segno, prende il gesto per un'accusa o un'attribuzione di colpa e i suoi pensieri si formano di conseguenza.

Come abbiamo visto, tuttavia, in certi casi egli dimostra di sapere qualcosa sulla condotta sociale: ha dei riflessi di autocensura rispetto a quei comportamenti di cui conosce l'intollerabilità condivisa, ma della quale probabilmente non comprende la ragione. Per esempio, qualora intuisca che un silenzio, una frase di rito oppure un gesto (o la sua assenza) potrebbero evitargli una qualche forma di risentimento o rimprovero, si adatta e agisce di conseguenza. Alain Goldschläger e Jacques Lemaire (1977: 187) ne individuano due momenti significativi nel testo. Il primo, ancora di fronte alla salma della madre, il cui appellativo, oltretutto, dà quasi l'impressione che Meursault non ne abbia compreso il trapasso: "J'ai eu alors envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman." (17) Il secondo, poco dopo l'incarceramento, al momento di congedarsi dal giudice istruttore: "En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme." (98) Frasi del genere solidificano nel lettore la sensazione che Meursault agisca effettivamente in maniera ingenua, senza premeditazione alcuna, condizionandone la ricezione come "meurtrier innocent"[147].

IV.2.2 MARCATEZZA LETTERARIA

Avevamo accennato alla lettura critica di Fitch (IV.2) secondo la quale il temperamento e il grado di formazione di Meursault (insieme alla distinzione quasi inavvertibile tra l'io narratore e l'io personaggio, su cui

[147] "L'un des tours de force du roman est de convaincre le lecteur que l'assassin est innocent" (Lévi-Valensi 2006b: 99)

torneremo) basterebbero a spiegare verosimilmente il minimalismo lessicale e la monotonia predominante del tono con cui egli racconta. Questi tratti vengono però talvolta integrati da slanci semipoetici e piccoli accorgimenti stilistici, in un particolare connubio infra-letterario: "le texte est soumis à d'étonnantes variations du registre de langue et du régime de littérarité" (Paillet 2013: 119). I picchi di stilizzazione intervengono in maniera più evidente (ma non esclusiva) laddove il discorso dell'io narrante coincida, in una sorta di fusione mistica, con alcuni elementi naturali rappresentati attraverso quel sensismo panico caratteristico dell'opera di Camus[148] che costituisce, in effetti, l'unica esperienza di vita che il protagonista sembri riconoscere e apprezzare. Si riscontra ad esempio in quei passi che descrivono i colori cangianti nel cielo, il piacere suggerito o prodotto dall'acqua marina, il corpo di Marie, la brezza notturna che entra da una finestra, o persino la piacevolezza del contatto con la luce solare tranne qualora, beninteso, questa sia isotopicamente legata alla morte, cioè al funerale e sulla spiaggia del delitto). Lungo le pagine del *récit*, soprattutto nella Parte I, il lettore scopre dunque numerose *tournures* di un parlar figurato – talvolta brevissime, quasi parentetiche – realizzate secondo una scrittura di maniera, con immagini che innalzano il tono (per citarne solo alcune: "l'eclaboussement soudain de la lumiere": 17; "la chair blanche des racines" e "dans le nid des lumières d'Alger": 30; "une promesse de pluie" e "des grappes de spectateurs": 37; "le brun du soleil lui fiasait un visage de fleur": 55; "de petites vagues longues et paresseuses" e "sentir la nuit d'été couler sur nos corps bruns": 56; "la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues": 89). Ciononostante, spiccando in punti casuali del testo, dove non le si aspetterebbe, i loro effetti vengono presto riassorbiti dal minimalismo d'insieme; ad eccezione della scena sulla spiaggia, dove si assiste a una vera e propria "explosion of metaphors" (Viggiani 1956: 882).[149] Nel novero della letterarietà, Camus poi dà spesso prova anche del suo talento di ritrattista, con bozzetti brachilogici e facilmente memorizzabili, centrati soprattutto sul dettaglio dell'abbigliamento di un personaggio o su piccoli gesti che designano un'attitudine (spesso meccanica, cfr. IV.2.1.1). Eccone alcuni esempi:

> Elle était toute visqueuse d'eau salée et elle tenait ses cheveux en arrière. (81);

[148] Presente soprattutto in L'Envers et l'endroit (1937) e Noces (1938).

[149] A partire da un'edizione precedente alle revisioni definitive apportate da Camus al testo nel 1954, Frohock rileva che "In the first 83 pages, Camus has used a total of 15 metaphors. Now in the next four pages, […] he uses no less than 25." (1949: 93-94).

> Il était petit et rond, assez jeune, les cheveux soigneusement collés (98)[150];
>
> Près de la bière, il y avait une infirmière arabe en sarrau blanc, un foulard de couleur vive sur la tête. (14)

Di quest'ultima frase non andrà tralasciata la notazione del colore, apparentemente anodina, ma che acquista il suo senso all'interno dell'isotopia della morte che pervade le atmosfere del testo, giacché "Les deux seules couleurs présentes dans les descriptions de personnages sont le blanc, et le « rouge sang », comme dans le portrait de Pérez." (de Chaisemartin 2013: 91). Il bianco richiama ed è talvolta esplicitamente riferito alla canizie, dunque alla vecchiaia; mentre il rosso, già sanguigno, compartecipa in più di un'occasione anche all'isotopia negativa della luce solare.

Barrier ci ricorda, tuttavia, che all'interno del racconto "la littérature ne se signale pas seulement dans les descriptions lyriques et les portraits pittoresques" (1962: 8). Esistono altri elementi designabili come indicatori di letterarietà. Sul piano lessicale, talvolta Camus inserisce vocaboli ricercati all'interno di frasi lessicalmente non marcate: "devant la porte, il y avait la voiture. Vernie, *oblongue* et brillante, elle faisait penser à un plumier." (25). Palesi marche di letterarietà sono poi certe ripetizioni e altri procedimenti anaforici che danno enfasi alle parole di Meursault, specialmente nelle ultimissime pagine: "À ce moment, à ce moment seulement, j'avais […] (172)"; nella stessa pagina, a distanza di poche frasi l'una dall'altra: "Comprenait-il, comprenait-il donc […] Qu'importait si, accusé de meurtre […] Qu'importait que Raymond […] Qu'importait que Marie […]" (182); o ancora l'anafora di *sûr*, aggettivo che smarca decisamente l'attitudine finale espressa da Meursault da quella delle varie formule di approssimazione cui aveva fatto ricorso nel resto del racconto:

> Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie […] (180-181).

Ma già nella Parte I la scrittura si fa a tratti letteraria, per esempio nell'ordine di accostamento delle parole, con epiteti anteposti ("l'incessant ronflement du moteur", 30) o participi aggettivati ("avec le soir naissant, les rues se sont animées", 37; "toute une plage vibrante de soleil", 91).[151]

---

[150] L'aggiunta dell'avverbio *soigneusement* immette la descrizione nell'isotopia meccanica di cui sopra, se è vero quanto sotiene de Chaisemartin anche per altri passi del romanzo: "L'adverbe *soigneusement* ou le groupe adverbial *avec soin* revient plusieurs fois pour désigner une action précise et absurde" (2013: 87).

[151] Questi esempi sono riportati da Paillet (2013: 128).

Un altro segno di letterarietà riguarda l'uso di quegli effetti tradizionalmente impiegati in chiusura di capitolo per preparare l'attacco del capitolo successivo: ellissi temporali e cadute del tono che caratterizzano le ultime righe, come nel capitolo IV dove, subito dopo aver evocato la morte della madre per interposizione delle lacrime del vecchio Salamano che ha perso il suo cane, Meursault arresta bruscamente la narrazione: "Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman. Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. Je n'avais pas faim et je me suis couché sans dîner." (63) Tuttavia, come rileva Paillet (alla cui trattazione attingiamo per gli esempi a seguire, 2013: 131-132), queste *clausules* sono luoghi sensibili di variazione dei regimi stilistici. Il primo capitolo, innanzitutto, si chiude con una mescolanza di elementi "associant à une prédication minimaliste, avec le présentatif « il y a eu » et la parataxe, une série d'images poétiques qui transforment la liste simple, voire simpliste, en une énumération qui, même si elle juxtapose les sensations, participe d'une synthèse perceptive à visée littéraire." (131) Lo trascriviamo di seguito:

> il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, l'attente devant un café, l'incessant ronflement du moteur, et ma joie quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures. (30)

Nella chiosa del terzo capitolo della Parte II, Camus impiega ancora il principio dell'accumulo, ma con effetti contrari all'analiticità enumerativa descritta al punto d) di IV.2.1. Infatti, qui il discorso convoglia i diversi elementi verso la sintesi finale, per mezzo di una struttura frastica che "est encadrée par un mouvement à la fois cataphorique et anaphorique, avec la construction littéraire et classique qui ressaisit les éléments de l'apposition par la forme englobante *tout cela*" (Paillet 2013: 131) :

> Dans l'obscurité de ma prison roulante, j'ai retrouvé un à un, comme du fond de ma fatigue, tous les bruits familiers d'une ville que j'aimais et d'une certaine heure où il m'arrivait de me sentir content . Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle, que je connaissais bien avant d'entrer en prison. (146)

Un esempio significativo del mescolamento di vari procedimenti stilistici che definiscono la letterarietà testuale è illustrato da Feuerlicht (1963:

614), che così commenta la ricerca artistica degli ultimi due paragrafi del primo capitolo:

> The first of these paragraphs contains an enumeration (*le soleil*, *l'odeur*...), repetitions (three *perdu*, four *noir*), and alliterations (35/1-6: *bouilli-boue*, *peu-perdu*, *bleu-blanc*, *gluant-goudron*, *cuir-crottin*, *voiture-vernis*). The last paragraph ends in an enumeration of twelve items that contains three metaphors, one simile, one parenthesis, two relative and two temporal clauses (a true *période*), and conveys the impression of rapidity, especially when compared with some of the slow rendition of conversations and observations, such as the immediately preceding five lines on Mr. Perez' tears.

Alcuni aspetti di letterarietà meno tradizionali ricorrono inoltre in entrambe le parti del romanzo, seppur con minore frequenza nella Parte II, dato il cambiamento di Modo e Voce narrativi. Alcuni di questi, frutto di elaborata stilizzazione, si sposano però in maniera più omogenea al grado zero del regime enunciativo di Meursault. Il primo aspetto è "l'allure parlée de sa phrase, conférée par un ordre apparemment invariable et monotone et des redondances fracassante (coordination inutile ou inattendue par « et », représentation vague ou impropre par « cela »)" (Abbou 1969: 35). Questo stile parlato è caratterizzato da:

- Sovrabbondanza di verbi generici e di registro basso, talvolta limitati alla combinazione di soggetto e predicato;
- L'uso quasi esclusivo del verbo *dire* all'interno dell'intera gamma dei dichiarativi;
- Impiego di gallicismi (spesso con *faire*), del dimostrativo scorciato *ça* e del semi-ausiliare *aller* (in luogo del futuro o di un più diretto infinito);
- Frequenza di locuzioni come *il y a*[152] o *avoir envie de*, talvolta di avverbi colloquiali e/o coordinativi come *encore* e *alors* in posizioni che evidenziano un'assenza di espressività (es. "Je suis retourné travailler alors", É 67).
- Un tipo di pensiero a singhiozzo, ossia il cui flusso espressivo è frequentemente interrotto e parcellizato. Spezzando molte frasi, anche per mezzo di fitta interpunzione, la voce narrante lascia spazio a nuove

[152] Sul quale Paillet (2013: 121) aggiunge: "La prédication existentielle au moyen du présentatif *il y a* réduit le schéma phrastique au seul prédicat: « Devant la porte, il y avait la voiture » (p. 25 ; cette prédication minimale se retrouve dans la deuxième partie, quoique sous forme de bilan : il y a eu aussi les cigarettes. (p. 119) i l y avait aussi le sommeil. (p. 121)".

> riflessioni che sorgono nella mente del personaggio man mano che questi corregge o sostituisce congetture precedenti, sviluppate in merito a un gesto o un comportamento altrui. A tale scopo, Camus si serve spesso dell'epanortosi, con formule del tipo *peut-être, pour ainsi dire, en somme*, il che rende evidente la cura formale con cui l'autore ha manipolato le giunture testuali, giacché altrimenti sarebbe potuto piuttosto ritornare su quanto scritto e rettificare, senza lasciare simili tracce[153].

A quest'ultimo punto si lega un secondo aspetto di letterarietà non convenzionale, che riguarda la sintassi, sulla quale Abbou (2003 : 22) fornisce un'efficace sintesi delle tecniche impiegate da Camus, spiegando come l'espressione delle relazioni logiche sia:

> soit oblitérée, soit esquivée par la juxtaposition, soit alourdie par une coordination différée ou réitérée de façon injustifiée, soit réduite à une liaison thématique rendue approximativement par un démonstratif neutre. Rares sont les relations de cause ou de conséquence explicitement exprimées. Elles sont discrètement camouflées en relations pseudo-temporelles. Les notations d'opposition ou de concession sont réduites, quand elles sont détectables, à une simple expression de restriction. Seul s'impose et de façon redondante, l'indice de relation hypothétique *si* et les pseudo-marqueurs de progression, limités à un rôle de jonctif. Les relations d'inférence restent superficielles.

L'effetto creato da un alto numero di coordinazioni per giustapposizione – già di per sé cifra di una stilizzazione che vuole imitare il racconto spontaneo, insieme al pensiero interrotto di cui sopra – è intensificato dall'uso di connettori inaspettati e abusivi, non rispondenti alla logica di causa-effetto tradizionale; oppure, in certi casi, addirittura superflui. Si tratta soprattutto di connettori causali e temporali, come in: "Il a ajouté que Raymond devrait avoir honte d'être soûl au point de trembler comme il le faisait. *À ce moment*, Raymond lui a expliqué […]" (59); o anche in: "Marie s'est moquée de moi *parce qu'*elle disait que j'avais […]" (75, corsivi nostri). In quest'ultima frase "parce que" non ha effettivamente un valore causale, ma esplicativo. Nella stessa posizione si sarebbero potuti trovare, seguendo l'uso più comune, un gerundio oppure i due punti a introdurre una dichiarativa. Questo modo di presentare rapporti di falsa logica tra le frasi, correlativo alla degradazione prospettica dell'asse

[153] Nel quadro delle ipotesi narrative su cui torneremo al IV.2.4.1, la presenza di queste tracce fa propendere altresì per l'ipotesi delle trascrizioni a intervalli regolari da parte del narratore, più che per quella di un diario tenuto giorno dopo giorno.

spazio-temporale (cfr. IV.2.4.2), abitua il lettore all'estraneità di un ragionamento che procede fuori dalla logica convenzionale. Riprenderemo quest'ultimo punto nella discussione del rapporto tra voce narrante e voce del personaggio.

IV.2.3 SCRITTURA NEUTRALIZZANTE

Come si è detto, molti degli effetti di stilizzazione fin qui presi in esame tendono a passare inavvertiti a una lettura scorrevole del testo. Il che è possibile grazie alla disseminazione nel corso delle pagine di elementi che per primo Barrier (1962: 11) ha definito "a-letterari", cioè non semplicemente neutri, ma neutralizzanti: fungono da agenti di appiattimento all'interno delle frasi, di cui smorzano in qualche modo le elaborazioni stilistiche. Henri Mitterand (1969 : 11) dirà infatti, a tal proposito, che "L'Étranger 'semble' seulement parler comme tout le monde, sans périodes compliquées, ni imparfaits du subjonctif, mais personne ne parle comme L'Étranger"[154]. Per dare un primo esempio dell'effetto di attenuazione, soffermiamoci su una frase tratta dall'ultimo capitolo del romanzo:

> Elle était beaucoup plus étroite que je ne le pensais. *C'était assez drôle* que je ne m'en *fusse* pas avisé plus tôt. (168)

L'innalzamento del registro dovuto alla voce verbale al *subjonctif imparfait*, che denota una certa ortodossia d'uso, viene attenuato dal ricorso a un'espressione semplice introdotta dal presentativo[155] "c'était" e contenente l'aggettivo *drôle*, d'uso medio e piuttosto orale. Un esempio simile è segnalato da Paillet nella chiosa del primo capitolo sopra trascritta ("Il ya eu encore…douze heures", É 30), dove l'enumerazione è interrotta da una parentesi, come spesso accade anche per la descrizione dei personaggi: "l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), […]". La commenta così Paillet: "le très soutenu plus-que-parfait du subjonctif fait son entrée dès les premières pages, à la faveur d'une parenthèse, comme si la voix de Meursault était doublée par une autre: « (on eût dit un pantin disloqué) »" (2013: 127). Un ulteriore tratto

[154] A proposito del congiuntivo qui menzionato, nel considerare la scelta da parte di Camus di non utilizzarlo rigorosamente per la sua rappresentazione di Meursault come uomo comune, ci si potrebbe interrogare sul peso di tale mancanza in una ritraduzione odierna, essendo diminuita anche in campo letterario l'ortodossia nell'uso dei tempi del congiuntivo, la cui mancanza non produce più lo stesso effetto di abbassamento del registro percepito dal pubblico del tempo.

[155] Riguardo ai presentativi, Anne Prouteau ossserva inoltre che « Certaines tournures syntaxiques, comme les présentatifs, accentuent les traits de l'écriture de l'expériénce […]». (2008: 127).

tipicamente neutralizzante è rappresentato dalla scelta di reiterare la deissi pronominale (con frequentissime occorrenze di "J'ai" e "Il a") imposta dalla prospettiva in prima persona, specialmente nella diegesi di eventi consecutivi. Sebbene ciò dia l'impressione di un'enunciazione impacciata, contribuisce a quell'effetto di staccato sintattico che opacizza, in certi casi, i nessi della più classica coesione. Ad esempio, nel periodo seguente, la goffa ricorsività delle coppie pronominali mette in sordina i normali connettori logici (*comme*, *alors*, *après*, *que*, *quand*) che pure qui assolvono alla loro funzione, senza che Meursault ne risulti per questo in grado di articolare la coesione sintattica in modo maturo:

> Comme je ne disais rien, il m'a demandé si cela m'ennuierait de le faire tout de suite et j'ai répondu que non. Il s'est alors levé après avoir bu un verre de vin. Il a repoussé les assiettes et le peu de boudin froid que nous avions laissé. Il a soigneusement essuyé la toile cirée de la table. Il a pris dans un tiroir de sa table de nuit une feuille de papier quadrillé, une enveloppe jaune, un petit porte-plume de bois rouge et un encrier carré d'encre violette. Quand il m'a dit le nom de la femme, j'ai vu que c'était une Mauresque. J'ai fait la lettre. (51-52)

In genere, a creare l'effetto di appiattimento non è poi semplicemente la frequenza dei segni a-letterari, bensì la loro posizione all'interno del periodo, spesso nei pressi proprio dei termini o dei giri frastici più ricercati. Consideriamo il seguente estratto:

> *Je crois que j'*ai somnolé *un peu. C'est un frôlement qui* m'a réveillé. D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru encore plus éclatante de blancheur. Devant moi, il n'y avait pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une pureté blessante pour les yeux. *C'est* à ce moment que les amis de maman sont entrés. (18)

Meursault riporta uno dei primi momenti della storia in cui le sue percezioni vengono disturbate e alterate dalla luce, elemento sempre descritto con un'intensità particolare nei vari capitoli in cui ritorna, nonché unica causa addotta per il delitto commesso. Il tono complessivo di queste righe non può dirsi però pienamente poetico. Nonostante l'intensità dell'isotopia del chiarore, intrecciata a quella della violenza, e a fronte di alcune scelte stilistiche più sostenute – l'infinito "*avoir*" preceduto dalla preposizione "*de*" invece che da una proposizione causale esplicita introdotta da avverbio; la tripletta anaforica di aggettivi indefiniti con variazione del terzo elemento "*toutes*", che al contempo si stacca dalla progressione e ridefinisce gli oggetti considerati; il lessico figurato al quale corrisponde un innalzamento di registro in "éclatante de blancheur" e "les courbes se dessinaient avec une pureté blessante" – rileviamo l'inserimento di espressioni, sopra evidenziate in corsivo, che per posizione e vicinanza mascherano la marcatura letteraria del passaggio,

ovvero: una *phrase clivée* tipica dell'oralità che incornicia la parte centrale con due occorrenze; il verbo *croire* seguito da una relativa esplicita con ripetizione del soggetto, anziché dalla variante più alta con il verbo al modo infinito; la locuzione avverbiale "un peu", del cui abuso nella Parte I del romanzo si dirà tra poco.

Avendo mostrato qualche esempio specifico, possiamo adesso vedere che, nel complesso del romanzo, la neutralizzazione si realizza a vari livelli:

Livello lessicale:

i. Termini generici del quotidiano, impiegati anche laddove ci si aspetterebbe una maggior precisione linguistica e che talvolta appaiono fuori luogo rispetto al contesto: e.g. *ennuyeux*, *content*[156], *petit*, *drôle*, "mais l'autre a fait mine de" (84), etc.

ii. Polirematiche ed espressioni ordinarie il cui valore semantico indica correzione o aumento della vaghezza rispetto all'elemento che accompagnano: *avoir l'air/l'impression/envie de*; *dans le fond*, *en réalité*; *à la longue*; *au bout du compte*, *en somme*, *pour ainsi dire*, *je peux dire que*; etc.

iii. Ricorso frequente ad avverbi e locuzioni di registro familiare che ritornano talvolta in posizioni inusuali. Per fare due esempi: *un peu* si ripete ben trentotto volte nella sola Parte I; l'avverbio *alors*, frequentissimo, occupa un posto insolito alla fine di un passaggio come "Le procureur s'est alors retourné vers le jury […] Il s'est assis alors". (145)

Livello pragamtico:

iv. Nella cornice della *Théorie Modulaire des Modalités* elaborata da Gosselin (2010; 2015; 2017), un esame delle modalità dell'enunciazione di Meursault – persino nel primo capitolo, considerato il più oggettivo – permette di verificare (come fa Gosselin 2020: 277-278) che mentre le modalità epistemica (ignoranza, incertezza) e apprezzativa (evidente in sememi che indicano qualità positive o negative, quali ad esempio «me fatiguait», «blessante», «aveuglante» (É 17-18) o «inhumain et déprimant» (27) riferiti alla luce, artificiale e naturale; oppure «très

[156] "Terme significativement relayé par *heureux* à la fin de chacune des parties: «j'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.» (p. 93) ; «je m'ouvrais pour la première fois à l'indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore.» (p. 184)" (Paillet 2013: 121)

bon» (22) a commento del *café au lait* che Meursault beve durante la veglia funebre) non sono affatto eliminate[157], come si potrebbe credere supponendo l'assoluto distacco del racconto, il discorso di Meursault è invece sempre immancabilmente improntato all'assenza o al rifiuto della modalità assiologica: sia perché qualsiasi eventuale marcatore assiologico viene sistematicamente associato a un'espressione che ne annulla o rende indeterminato il giudizio (e.g. le tre occorrenze del termine *faute* nella struttura «ce n'est pas de ma faute»), sia nelle occasioni in cui un interlocutore tenti di far condividere a Meursault un giudizio di valore (e.g. "Céleste dit toujours que « c'est malheureux », mais au fond, personne ne peut savoir"). La differenza di trattamento delle due modalità è egregiamente esemplificata nel seguente estratto dal capitolo quarto, segnalato da Gosselin (2020: 278):

> Quelques bruits sourds et la femme a hurlé, mais de si terrible façon qu'immédiatement le palier s'est empli de monde. Marie et moi nous sommes sortis aussi. La femme criait toujours et Raymond frappait toujours. Marie m'a dit que c'était terrible et je n'ai rien répondu. (57-58)

Mentre la prima occorrenza dell'aggettivo *terrible* può dirsi apprezzativa, poiché indica semplicemente l'intensità dell'urlo di terrore, la seconda è assiologica in quanto commento sulla situazione, che Meursault prontamente rifugge.

Livello sintattico:

v. Sebbene una qualche coesione testuale sia sempre mantenuta, la coerenza è sporadicamente ambigua nella concatenazione frastica. Le coordinazioni – che come si è detto costituiscono la maggioranza dei legami sintattici[158] – risultano spesso artificiali, poiché non fanno che esplicitare o scomporre un'azione o "un état […] en éléments simples, ce qui va à la fois contre les habitudes de la langue littéraire et contre celles de la langue parlée" (Barrier 1962: 14). Un esempio si ha durante il primo incontro con Marie: "Elle n'a rien dit et je suis

[157] Gosselin sintetizza così la differenza tra queste due modalità discorsive: "Les modalités appréciatives consistent en une évaluation subjective du caractère *désirable* ou *indésirable* d'une situation ou d'un objet […] tandis que les modalités axiologiques portent sur le caractère *louable* ou *blâmable* d'une situation […] Les modalités appréciatives relèvent du goût, personnel ou collectif, alors que les modalités axiologiques se fondent sur des normes sociales, issues d'institutions politiques, juridiques, morales, religieuses, etc." (2020 : 274)

[158] "À travers une syntaxe simpliste et répétitive, il dépeint ces menus événements sans aucun souci de hiérarchisation." (Prouteau 2008: 128).

resté ainsi. J'avais tout le ciel dans les yeux *et* il était bleu et doré. Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement." (32) Anziché un segno d'interpunzione o una prevedibile proposizione relativa, Camus sceglie di decostruire la simultaneità del pensiero senza alcun motivo apparente, mettendone sullo stesso piano e in successione le due unità separate, di cui la seconda, così formulata, obbliga alla ripetizione grammaticale del soggetto. Ciò provoca, come dicevamo, un'attenuazione della poeticità che caratterizza la parte centrale del periodo, aggiungendo anche una finta impressione di rilevanza. Il valore di queste coordinazioni speciali, che potrebbe apparire minimo nel loro contesto, risalta in misura maggiore nel paragone con altri passaggi: "Elle avait mis une robe de toile blanche et lâché ses cheveux. Je lui ai dit qu'elle était belle, elle a ri de plaisir." (75) A differenza dell'esempio precedente, nella prima di queste due proposizioni la coordinazione elimina più naturalmente la ripetizione del soggetto grammaticale. Nella seconda, dove invece ci si potrebbe aspettare una congiunzione, Camus sceglie di suggerire il rapporto di causalità tramite la semplice giustapposizione dell'atto dichiarativo alla conseguente reazione di Marie, inframezzati soltanto da una virgola. Herbert Gershman sostiene che nel *récit* vige una "prevalence of correlative clauses which tends to place the events described on one level, implying that no one thing is more important than the next" (Gershman 1956: 305)[159]. Il che trova riscontro anche nel fatto che se si effettua uno studio quantitativo delle occorrenze di alcuni connettori quali *ou*, *donc* e *car*, sarà di facile verifica la loro quasi totale[160] assenza dal romanzo, a dimostrazione che i ragionamenti interpretativi del protagonista restano lacunosi, almeno per il lettore. Alla paratassi sintattica corrisponde dunque la disposizione orizzontale, senza

[159] Il critico poi aggiunge: "It is quite clear that these stylistic traits nicely represent Meursault's indifference, his view that one thing is as good as the next, or that "toutes [les vies] se valaient" (62), to use his own words. The use of coordinate clauses connected by "et" is amply justified by the observation, a very realistic one, that what one in fact perceives is sequence, never causality. Meursault simply refrains from interpreting what has happened, he recounts the events as they occurred, in sequence". (*Ibidem*).

[160] Tuttavia, come ha fatto correttamente notare Feuerlicht (1963: 612), non si può dire che le correlazioni causali siano del tutto evitate, come affermato da molti commentatori: Sartre (1947: 118); Lewis (1959: 69), Ullman (1960: 254), Thody (1962: 44). Pertanto, sostiene Feuerlicht: "There is, to be sure, a shortage or lack of certain conjunctions in *L'Etranger*, but Meursault is not mad or delirious. He does not offer scraps of disconnected sensations, descriptions, and thoughts, but a continuous and coherent account of a rather difficult phase of his life. One can, furthermore, be nihilistic, absurd, or illogical in long-winded sentences, complete with *pour peu que*, *a moins que*, *si tant est que*, and, on the other hand, be constructive, vibrant, and perceptive in "staccato style."" (*ibidem*)

rilievo, degli eventi riportati dall'esperienza del protagonista, il quale non si premura nemmeno di riorganizzare le frasi qualora difettino di nessi espliciti. Mentre un connettore come *aussi* giustappone i processi privandoli di rapporti effettivi (come nel seguente periodo: "Il est sorti, est revenu, a disposé des chaises. Sur l'une d'elles, il a empilé des tasses autour d'une cafetière. Puis il s'est assis en face de moi, de l'autre côté de maman. La garde était aussi au fond, le dos tourné.", 18), altri tipi di marcatori, perlopiù cronologici (*ensuite*, *puis*, *alors*), vengono sostituiti da Meursault ai classici perni logici, anche grazie alla loro perfetta commistione con il *passé composé*, che rendono funzionale, come suggerisce Abbou:

> La syntaxe passe par une distorsion et une discordance des liens courants : obscurcissement des liens logiques par l'itération de subordonnants injustifiés ou au contraire par le recours à la juxtaposition et à la coordination qui effacent les relations, confusion des perspectives temporelles par l'emploi quasi constant du passé composé. (1969: 35)

Nota Paillet che lo stesso accade con un "circonstant récurrent dans le texte, « à un moment », qui isole un fait sans l'insérer dans un déroulement orienté." (2013: 122).

a) Considerando il livello ritmico in relazione alla sintassi, è sicuramente la ricerca di simmetria, insieme a una prevalenza del ritmo binario[161], a produrre l'impressione monodica di spoglia ripetizione degli enunciati di Meursault. In aggiunta, circa un quinto dei duecentodue paragrafi che costituiscono *L'Étranger* si apre con una proposizione corta, in cui il movimento verbale è interrotto da una virgola o da un punto, rispondendo al bisogno comunicativo di annotare in modo apparentemente spontaneo la semplice constatazione di fatti. Lo conferma uno studio specifico di Pera Polovina, che approfondisce la questione del ritmo nella scrittura de *L'Étranger*, concentrandosi in particolare su posizione frastica, periodicità accentuale, assonanze e allitterazioni, rapporti di concordanza e discordanza intrafrastici determinati dall'apice melodico:

> Le rythme binaire est le plus fréquent sous sa forme symétrique de phrase coupée en deux parties par le sommet mélodique le plus haut. Il est la base de *L'Étranger* […] Ces formes sont variées depuis la simple phrase à deux propositions juxtaposées ou liée par la conjonction, jusqu'à la phrase

[161] Mentre il ritmo ternario ternario rimane secondario, impiegato soprattutto per riprodurre le sensazioni più intense del protagonista o trasporre l'oratoria di giudici e avvocati conferendole un certo effetto ironico.

> composée de quatre propositions, construites deux par deux, ou la phrase composée de deux propositions, celles-ci contenant encore deux compléments binaires. (1971: 154)

Anche tramite la simmetrica monotonia del ritmo, dunque, la coscienza del protagonista sembra così azzerare quelle relazioni interne a fatti e comportamenti che chiunque diversamente indovinerebbe. In assenza di quelle, Meursault cerca altrove. Ed ecco in cosa risiede parte dell'effetto di estraneità. Tutti i commenti e le osservazioni di tipo epistemico ("je ne sais pas/plus", "je crois", "sans doute"), spinti ai limiti estremi della litote, partecipano all'isotopia dell'incertezza indicando che il protagonista ascolta, vede, accumula informazioni, ma non le riorganizza in un senso a lui (tantomeno a noi) comprensibile. Così, dovendo leggere il mondo attraverso quegli stessi occhi, il lettore-spettatore viene installato suo malgrado in una condizione di estraneità rispetto a ciò che osserva accadere.

Talvolta poi Meursault non solo fallisce nel tentativo di afferrare legami logici ben evidenti, ma arriva per giunta a individuarne di inesistenti, assurdi per chi legge. A titolo di esempio: "Un huissier a annoncé la cour. Au même moment, deux gros ventilateurs ont commencé de vrombir." (129) La coincidenza temporale messa così in rilievo, suggerisce un legame nascosto affatto presente tra i due avvenimenti; mentre altri collegamenti più ovvi, come ad esempio quello tra l'agitazione dei presenti in sala prima del verdetto finale e lo sbattere delle porte, descritto nel penultimo capitolo del romanzo, non vengono colti da Meursault, al quale tutto rimane oscuro. Le ragioni alla base dei più banali gesti restano quindi fuori da ciò che è dato capire a Meursault, il quale invece pone tutto su una stessa dimensione, piatta ed esteriore, a sua volta estranea al lettore. Per questo, ad esempio, atti come preparare la cena[162] o presenziare al funerale della madre sembrano equivalersi nella prospettiva del protagonista. In realtà, queste anomalie non sono frutto casuale di un comportamento puramente straniante o del tutto privo di passioni: esse rispondono a un tipo di coscienza diversa dalla maggioranza delle coscienze socialmente accettabili, condannata in tribunale ma non per questo necessariamente colpevole. La scrittura neutralizzante traduce quindi in termini anche stilistici la neutralizzazione della logica tradizionale. Tornando infine sugli elementi a-letterari di cui si è data una panoramica e che riprenderemo nel confronto tra le due traduzioni, la riprova della loro efficacia si ha *in*

[162] Rileviamo come azioni del vivere quotidiano, espresse dai relativi verbi [(s'en) dormir; (se) réveiller; se lever, se coucher, manger, boire, dîner, (se) laver], ricevano uno spazio narrativo considerevole nel corso del romanzo.

absentia: nei due passaggi cruciali posti simmetricamente a conclusione delle due parti del romanzo (l'uccisione dell'arabo e la metamorfosi finale del protagonista), tali segni neutralizzanti non sono attivi, per cui la notevole concentrazione metaforica che ne caratterizza le pagine può deflagrare in tutta la propria potenza espressiva. Il cambiamento linguistico di questi due capitoli conclusivi risponde tra l'altro alla ricerca di simmetria dichiarata dallo stesso autore.

IV.2.4 IL SISTEMA TEMPORALE COME STRATEGIA NARRATIVA

> Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. (*É* 9)

Il celeberrimo incipit, nel quale sono già presenti molti degli stilemi e degli elementi tematici caratteristici dell'opera (e sul quale dunque torneremo durante il confronto tra le due traduzioni italiane), porta immediatamente in primo piano uno degli ingredienti chiave dell'originalità narrativa de *L'Étranger*: il trattamento del tempo e le modalità del suo sviluppo[163]. Non è un caso che la frase di apertura del romanzo parta con un deittico temporale (*aujourd'hui*), poi seguìto da voci verbali che alterneranno tempi diversi: sentiamo lo strappo che, in quanto lettori, ci proietta subito all'interno di una particolare impalcatura narrativa dal punto di vista temporale e aspettuale, con ricadute sulla voce narrante. Il presente della narrazione si appoggia su di un "je" ancora invisibile, ma implicato dal rapporto di parentela tra madre e figlio, realizzandosi quindi nell'esposizione di un evento appena trascorso – la morte – la cui cornice è l'oggi del racconto. La frase è breve, il quadro temporale di riferimento definito; nulla di anomalo, giacché difficilmente avremmo potuto leggere un ipotetico 'Aujourd'hui, maman mourut' senza storcere il naso. Superato il primo punto fermo, tuttavia, avviene qualcosa che caratterizzerà il prosieguo della lettura tanto nel rapporto tra lettore e narratore quanto sul piano della stabilità dei rimandi temporali: "Ou peut-être hier, je ne sais pas." Questa semplice aggiunzione suggerisce già qualcosa sul narratore, ne pone in dubbio l'affidabilità e rimette immediatamente in questione le

[163] Per un'approfondita trattazione del sistema temporale nelle varie traduzioni dell'opera da una prospettiva linguistica, rimandiamo al volume *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations* (a cura di Eric Corre, Danh Thành Do-Hurinville e Huy Linh Dao, Benjamins, 2020), all'interno del quale un nostro contributo si concentra sulla razionalizzazione dei riferimenti temporali nelle traduzioni italiane (G. Sanseverino, « The rationalisation of time references in the Italian translations of *L'Étranger* », 2020, 369-379).

attese di una prospettiva romanzesca tradizionale. Infatti, non solo da un punto di vista stilistico la fredda brachilogia dell'enunciato è vistosamente in contrasto con la tragicità dell'avvenimento appena riportato, ma l'attenzione prioritaria posta su quella che dovrebbe essere – e per il lettore rimane – l'informazione meno importante, ossia il complemento circostanziale di tempo ("*hier*"), lascia spiazzati, perché sembra manifestare disinteresse per il significato del messaggio: si innesca un primissimo moto di avversione nei confronti della voce guida. Tanto più che tale voce, con un tono quasi sbadato, aggiunge di non avere la certezza effettiva di quando sia avvenuto il trapasso. Apothéloz ne deduce l'avvio di quella che d'ora in poi definiremo come isotopia dell'incertezza, proprio a partire dal primissimo *passé composé* del romanzo:

> Le lecteur est d'emblée installé dans l'incertitude, puisque ce PC peut être interprété aussi bien comme processif que comme résultatif. La suite, qui se présente comme une retouche, confirme la première hypothèse: *Ou peut-être hier, je ne sais pas*. Mais en même temps qu'elle désambiguïse ce premier passé composé, elle ajoute une nouvelle incertitude… (2020 : 92)

Un distacco reciproco è all'opera, dei lettori nei confronti del narratore e di quest'ultimo rispetto alla comunicazione ricevuta nel telegramma che segue. L'*aujourd'hui* appena posto come base temporale viene quindi sostituito immediatamente da *hier*, che a sua volta si trova in una condizione di precarietà (rivelata da "*peut-être*"). Apparentemente privo di conseguenze, questo accostamento tra i due *points de repère* può assumere in realtà un valore di paradigma narrativo dell'intera opera, se si considera che l'andirivieni tra le due tipologie di narrazione che contraddistinguono il racconto – nell'efficace definizione di Soelberg "une narration *proche* (ayant lieu peu de temps après le narré […]) et une narration *reculée* (se déroulant à un moment indéfinissable, mais de beaucoup postérieur au narré", 1985: 78) – si manifesta in questa primissima frase negli emblemi oppositivi dei due momenti temporali annunciati. Senza che il lettore possa essersene avveduto, Camus sta anche alimentando l'effetto di contrasto tra l'aspettativa (una reazione empatica spontanea suscitata nel lettore dalla considerazione di un figlio che ha appena perso la madre) e la delusione derivante dall'assenza di emozione. A tale scopo, ha impiegato nella frase d'apertura due elementi funzionali: il primo è la scelta del termine "*maman"*, connotato da una sfumatura affettiva[164], che prepara a un discorso di dolore alla prima persona, presumibilmente carico di pathos; il secondo è appunto il *passé composé*, tempo verbale che normalmente indica un'azione compiuta, ma le cui

[164] Questa lettura è in disaccordo con quella proposta da Arthurs, che riprenderemo a breve.

conseguenze e i risvolti psicologici sono attivi e presenti al momento del racconto (cfr. IV.2.4.2.1). La previsione di un'imminente esposizione emozionale è quindi disattesa dalla frase successiva, che sembra interessata più a riportare con precisione i dettagli sul momento del decesso che a prenderne atto. Questa seconda isotopia della mancanza di umanità si propaga poi nelle scarne parole del telegramma, riportato subito dopo al discorso diretto: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Il messaggio è estremamente formale, asciutto e in scansione binaria: due parole per prendere atto dell'avvenimento; due parole sul giorno del funerale (cosicché nel giro di due righe è già stata coperta l'intera gamma dei riferimenti temporali primari – oggi, ieri, domani); infine due parole per le formule di cortesia, scelte tra le più distaccate, e alle quali è stato dedicato quantitativamente il medesimo spazio che al resto del messaggio[165]. A questo punto, dopo un annuncio così lapidario, ci si potrebbe ancora aspettare una reazione da parte del narratore al momento senza nome, un'opportunità di redenzione dall'impassibilità mostrata poco prima nella seconda frase. Invece ecco che l'interesse viene portato ancora una volta, ironicamente, sul dato temporale: "C'était peut-être hier". L'ironia risiede nel fatto che, sebbene il lettore ne sia qui ancora ignaro, questo dato temporale, accompagnato con reiterata irrilevanza da *peut-être*, determinerà la condanna a morte del protagonista in tribunale, poiché "One of the most damaging pieces of evidence against Meursault at the trial is that he began his liaison with Marie "le lendemain" of his mother's funeral." (Viggiani 1956: 868). In tutto il passaggio successivo, poi, il velo di imprecisione riguardo a ciò che dovrebbe rappresentare l'inizio di un processo di metabolizzazione del lutto (un velo steso dunque dall'assenza di reazione e da formule quali "Cela ne veut rien dire" per qualificare la comunicazione della morte), va inspessendosi sul piano lessicale[166] e aumenta nel contrasto con la meticolosità delle informazioni fornite. In questo la definizione del tempo, verbale[167] e fattuale[168], gioca

[165] Il che, ci preme sottolineare, può essere considerato come una prima spia del peso che avranno le convenzioni sociali e la loro infrazione sulla vita del protagonista nella Parte Seconda del romanzo, in particolar modo durante il processo.

[166] La presenza della morte viene minimizzata e frammentata da Meursault in azioni da compiere e faccende da sbrigare, come ad includere dolore, lutto, sepoltura e organizzazione del viaggio in un unico pacchetto che egli etichetta indirettamente: "[…] ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle." (10, enfasi aggiunta)

[167] In soli due paragrafi (ventiquattro righe) vengono impiegati: presente, passato prossimo, imperfetto, futuro semplice, futuro anteriore e condizionale passato.

[168] Non solo i luoghi, ma anche gli orari degli eventi e i tempi degli spostamenti vengono pianificati, rispettati e riportati meticolosamente, il che aggiunge ulteriori impressioni sul carattere di Meursault, che ne risulta un abitudinario scrupoloso al punto da accordare maggiore importanza alle contingenze dell'organizzazione che all'interiorizzazione del lutto.

un ruolo cruciale. Scrive Anne Prouteau: “Dès l'incipit, le narrateur multiplie les repéres temporels conférant au récit un cadrage apparemment extrêmement précis alors que dans les faits, il n'y a aucun ancrage historique: pas moins de onze déictiques temporels dès la première page” (2008 : 137). Possiamo osservare infatti che gli insistenti rimandi temporali – ingrediente abbondante soprattutto nei primi quattro capitoli della Parte Prima, poiché indispensabile nel porre le basi per un universo romanzesco che diventi presto realtà condivisa tra lettore e protagonista – si susseguono con uno scopo volutamente occultato: creare un ancoraggio diegetico il cui *hic et nunc* appaia determinato, ma sia in realtà continuamente sottratto, ricalcolato di paragrafo in paragrafo (poi di capitolo in capitolo) e senza che la voce narrante si preoccupi di avvertire chi legge dei vari cambiamenti di prospettiva. Ad esempio, già l’*aujourd’hui* d’apertura è presto smentito sia da una narrazione che continuativamente, all’interno dello stesso capitolo, giunge ai fatti dell’indomani sera, sia da alcuni segnali che implicano una notevole distanza temporale rispetto al narrato presente: “Mais je crois maintenant que c’était une impression fausse.” (21) che esplicitamente rimanda a un futuro mai situato; analogamente, verso la fine dello stesso capitolo, quando Meursault dice: “Elle avait raison. Il n’y avait pas d’issue. J’ai encore gardé quelques images de cette journée” (30). Inoltre, come nota Soelberg, nei primissimi paragrafi vengono anticipate le condoglianze del principale, che Meursault prevede arriveranno “après-demain” (È 10), ma “cette anticipation est fausse, le surlendemain étant un samedi. Dans ce simple fait que le narrateur n’est pas encore conscient de son oubli se trouve la garantie d’une narration proche, dont le reste du chapitre va démontrer le caractère impossible” (1985: 87). Quanto al resto della deissi temporale nell’arco del romanzo, rileviamo in particolare che: il paragrafo iniziale di ogni capitolo della Parte I (eccetto il quinto) riporta un riferimento temporale specifico, e numerosi altri sono riscontrabili in quasi ogni pagina; nella Parte II il tempo perde gradualmente di significato, per cui il preciso resoconto di giorni e settimane che aveva caratterizzato i primi capitoli lascia il posto a un flusso temporale più rapido e vago, con rara deissi; in ultimo, nel capitolo finale “References to time are replaced by symbols of eternal return and permanence: day and night, sky, and stars.” (Viggiani 1956: 868).

L’inserzione di deittici temporali fittizi[169], cioè talvolta contrastanti rispetto alla cronologia effettiva della trama che a sua volta ricade

[169] James Arthurs, che alla questione del tempo nell’*Étranger* dedica uno studio dal titolo *Time, Tense and “L’Etranger”: An Approach Through Performance Theory,* (University of British

all'interno della cronologia reale del discorso[170], supporta l'alternanza dei vari tempi verbali su uno sfondo in cui preponderante rimane il *passé composé* (cfr. IV.2.4.2.2). Il che rende il flusso libero della narrazione quasi frutto di una confidenza, come se il '*tu*/*vous*' a cui Meursault si rivolge fosse qualcuno (se non se stesso) già al corrente delle informazioni necessarie a comprendere il resto, un interlocutore conosciuto che non abbia bisogno di troppe spiegazioni sull'ordine degli avvenimenti, né sul conto dei personaggi via via incontrati. Una visione del genere porrebbe sotto una luce assai più chiarificatrice alcuni elementi della materia romanzesca, fonti di parecchi interrogativi a una prima lettura. Ad esempio, il sopracitato "*maman*", poi ripreso sistematicamente con questa forma, non costituirebbe tanto una definizione dal carattere affettivo, quanto piuttosto il naturale epiteto per un familiare presente nel bagaglio di conoscenza condivisa dei due interlocutori. Il salto tra un quadro temporale e l'altro, invece, sarebbe giustificato da un rapporto esistente tra il *je* locutore e il *tu/vous* allocutore, per i quali il contesto enunciativo sia presumibilmente aggiornato al momento dello scambio. O ancora, la mancanza stessa di informazioni preliminari su Meursault – del quale in effetti non conosciamo né il nome né alcunché riguardi la parte della sua vita precedente alla morte della madre – troverebbe una spiegazione più convincente. In questa direzione procedono sia la lettura di Jean-François Cabillau (1971: 874):

> Camus réussit à nous faire partager, pour la durée de la lecture, l'état d'esprit de son personnage. […] Au fond, l'expression du temps dans *L'Étranger* d'Albert Camus n'a pas un rôle précis en soi. Il moule la psychologie de Meursault dans une forme qui demeure malgré tout assez souple. Le personnage évolue librement, déploie ou résume ses impressions, sans être emprisonné dans un cadre temporel préétabli : c'est une des grandes données du style, du moins pour ce roman, car, ailleurs, l'auteur procédera tout différemment.

sia quella di James Arthurs, secondo la quale il discorso che Meursault rivolge a un interlocutore indefinito è il discorso – non diario, non romanzo

Columbia, 1976), li colloca all'interno di una scansione temporale a tre livelli: il *real time*, cioè il tempo dell'enunciazione nonché la vera posizione cronologica del narratore rispetto alla storia, detta invece *event time*; dal quale si staccherebbero, invece, certi indicatori temporali che normalmente costituiscono davvero un punto di riferimento cronologico, mentre nel romanzo sono usati da Camus per creare un falso effetto di presenza e perciò vengono definiti *pseudo-real time*.

[170] Ci rifacciamo alla distinzione proposta da Émile Benveniste tra *temps chronique* e *temps linguistique*, grazie alla quale risulta di più facile comprensione il tipo di slittamento che si produce spesso lungo le pagine de *L'Étranger* tra *plan du récit* e *plan du discours*, con il secondo che talvolta penetra nel primo facendo sfalsare l'uso regolare dei tempi verbali. (Benvenste, *Problèmes de linguistique générale, tome I : 1939-1964*, Parigi, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 3-13.

– di chi conosce il proprio destinatario, o comunque vuole darne l'impressione. A questo Arthurs (1976: 215) aggiunge:

> […] the trick lies in Camus's placing the reader in the role of *tu* while depriving him of the knowledge with which, as *tu*, he has the right to be endowed. In this situation, the reader has no idea that Meursault is a criminal until learning of it by Meursault himself nor, until almost the end of the book, any inkling of Meursault's condemnation for his criminality. He is forced to rely on the evidence as furnished by Meursault, if he is to condemn the judge in accordance to Camus's wish. His view is thus undisturbed by the benefit of foreknowledge of events.

In effetti, il senso di claustrofobia che accompagna la narrazione della storia di Meursault dipende in parte dalla ristrettezza prospettica concessa ai lettori, i quali si ritrovano obbligati, senza reali bussole cronologiche, tra un'apertura *in medias res* e la cesoia finale della condanna a morte, che non spazia verso alcun futuro. *L'Étranger* ha un incipit, ma non ha un vero inizio temporale che non sia smentito nel corso della lettura. Questo porzionamento della narrazione, insieme alla frammentazione di una sintassi fatta di frasi corte e tra loro quasi del tutto slegate – che Sartre notoriamente chiamò "isole"[171] – non fanno che sospingere lo sguardo in avanti, senza possibilità di arretrare, di riconsiderare gli eventi, in accordo con la personalità di un uomo che imparerà solo nella cella della propria prigione il valore della memoria ("J'ai fini par ne plus m'ennuyer de tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir", 120). L'impiego del *passé composé* risulta pertanto doppiamente funzionale. Da una parte, fatti e constatazioni ne assumono l'aspetto verbale di puntualità (ma variabile, come vedremo) in mancanza di un ancoraggio stabile della diegesi, traducendo il senso di isolamento, frammentarietà e visione a corto raggio su ciò che è avvenuto poco prima o che avverrà subito dopo. Di conseguenza, l'impossibilità per il lettore di vedere al di qua e al di là di quel poco che il protagonista gli offre, aumenta la percezione di un destino già scritto, che gli avvenimenti non faranno che condurre al verdetto finale della giuria in tribunale. Dall'altra parte, esprimendo nella materia testuale un conflitto (aspettuale e temporale) tra la relazione di anteriorità e quella di concomitanza, certi usi del *passé composé*:

> contribuent à engendrer chez le lecteur un « malaise » susceptible de l'amener dans des états mentaux similaires de ceux du personnage-narrateur Meursault

[171] Per Sartre ogni frase ne *L'Étranger* costituisce un presente, "[…] non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant […] une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant." (1947: 53).

> […] l'amener à éprouver lui-même le sentiment de l'absurde, et pas seulement à assister passivement à sa mise en représentation. (Apothéloz 2020: 91-91)

Ecco nuovamente che la forma si adatta al soggetto[172].

IV.2.4.1 UN CALEIDOSCOPIO TEMPORALE: LE DIVERSE ESEGESI

Il mescolamento contraddittorio delle temporalità non rappresenta dunque soltanto una trovata stilistica, una ricerca estetica da parte dell'autore, ma plasma effettivamente la comprensione ultima dell'esperienza dell'assurdo. Ragion per cui non stupisce il gran numero di analisi critiche che hanno tentato di interpretare l'acronia del *récit*, interrogandosi su quale fosse la vera forma letteraria de *L'Étranger*, che d'altronde l'autore stesso non etichetta mai in via definitiva poiché non può essere circoscritto né come genere testuale:

> Le genre ambigu de *L'Étranger* brouille la distinction entre le récit et la description. Le récit est, en effet, orienté vers un but, et les péripéties du récit constituent, à cet égard, soit un retardement, soit une avancée. Or, dans *L'Étranger*, le narrateur-personnage n'a pas de but, si bien que les actions racontées ne sont pas des péripéties. Il semble ainsi que L'Étranger ne soit pas un récit, mais une description d'actions successives. (de Chaisemartin 2013 : 77)

né in relazione, per l'appunto, alla temporalità del racconto:

> *L'Étranger*, journal, roman, monologue intérieur ? Cette controverse a eu le mérite de préciser la technique narrative et d'inviter à une lecture plurielle de l'œuvre. À quel moment Meursault raconte-t-il ce qui lui est arrivé ? On ne peut statuer puisque l'une ou l'autre interprétation ne peut se tenir jusqu'à la fin. […] il y a toujours un hiatus et Camus ne s'est jamais expliqué là-dessus. Meursault, jusqu'au meurtre de l'Arabe, se comporte plus comme un diariste que comme un autobiographe, la mesure s'inverse ensuite. (Prouteau 2008 : 135)

Posta la mancata corrispondenza di una cronologia progressiva tra la suddivisione in capitoli e le varie sessioni di redazione attribuibili al narratore, a partire proprio da una volontà d'individuazione esatta del

[172] Sarà riadattata dopo il cambiamento finale di Meursault. Osserva a questo proposito Anne Prouteau: "Cette appréhension du temps, qui pourrait être un enfer, n'en est pas un pour Meursault qui paradoxalement s'attache à la vie comme jamais, notamment en ayant recours au souvenir. […] dans cette nouvelle présence aux êtres et aux choses, [il] découvre qu'il ne connaît plus l'ennui […] [il] est au maximum de ses possibilités de présence - une communion dans le souvenir - car il est manifeste que dans ces séances de mémoire convoquée, il quitte l'indifférence pour se rendre intensément présent." (2008: 140)

tempo di scrittura-confessione da parte del protagonista, sono state proposte, in particolare, tre alternative principali, che riassumiamo di seguito:

> α) Un racconto giorno per giorno: gli avvenimenti sarebbero annotati come se Meursault tenesse un diario non datato della propria vita. Il che corrisponderebbe tanto all'ambiente temporale suggerito così fortemente dalla costruzione dei primi capitoli, tanto all'impressione imposta ai lettori attraverso la deissi fittizia. A smentire questa esegesi intervengono però, al di là delle considerazioni a posteriori sull'opera in toto, alcune indicazioni temporali contenute già nel primo, nel secondo e nel quarto capitolo, e che consentono di tratteggiare una variante interpretativa di α.
>
> > α_1)[173] Parte I come *journal intime* il cui narratore è un testimone con una certa reticenza alla parola, poiché non sa – benché abbia già vissuto parte della storia narrata – o non vuole rivelare tutto. Questa interpretazione cerca di risolvere i problemi di coerenza (nello specifico, gli spostamenti cronologici incongrui; gli interventi del narratore che si corregge o confessa difetti di memoria; l'inverosimiglianza di un diario personale tenuto da un uomo come Meursault, che non mostra mai capacità né volontà di introspezione) spostando la questione sull'effetto impressivo: la logica continuerebbe a seguire il *recul temporel* della narrazione mentre l'impressione percettiva del lettore resta noncurantemente allacciata al qui e ora stabilito *d'emblée*. Si rimarrebbe dunque acclimatati a un presente vissuto istante dopo istante ("le style de l'instant présent, une écriture qui traduit cette vision du monde délestée du passé et libérée de toute anticipation.", Prouteau 2008: 130) grazie agli sforzi iniziali dell'autore, il quale, dopo aver consolidato l'effetto in modo permanente, può

[173] Questa prospettiva intermedia tra α e β emerge dall'analisi avanzata da Barrier, il quale accorda un peso limitato all'organizzazione temporale del racconto quanto a interferenza nella godibilità della lettura, tendendo perciò a concedere importanza maggiore alle impressioni del lettore: "Camus installe le lecteur dans un présent *en train d'être vécu*, après quoi il peut bien oblier le départ du chapitre, l'essentiel est que le climat soit crée" (1962: 28). Con una simile linea di pensiero sembra concordare Anne Prouteau quando scrive: "[…] l'utilisation d'expressions telles que « le lendemain » ou « le dimanche » s'apparente plus au récit qu'au discours. Cela témoigne d'une position du narrateur davantage rétrospective mais cela ne change pas vraiment l'effet produit sur le lecteur." (2008: 128)

anche lasciare libero corso alla lettura senza preoccuparsi eccessivamente di recuperarne le incongruenze temporali, dal momento che:

> S'il a pris soin de l'émailler de signes visant à réduire, presque à zéro, la distance temporelle, romanesque, entre le narré et la narration, c'est qu'il a voulu plonger le lecteur dans l'existence et la pensée mêmes de son personnage. […] Quant aux déplacements, parfois illogiques, des moments de narration, ils ne sont pas perceptibles au cours d'une lecture normale." (Barrier 1962: 26-28).

β) La storia è raccontata da una stessa sede temporale, ovvero poco prima della morte, in un intervallo narrativo che va dall'inizio dell'ultimo capitolo – con aggiunzione sul momento delle ultime considerazioni – alla fine del libro stesso. Secondo questa ipotesi[174], quando scrive le prime righe Meursault sa già di essere prossimo alla morte. Il che conferirebbe coerenza maggiore al personaggio e al romanzo tutto, poiché darebbe ragione di come l'acquisizione finale del protagonista, la sua rivolta, abbia influenzato la scrittura distaccata di un vissuto molto diverso dalla sua condizione attuale e riportato quindi con fatica[175] alla memoria. Proprio i deittici temporali, primo su tutti l'*aujourd'hui* dell'incipit, sarebbero da considerare come sforzi del Meursault condannato a morte per rimettersi nei panni del Meursault libero appena colpito dal decesso della madre: "Très tôt, comme l'effort mental (dont la trasposition initiale dans le passé exige le plus) diminue, le présent cède au temps passé" (Fitch 1960: 25). Contro questa lettura rimarrebbe però da spiegare la considerevole discrepanza stilistica (e non solo temporale) tra le due parti del romanzo.

γ) Il racconto sarebbe stato scritto in momenti diversi: "Meursault a écrit le livre en six ou sept épisodes: cinq ou six pour écrire les quatre premiers chapitres, plus un épisode pour toute la suite" (Pariente 1968: 61). Le pagine sarebbero poi state riprese dallo stesso Meursault e ridistribuite conformemente a una suddivisione non più legata solo al vissuto personale, ma interpretabile anche in chiave di testimonianza romanzesca, rivestita quindi di una certa consapevolezza narratologica: "Meursault tenait un journal, ce que nous lisons est un 'roman', et c'est Meursault lui-même qui est

[174] Avanzata in primis da Fitch (1960).

[175] Gli aggiustamenti, lo stile interrotto, le espressioni di dubbio, gli sbalzi temporali, il distacco nella descrizione di ogni avvenimento troverebbero tutti una spiegazione in questa fatica del ricordo, in linea oltretutto con l'importanza accordata alla memoria dalle parole stesse del protagonista in vari passaggi della Parte Seconda.

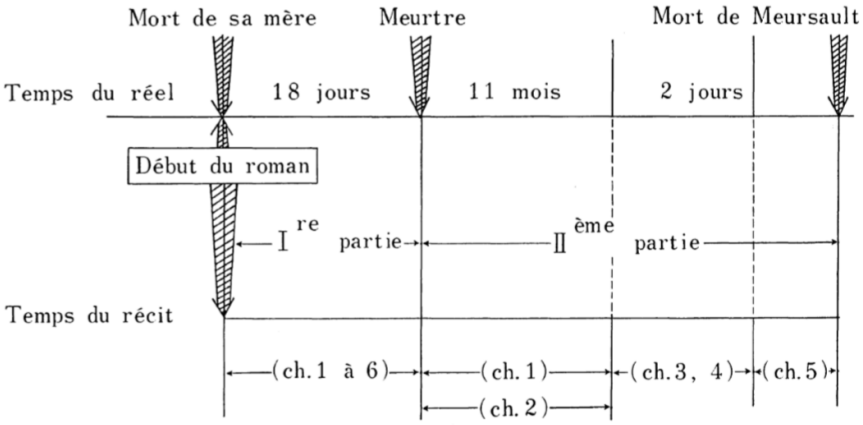
> aussi l'auteur du découpage officiel" (*ivi*: 65; una simile esegesi è avallata anche da Pignaud 1971: 53-54)

La coesistenza di esegesi così diverse dimostra l'ambiguità di fondo dell'impalcatura narrativa del romanzo, rispondente anch'essa, come abbiamo visto, al carattere enigmatico del personaggio e all'essenziale capacità di mistero dell'opera nel suo complesso, un mistero resistente a qualsivoglia ricostruzione analitico. Come sottolinea Jean-Michel Adam (1995 : 65):

> L'impossibilité d'établir la chronologie de ce qui ressemble à un journal - chronologie des faits sur laquelle butent tous les commentateurs - est en effet clairement posée d'entrée. L'écriture du roman au passé composé s'écarte certes historiquement des normes du roman français, mais c'est, plus largement, la fonction primordiale des temps verbaux (établissement des coordonnées temporelles des actions et des événements rapportés) qui est mise en crise. Ce qui est relaté ne peut pas être situé par rapport au repère temporel que constitue le moment de l'énonciation.

Ciò posto, prima di proseguire nello studio dei tempi verbali dell'opera, ci sembra utile fornire comunque una scansione narrativa d'insieme, per la quale riportiamo lo schema proposto da Kikuko Tachibana[176]:

33



[176] Kikuko Tachibana (1978), Analyse formelle du récit dans *L'Etranger* d'Albert Camus, *Gallia*, XVII, Osaka University, 33.

IV.2.4.2 UN CALEIDOSCOPIO TEMPORALE: LA DISTANZA DAL VISSUTO

L'incertezza riguardante la cronologia del racconto, come si è visto, dipende in buona misura dalla non corrispondenza tra il Meursault personaggio – nei cui panni siamo calati sin dall'incipit, senza necessariamente arrivare a identificarci – e il Meursault narratore, del quale adottiamo, volenti o nolenti, la prospettiva di un presente distanziato scarsamente informativo, a metà tra *narration proche* e *narration reculée* (cfr. IV.2.4). Fitch (1972: 116) identifica bene un problema di coerenza in questa discrepanza enunciativa che, lungi dall'essere meramente cronologica, diventa parte della strategia narrativa:

> […] la structure narrative constitue également l'un des facteurs les plus pertinents dans la cohérence du personnage central, car des deux plans de caractérisation évoqués plus haut, l'un (le ton de voix) appartient au narrateur et l'autre (les images d'une vie) correspond au héros de l'histoire. Donc la première explication de l'écart entre les deux plans de caractérisation qui se présente à l'esprit du lecteur, c'est la distance temporelle qui sépare celui qui parle de celui dont il parle, la personne que nous écoutons dans son présent à lui de l'être qu'il fut au moment où il vivait les événements racontés.

Ma in che modo anche l'utilizzo dei tempi ne *L'Étranger* determina questa condizione di distanza da se stessi? Benché esista una differenza tra il protagonista delle vicende e la voce narrante che emerge in un secondo momento, sin dall'esordio narrativo le esperienze passate sembrano riaffiorare perché se ne produca una nuova esperienza, ossia come se accadessero per la prima volta, riportando i due piani a una identificazione totale; sicché il lettore non può notare la discrepanza. L'attualizzazione degli eventi sulla pagina scritta innesca quindi un corollario di aspettative, da un lato, riguardo ai tempi verbali cui il lettore si troverà esposto; dall'altro, riguardo alle indicazioni temporali cui affidarsi come riferimento per edificare gradualmente una propria cronologia, del resto mai del tutto esplicitata chiaramente dal narratore: "le narrateur laisse au lecteur le soin de démeler la chronologie plutôt que de signaler clairement lui-même la digression temporelle" (Soelberg 1985: 91). Tuttavia, tali aspettative sono tradite a più riprese, fino al punto che da lettori ci si abitua a una consuetudine di pensiero non lineare, ovattando le ulteriori discordanze della *consecutio temporum*. Scrive a tal proposito Adam (1995: 68):

> En fait, on assiste à un imperceptible glissement du mode énonciatif direct actuel, sous-jacent à l'emploi des déictiques temporels, en direction de l'actualisation diégétique d'un monde (temps) révolu dont nous ne saurons jamais exactement à partir de quel lieu et de quel moment précis il est repéré (soirs du vendredi au lundi, puis du dimanche de la semaine suivante ? Ici-maintenant de

> la prison et de la solitude du condamné ?). Ce glissement est responsable des ambiguïtés d'une fiction romanesque autobiographique bien singulière.

Questo "glissement" che determina la presentizzazione dell'esperienza ricorre ogni qual volta si passi dalla narrazione *proche* alla narrazione *reculée* (cfr. IV.2.4), ossia esclusivamente nella Parte I. Dopo l'*aujourd'hui* iniziale e le varie interferenze temporali che riguardano il primo capitolo, la narrazione *proche* guida l'enunciazione del secondo capitolo fino al sabato sera, quando si manifesta il distacco: "Le soir, Marie avait tout oublié" (33), ma torna a governare in toto il terzo capitolo, che riporta gli avvenimenti della giornata di lunedì. Lo sdoppiamento temporale avviene poi di nuovo nel quarto capitolo, che racconta il fine settimana successivo come qualcosa di appena trascorso ("Hier, c'était samedi…": 55; "Ce matin, Marie est restée…": 56), quindi la domenica sera, ma si conclude con "Mais il *fallait* que je me lève tôt *le lendemain*" (63, corsivi nostri). Da questo momento in avanti, la narrazione *reculée* si stabilizzerà senza interferenze, con segnali espliciti di una distanza temporale che, tuttavia, non sarà mai situata. Al posto della classica progressione, tutta la storia è dunque rivissuta secondo una meccanica analogica degli eventi realizzata grazie a una base verbale preponderante al *passé composé* (PC d'ora in avanti), sulla quale si innestano altri tempi verbali e una sequela di indizi sparpagliati a carattere temporale, in forma di avverbi o sintagmi circostanziali. La descrive in questi termini Abbou (2003: 32):

> L'emploi prédominant et déréglé du passé composé, comme pivot temporel de la reconstitution des faits, ne permet pas à une chronologie de s'édifier. Les moments s'empilent les uns sur les autres, à la façon dont le narrateur les a perçus et vécus. Seule la consécution des paragraphes et des chapitres donne l'impression d'une chronologie reconstituée des faits. Anticipation et perspective font défaut. Le récit progresse de séquence en séquence centrée sur un fait qui, écoulé, en évoque un autre, créant ainsi une mécanique analogique des faits.

Ci occuperemo quindi adesso di analizzare le modalità di funzionamento linguistico di un simile dispositivo temporale, a partire dal suo strumento cardine: il *passé composé* (d'ora in avanti: PC).

IV.2.4.2.1 IL *PASSÉ COMPOSÉ*: DUTTILITÀ IN ROTTURA CON LA TRADIZIONE

Come è noto, tanto nella storia della lingua italiana come di quella francese, passato remoto/*passé simple* (PS) e passato prossimo/*passé*

composé (PC) sono entrati in una concorrenza d'uso che ha portato il primo ad essere sostituito gradualmente dal secondo nel parlato quotidiano (fatte salve alcune eccezioni regionali, in Italia come in Francia, e altri usi speciali in base alla funzione in determinate situazioni comunicative), diventando così prerogativa del testo narrativo[177]. In questo senso, riferendosi all'operazione originale che Camus effettua sulla scrittura de *L'Étranger*, Barrier sostiene: "[…] refuser le passé simple, c'est déjà se poser en dissident vis-à-vis du rituel des Belles-Lettres. Mais ici, Camus fait plus encore, puisqu'il choisit d'écrire tout le livre au passé composé qui est le temps de la parole, de la réalité, le temps non encore compromis par des emplois littéraires." (1962: 17). Se la scelta del PC come *tiroir verbal*[178] di base mira alla ricerca di un valore di verità per l'esperienza assurda di cui, da lettori, ci facciamo testimoni attraverso gli occhi del personaggio Meursault[179], essa dipende sicuramente anche dalla capacità isolante connaturata all'aspetto del verbo e costituisce, per l'appunto, un segno di rottura rispetto alla tradizione romanzesca precedente[180]. Nella storia della evolutiva dei tempi verbali francesi, *L'Étranger* è stato addirittura riconosciuto come tappa letteraria decisiva della competizione

[177] Se è vero che il passato prossimo, oggi più di prima, è ampiamente usato in letteratura, non si può comunque affermare che questo sia il suo campo d'utilizzo principale o esclusivo.

[178] Adottiamo la terminologia, largamente diffusa nell'ambito francofono relativo agli aspetti di TAME (Tempo, Aspetto, Modo, Evidenzialità) proposta per la prima volta da Jacques Damourette et Edouard Pichon (1936) per evitare l'ambiguità della nozione di "tempo verbale", che non include i concetti fondamentali di aspetto, modo e voce, ma al contempo mescola la distinzione tra "tempo narrativo" e "tempo grammaticale" (che lingue come l'inglese semantizzano in *time* e *tense*).

[179] Anne Prouteau si è interrogata sullo scarto su cui si fonda questo valore di verità, mettendo in dubbio la legittimità di quanto scritto da Dominique Rabaté a proposito delle potenzialità del PC come tempo di enunciazione, ovvero: "Le passé composé, c'est ce présent déjà perdu, déjà achevé, que je peux raconter parce qu'il se détache de moi […] il met à jour l'impossibilité que le je énoncé recouvre le je de l'énonciation, ce que nous raconte Meursault, c'est le deuil de toute présence à commencer de la sienne propre." (Rabaté, 1995: 102). La studiosa porta più in là il ragionamento, commentando: "Cet écart n'est-t-il pas légitime même, et qui peut supposer que le scripteur fait l'expérience de ce dont il parle, au moment même où il écrit dans une coïncidence parfaite? Cela fait partie de la littérature […] [ne *L'Étranger*, n.d.r.] cette impression d'immédiateté se fonde aussi sur d'autres aspects comme le registre de la langue, la forme de la syntaxe, le lexique des sensations ou encore un usage abondant des déictiques spatio-temporels." (Prouteau 2008: 150).

[180] Così Jere Tarle sul rapporto tra *passé simple* e tradizione letteraria: "Dans sa grande période au dix-neuvième siècle, l'histoire fictive du roman – de Balzac, Stendhal, Flaubert ou Maupassant, se construit avec le passé simple troisième personne. Toute une éthique de l'histoire et de la littérature, des rapports étroits et camouflés entre l'écrivain et le lecteur, s'y trouve impliquée. L'histoire se fait toute seule dans « l'absence » de l'auteur, qui n'est qu'omniprésence de démiurge, tandis que le lecteur, bien distant, est confortablement assis dans son fauteuil de spectateur. Ainsi le passé simple troisième personne devint le signe par excellence de l'écriture du roman et de la Littérature." (Tarle, 1968: 94). La riflessione sul tempo in divenire che si svilupperà in seguito nel contesto delle sperimentazioni del Nouveau Roman e successivamente, in modi ancora diversi e articolati, con il post-moderno, trova ne *L'Étranger* non certo una dipendenza diretta, ma una fase di apertura rispetto al passato.

tra PC e PS (Apothéloz 2020: 81). In riferimento al drastico cambiamento costituito dal particolare uso nel romanzo anche oltre l'epoca della sua pubblicazione, Tarle commenta così la scelta del PC: "Dans ce livre […] le passé composé nous frappe tout de suite et continue jusqu'à la dernière page à se révolter contre nos habitudes littéraires qui attendaient le passé simple à sa place." (1968: 92) Certo, le abitudini letterarie del pubblico di oggi non sono paragonabili a quelle del pubblico di allora; quindi, per esempio, un passo del genere non risulterà altrettanto sconvolgente:

> Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce *qu'il a fallu que je monte* chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. *Il a perdu* son oncle, il y a quelques mois. (É 10, enfasi aggiunta)

Sarà di facile intuizione, tuttavia, il motivo per cui l'utilizzo irregolare dei *tiroirs verbaux* comporti una necessità di adattamento rispetto al discorso tradizionale. Eppure il risultato complessivo di lettura, arrivati al punto fermo dell'ultimo periodo, appare naturale, privo di frizioni. La logica temporale del gioco instaurato dall'*imparfait* e dal PC non incontra infatti rallentamenti né quando l'affermazione "J'étais un peu étourdi" viene giustificata da un PC in luogo dell'atteso *plus-que-parfait* ('parce qu'il avait fallu que'), né con il *subjonctif présent* immediatamente successivo; e neppure durante l'ultima frase che, data la provenienza futura della voce narrante, avremmo previsto anch'essa al *plus-que-parfait* e corredata da una locuzione temporale adeguata: 'Il avait perdu son oncle, quelques mois avant'. Come riesce Camus ad ottenere un simile effetto? Ne *Le Bon Usage*, a proposito del PC, leggiamo:

> Le passé composé exprime un fait passé par rapport au moment où l'on parle et considéré comme achevé. […] Tantôt il s'oppose au passé simple, parce qu'il s'agit d'un fait en contact avec le moment de la parole, soit que ce fait ait eu lieu dans une période non encore entièrement écoulée, soit qu'il ait eu des conséquences dans le moment présent (et avec cette valeur, on pourrait dire que c'est un *présent accompli*)[181].

Questo valore di *présent accompli* rispecchia in parte, ma non esclusivamente, l'uso speciale che ne fa Camus soprattutto nella Parte I del romanzo, dove le maglie del PC sembrano allargarsi plasticamente per coprire quello che sarebbe stato il ruolo del PS in una narrazione tradizionale. Infatti, la principale tra le caratteristiche aspettuali del PC è il suo potenziale di apertura verso due momenti di un processo (di cui la

[181] Maurice Grevisse e André Goosse, *Le Bon Usage — Grammaire, langue française*, 15ª edizione, De Boeck Supérieur, Duculot, Parigi – Louvain-la-Neuve, 2011, p.1254, § 853.

situazione verbale è espressione): la fase risultativa e la fase processiva; ragion per cui il PC "est susceptible de désigner sélectivement l'une ou l'autre de ces phases, selon le contexte où il se trouve" (Apothéloz 2020: 77-78). Secondo Apothéloz, dei quattro usi possibili del PC (i. presente risultativo; ii. uso fattuale; iii. uso esistenziale o di perfetto esperienziale; iv. uso aoristico), nel romanzo di Camus il primo[182] si trova soprattutto nei dialoghi, mentre nella sequenze al passato prevale l'uso aoristico, ovvero "celui qui met le plus en saillance la phase processive et à propos duquel on peut par conséquent se demander s'il conserve quelque chose de la résultativité du PC" (*ivi*: 81).

> À ce moment, j'ai bâillé et le vieux m'a annoncé qu'il allait partir. Je lui ai dit qu'il pouvait rester […] (73)

In questo esempio, invece di indicare il risultato dell'azione, i tre PC descrivono una sequenza di situazioni collocate nel passato, come avrebbe potuto farlo un aoristo del racconto, ossia un PS. La polivalenza dell'uso emerge poi ulteriormente nel passaggio alla Parte II, in cui Meursault non riferisce più solo di un passato remoto (benché vivo e presente nella sua memoria e così riprodotto), ma anche di un passato che a lui va avvicinandosi fino a trasformarsi in presente della narrazione, negli ultimi paragrafi. Per Tarle nessun altro *tiroir verbal* avrebbe potuto garantire altrettanto:

> Le narrateur obtient ce changement de temporalité sans rien changer au système verbal. […] Dans la deuxième partie de *L'Étranger* le passé composé assume pleinement sa valeur temporelle. Nous savons que pour énoncer des faits passés, le système du discours emploie le passé composé qui devient ainsi l'équivalent fonctionnel du passé simple. […] seule cette forme verbale pouvait permettre à la fois la diversité des écritures de ce roman et son unité de style. (1968: 99)

Come accennato, il distacco dal classico PS non è quindi dovuto a questioni puramente estetiche di sperimentazione letteraria. Dipende piuttosto dalle esigenze linguistiche di un'esperienza diretta, ma distaccata, alla prima persona singolare:

> Il n'est que trop évident que le geste par lequel le narrateur de *L'Étranger* est introduit comme un « JE » est simultané et corrélatif de l'emploi systématique du passé composé. Le « JE » nommé Meursault […] est le point de vue auquel nous, lecteurs, sommes invités à nous placer dans l'histoire. Ainsi l'histoire individuelle de Meursault, ce personnage aussi puissamment tenté de solitude que de solidarité, se versera dans l'histoire collective. L'emploi du présent comme forme verbale étant assez rare dans le roman, le passé composé conjugué

[182] "L'emploi (i) revient typiquement à mettre en saillance un état résultant valide au moment de l'énonciation, en prèsentant cet état comme la conséquence d'une situation antérieure" (Apothéloz 2020 : 81).

> par un « JE » instaure un décalage subtil entre le narré et la narration tout au long de la première partie du roman, et permet en même temps, dans la deuxième, que ce décalage s'approfondisse selon les besoins de l'évolution de l'acteur. (Tarle 1968: 94-95)

Inoltre, dietro alla prima persona singolare cui il PC fa da strumento di espressione, non c'è un personaggio dal retropensiero complesso, con un vocabolario nutrito, quanto piuttosto una figura talmente ordinaria da incarnare lo stereotipo di uomo del popolo[183] che vive di sensazioni quotidiane, con limiti idiolettici emergenti in diverse zone del testo e paragonabili a quelli di un bambino. Basti pensare alla prime pagine del *récit*, dove tutte le parole sono impiegate esclusivamente in senso proprio, come riflesso della realtà, senza astuzie espressive. Sicché alle caratteristiche infantili della lingua di Meursault (abbiamo precedentemente messo in evidenza la sua forte reticenza alla parola, il lessico semplice e la marcatura affettiva del termine *maman*) potrebbe essere ricondotto anche il PC, prima forma verbale scolastica cui un bambino attingerebbe dal suo bagaglio linguistico se si trovasse a riferire o narrare eventi del proprio passato[184]. Il carattere estremamente duttile delle voci verbali così coniugate ha anche un effetto corollario: permette all'impressione di inesorabile fatalità cui si accennava sopra di sedimentarsi nel tessuto dell'opera in modo molto meno evidente di quanto si sarebbe ottenuto con il *passé simple*, poiché legata all'impostazione essenzialmente paratattica del racconto, della quale il PC è il perfetto collante:

> En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant. [. . .] On ne peut pas reconstruire une série cohérente de comportements menant au geste meurtrier de Meursault dans la mesure même où les formes du passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer. (Maingueneau 1986 : 43)

Al momento del confronto tra le due traduzioni italiane, dunque, appureremo in che misura anche queste deviazioni dalla norma –

[183] L'etichetta gli è attribuita da Roger Quilliot in *La mer et les Prisons*, Parigi, Gallimard, 1956, 89: "[…] l'homme du peuple, de Belcourt ou d'ailleurs". Secondo Barrera-Vidal questa caratterizzazione sarebbe addirittura alla base della scelta del *passé composé* : "Cet emploi constant du passé composé a donc pour première fonction de ne pas faire sortir de la masse – linguistiquement parlant – un personnage dont l'un des aspects primordiaux consiste à être « comme tout le monde » (p.101), de ne rien posséder qui le signale particulièrement à l'attention des autres." (1968 : 312).

[184] Secondo l'argomentazione di Renée Balibar (1972), che si concentra sulla redazione fittizia della Parte I in un francese da scuola elementare che mira a raggiungere un effetto di realtà senza repliche.

caratteristica quasi immancabile dei grandi capolavori letterari[185] – siano state rispettate.

IV.2.4.2.2 IL RAPPORTO CON GLI ALTRI *TIROIRS VERBAUX*

Sebbene il PC prevalga nel dispositivo narrativo messo a punto da Camus, non sarebbe corretto sostenere che *L'Étranger* sia un *récit* esclusivamente al *passé composé*[186]. È anzi il rapporto di quest'ultimo con altri tempi verbali ad assicurare la coerenza narrativa creando, in aggiunta, un'altalena stilistica tale da dinamizzare la scrittura, altrimenti totalmente monodica, dalla quale invece scaturisce così la personalissima riproposizione temporale del vissuto di Meursault. Il principale armonizzatore delle brevi frasi al PC è l'*imparfait*:

> Les emplois les plus révélateurs du style nuancé de Camus apparaissent dans les alternances de tiroirs entre le passé composé et l'imparfait. L'imparfait peut surgir comme un véritable « gros plan» cinématographique sur un fond de passés composés. (Cabillau 1971: 869)

L'alternanza di questi due tempi verbali genera una serie di effetti stilistici che possono essere ricondotti a forme diverse di *foregrounding*, come mostrano i prossimi due esempi testuali proposti da Cabillau (*ivi*: 869-870):

> Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (93)

In questo periodo conclusivo della Parte I, al PC è affidato il compito di far proseguire l'azione cucendo i quattro momenti degli spari su di un tessuto temporale imperfetto, in cui tutto appare quasi contemporaneo anche a causa della coordinazione sintattica. Le pallottole, il cui moto è presentato sotto una forma non puntuale bensì durativa, sembrano penetrare lentamente nella carne della vittima in un lasso temporale non consecutivo ai colpi di pistola, cosicché Meursault risulti esserne lo spettatore. Nello stesso lasso temporale – fissato dal presentativo "c'était" – il medesimo numero di colpi (ecco che gli aggettivi numerali supportano l'effetto psicologico, cfr. IV.2.1.1) raggiunge la "porte du malheur", rendendo finalmente il protagonista carnefice e non più soltanto spettatore.

---

[185] "Les grandes œuvres en prose se caractérisent par un certain "mal écrire", un certain "non-contrôle" de leur écriture." (Berman 1999: 51).

[186] Come avevano fatto prima Sartre (1947) e poi Benveniste, quest'ultimo portando *L'Étranger* come esempio di opera letteraria "où la narration, de parti pris, est entièrement au parfait" (1966: 244).

Qui è l'imperfetto a emergere da una narrazione al *passé composé*, secondo una tecnica che Edwin Grobe definisce *imparfait de fixation*:

> the imperfect indicative to emphasize a physical gesture which is perfective in character and which would more normally be expressed in the *passé simple*. The effect is comparable to that achieved in cinematic technique when the camera cuts abruptly from a full-length portrait of a human figure to a close-up view of a single compositional detail within the portrait […] (1969: 213)

Si consideri invece l'estratto seguente:

> Le ciel était pur mais sans éclat au-dessus des ficus qui bordent la rue. Sur le trottoir d'en face, le marchand de tabac a sorti une chaise, l'a installée devant sa porte et l'a enfourchée en s'appuyant des deux bras sur le dossier. Les trams tout à l'heure bondés étaient presque vides. (É 36)

Qui è chiaramente il PC ad affiorare da una sorta di retro temporale, quasi bucando la pagina con azioni singole e concluse la cui descrizione minuta appare tanto più notevole se teniamo presente la distanza temporale che separa in realtà gli eventi di questo secondo capitolo dal momento enunciativo dal quale il protagonista li racconta. L'*imparfait* diventa dunque come una lastra dell'esperienza di vita apparentemente ininterrotta (fatta di descrizioni, abitudini, sensazioni e gesti protratti), sulla quale il PC ha la funzione di mettere in rilievo tutto ciò che deve assurgere allo status di evento narrato, selezione rivolta al lettore, movimento delle cose nel panorama acronico di Meursault, che diventa così un panorama psicologico condiviso:

> […] ce sont souvent les opérations mentales, conscientes ou non, du héros qui déterminent un changement de temps. Les divers effets stylistiques convergent vers un but précis: éviter un relâchement de l'attention du lecteur, le faire suivre ligne par ligne le récit, en faire une ombre du héros. La monotonie est rendue impossible. (Cabillau 1971: 871)

Se il controcampo primario del PC è quindi costituito dall'*imparfait*[187], altre forme verbali, anche tra le più letterarie, vengono adoperate lungo tutto il romanzo: "le passé composé est certes le temps de base du roman. Mais il est entouré, par ordre de fréquence décroissant, de l'imparfait, du plus-que-parfait, du présent, du futur, du conditionnel, du subjonctif présent, imparfait et plus-que-parfait, et du passé simple." (Cabillau 1971: 872). Per quanto riguarda le forme passate del congiuntivo, nonostante Meursault le eluda in qualche occasione ricorrendo al congiuntivo presente, se ne trovano comunque parecchie occorrenze soprattutto nella

[187] "Des statistiques pourraient facilement montrer une proportion d'un tiers d'imparfaits pour deux tiers de passés composés" (Cabillau 1971: 867).

Parte II, come prevedibile. Tra le più palesi, dato il contesto enunciativo, segnaliamo nell'ultimo capitolo un caso di *subjonctif imparfait* ("J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux au monde.", 178) e addirittura un *subjonctif plus-que-parfait* ("Je ne sais combien de fois je me suis demandé s'il y avait des exemples de condamnés à mort qui eussent échappé au mécanisme implacable", 163). In quanto spie di una certa ortodossia letteraria, simili occorrenze corroborano l'idea di un'originalità che, ne *L'Étranger*, si mantiene comunque in armonia con la tradizione letteraria; anche perché senza quest'ultima, evidentemente, non avrebbe senso parlare di innovazione. Sugli altri *tiroirs verbaux* – in particolare il presente e il *passé simple*[188], del quale ci sono in totale sei occorrenze nel romanzo, tutte di verbi della prima coniugazione – torneremo direttamente al momento del confronto tra le traduzioni italiane, per studiarne gli effetti nelle relative porzioni del testo originale e verificare che siano stati resi al meglio sulla base delle possibilità di copertura del sistema verbale italiano.

IV.3 ANALISI COMPARATIVA DELLE TRADUZIONI DE *L'ÉTRANGER*

Alla luce di quanto emerso dall'analisi stilistica fin qui condotta, procederemo in questo capitolo al confronto traduttivo tra alcuni estratti del prototesto e le rispettive traduzioni[189] (Lo Straniero, trad. Alberto Zevi, Bompiani, 1947; Lo Straniero, trad. Sergio Claudio Perroni, Bompiani, 2015), a loro volta comparate secondo la metodologia esposta in II e III. Come detto (cfr. IV.1), tra la prima e la seconda traduzione intercorre un lasso di tempo considerevole, che implica differenze sostanziali quanto a strategie traduttive adottate a partire dalla riflessione maturata sul testo e riguardo al fattore intertemporale della traduzione. Inoltre, occorre tenere presente che Zevi mise mano a un testo leggermente diverso da quello su cui poi ha rilavorato Perroni, date le revisioni autoriali (e non) a cui l'opera andò incontro dopo la pubblicazione: "Camus poursuivit son travail d'allègement et d'homogénéisation des marques expressives de son texte jusqu'en 1954 […] Les modification (de ponctuation) intervenues pour les autres éditions, jusqu'en 1959, ne peuvent être attribuées à l'auteur de façon certaine." (Abbou 2006 : 1262). Le modifiche concernono in

[188] "La narration de L'Étranger n'est pas, en fait, « entièrement au passé composé ». Elle comporte quelques passé simples qui sont oubliés, supprimés par l'imagination littéraire. Le travail tendancieux qui fait croire à l'existence de Meursault et de son passé composé empêche que les passés simples soient vus." (Barrier, 1962 :56).

[189] Ai quali faremo d'ora in poi riferimento, per praticità d'esame, rispettivamente con le etichette T1, T2 e T3.

particolare: una riduzione delle ridondanze, della deissi temporale esplicita, dei pronomi personali reiterati e delle forme del dimostrativo neutro *cela*; un'attenuazione delle marche più evidenti del linguaggio familiare; la sostituzione del verbo dichiarativo *dire*, preponderante nelle prime versioni, con sinonimi dichiarativi più descrittivi quali *expliquer*, *repondre*, *demander*, etc. (*ivi*: 1263) Nel confronto traduttivo, segnaleremo eventuali differenze solo qualora queste interessino le porzioni testuali in esame. Come ribadiremo anche durante la trattazione delle revisioni apportate a *La Peste* (cfr. VI.0), benché al momento dell'analisi traduttiva non possano essere attribuiti a imperizia gli esiti testuali della prima traduzione dipendenti da discrepanze tra i prototesti, rimane pur vero che, essendo mutata in modo definitivo anche la fonte originaria, agli occhi di chi ha intrapreso (o intraprenderà) la lettura dopo il 1954 è doveroso presentare un testo che risponda alla volontà dell'autore, manifesta nelle modifiche apportate. Pertanto andranno segnalati come tali gli esiti non conformi, ancorché questi non rappresentino errori di traduzione.

IV.3.1 I TRADUTTORI

Alberto Zevi e Sergio Claudio Perroni presentano profili di traduttore assai diversi tra loro. Il primo si è cimentato nella traduzione dell'opera a soli ventisette anni, senza avere alle spalle alcuna esperienza nel campo:

> Alberto Zevi, nato a Verona nel 1920 da famiglia ebraica ma milanese di adozione, rappresenta una figura atipica di traduttore. A causa delle leggi razziali, nel 1938 si rifugia a Ginevra, dove segue le lezioni dello storico Guglielmo Ferrero *all'Institut universitaire de hautes études internationales*. Allo stesso tempo, diventa uno dei giovani collaboratori della Nei (Nuove Edizioni Ivrea) di Adriano Olivetti. […] Il dato insolito rispetto ai giorni nostri è che Zevi traduce *Lo straniero*, opera che inaugura la nuova collana «Pegaso Letterario» di Bompiani, a soli 27 anni, un'età analoga a quella di Camus al termine della stesura del romanzo. Ma a questo precoce esordio letterario segue una carriera affatto diversa. Pur continuando a frequentare il mondo editoriale, Zevi non traduce più, preferendo la strada dell'imprenditoria nel campo del mobile […].[190]

Sergio Claudio Perroni, al contrario, vanta una pluridecennale esperienza sia nel campo editoriale (editor di autori come Veronesi, Sgarbi, Buttafuoco, Baresani, è stato egli stesso autore di narrativa, nonché direttore dell'agenzia letteraria "Perroni & Morli") sia nella traduzione.

[190] Ricaviamo queste informazioni da un articolo di Damiano Latella apparso sul numero 9 della rivista *Tradurre* (2015), dal titolo «A volte ritornano (ma in gran silenzio)».

Malgrado una certa ritrosia a pronunciarsi sul mestiere di traduttore, in un'intervista apparsa in rete sul seguitissimo blog letterario "Mangialibri"[191], Perroni risponde così a una domanda di Alessandra Farinola, che gli chiede quanto la sua esperienza di traduttore abbia affinato la sensibilità di scrittore: "La consuetudine con la parola tradotta da una lingua all'altra è sicuramente un ausilio per tradurre sulla pagina ciò che si pensa, per passare dalla lingua mentale a quella scritta." Sempre a proposito della sua postura traduttiva, in un articolo commemorativo[192] dedicatogli dall'amico Oscar Iarussi dopo la scomparsa, il 25 maggio 2019, si dice che alla frase fatta "Tradurre è un po' tradire" Perroni riservasse "Una smorfia di sarcasmo [che] segnalava, essa sì, la distanza di Perroni dal tradimento volontario dell'opera letteraria, stramba idea, all'opposto della sua acribia di traduttore principe dall'inglese e dal francese, oltre che di *editor* e custode appassionato e severo della bellezza della nostra lingua.". Dall'articolo si ricava poi l'idea secondo cui a tutti gli autori tradotti Perroni "si approcciava con un rigore quasi ossessivo", riservato in genere alla lingua scritta, che fosse propria o altrui. Ci sembra poi che emerga ancora più chiaramente dal seguente paragrafo quanto il piglio autoriale di Perroni risultasse ingerente nel suo lavoro di traduttore, almeno nella percezione di Iarussi:

> Sebbene non parlasse che di rado della «bottega» del traduttore, a Perroni si attaglia il magnifico racconto-studio di Cesare Garboli sulla propensione «proustiana» dello storico dell'arte Roberto Longhi per l'opera «già scritta nel vissuto», che uno scrittore deve *soltanto* scoprire (*Pianura proibita*, Adelphi 2002). Garboli chiarisce che «Proust si esprime negli stessi termini di Longhi, ma con più fermezza, come se sbattesse la porta dopo una lunga discussione: "*le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur"*».

In effetti, l'analisi della sua ritraduzione de *L'Étranger* confermerà che in Perroni è avvertibile una leggera tendenza alla riscrittura appropriante, probabilmente per influenza del suo habitus autoriale. Damiano Latella su Perroni ci dice:

> Sergio Claudio Perroni, nato a Milano nel 1956 ma da tempo stabilitosi a Taormina, ha svolto e svolge più di un ruolo nell'editoria oltre a quello di traduttore: agente letterario, editor, scrittore, uomo di teatro, stroncatore di poeti sul sito www.poetastri.com, direttore della collana «FAQ Books» di Bompiani. Il suo ultimo libro come autore, curiosamente uscito quasi in contemporanea al nuovo S*traniero*, si intitola *Renuntio vobis* (Perroni 2015). […] al contrario di Zevi, al momento di affrontare Camus Perroni traduttore vanta un lungo e solido

[191] All'indirizzo: https://www.mangialibri.com/interviste/intervista-sergio-claudio-perroni.

[192] Sul blog di approfondimento culturale "minima&moralia": https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/ricordando-sergio-claudio-perroni/.

> curriculum di titoli alle spalle, sia dall'inglese sia dal francese. Come ha ricordato Norman Gobetti, è fra i pochi traduttori di David Foster Wallace (*La scopa del sistema*) con una carriera precedente già ben avviata, «una ventina di romanzi, di autori come Highsmith, Ellroy, Vonnegut, Houellebecq e Moody». Non esitiamo, quindi, a definirlo un traduttore molto esperto. Perroni, infine, non è nuovo alle ritraduzioni d'annata. Nel 2013, la sua versione di *Furore* di Steinbeck (Steinbeck 2013) ha rimediato, più di settant'anni dopo, ai guasti del misterioso predecessore Carlo Coardi.[193]

Posta dunque la notevole distanza tra il bagaglio di esperienze dei due traduttori, passiamo ora ad esaminare come questa si sia riflettuta sulle loro mosse concrete nell'atto traduttivo.

IV.3.2 IL PRIMO CAPITOLO COME AVAMPOSTO STILISTICO

Nel corso della trattazione fin qui condotta, abbiamo sottolineato a più riprese che lo stile de *L'Étranger* subisce una trasformazione discontinua dal grado zero dell'esordio fino ai capitoli finali, dove la scrittura si distende caricandosi di marche espressive più esplicite. Dal punto di vista narrativo, il cambiamento rispecchierebbe l'evoluzione di Meursault tra le due parti nelle quali è suddiviso il *récit*, in funzione di una diversa temporalità diegetica che ci avvicina alla scoperta della coscienza del sé nel mondo. Tra i capitoli della Parte I, è sicuramente il primo a rappresentare nel modo più emblematico *l'écriture blanche* che costituisce il tratto distintivo dell'opera. Su questo capitolo ci soffermeremo dunque con più minuzia.

IV.3.2.1 L'INCIPIT

T1 (Camus, 1942: 9)	T2 (Zevi, 1947: 7)	T3 (Perroni, 2015: 19)
A_1 Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.	A_2 Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so. Ho ricevuto un telegramma dall'ospizio: "Madre deceduta. Funerali domani. Distinti saluti." Questo non dice nulla: è stato forse ieri.	A_3 Oggi è morta mamma. O forse ieri, non so. Ho ricevuto un telegramma dall'ospizio: "Madre deceduta. Funerali domani. Distinti saluti." Non significa niente. Forse è stato ieri.

[193] Latella (2015).

Sulla pregnanza di questo incipit si è espressa molta critica[194], chiaramente in ragione della densità stilistica e del potenziale interpretativo che Camus è riuscito a raggiungere in poche semplici frasi (cfr. IV.2.4). Conferma Anne Prouteau: "Il ancre le récit dans une actualité brûlante, il imprime sa marque à tout le texte, il entraîne l'histoire à venir dans un présent d'immédiateté, il donne une direction, il annonce une stratégie qui ne sera pas décevante, il recèle en fait une puissante valeur cataphorique." (2008: 126) Il forte orientamento impartito al resto del *récit* dipende tanto dal minimalismo dello stile con cui viene accolta la notizia d'apertura – al quale corrisponde un'atonia glaciale, affatto contraria alle aspettative di un coinvolgimento patetico – quanto dal viluppo di linee isotopiche che da queste poche righe si diparte: 1) un'isotopia temporale, che attraverso l'ordine di presentazione dei relativi sememi (l'opera si apre sull'*aujourd'hui*, per giunta isolato in posizione saliente da una virgola), attraverso la focalizzazione semantica (lessico del tempo) e morfologica (insistenza e variazione dei tempi verbali) su una successione microcosmica di momenti vissuti e, infine, mediante la frammentazione ritmico-sintattica del loro giustapporsi, suggerisce già la centralità dell'istante presente per la coscienza assente di un io chiuso nella propria temporalità; 2) l'isotopia della madre, su cui torneremo; 3) l'isotopia della morte, che chiuderà il cerchio nell'explicit dell'opera; 4) l'isotopia dell'incomprensione, manifesta per mezzo di formule dell'epanortosi ("je ne sais pas", "peut-être") e dell'assenza di significato, che tematizza nel complesso l'assurdo dell'esistenza e la sua incomunicabilità di fondo, a sua volta condivisa dai sememi del telegramma che fanno da *embrayeurs* alla 5) isotopia delle convenzioni sociali, cui Meursault rimarrà estraneo o, per l'appunto, straniero. Una summa del tono generale così impresso la offre Adam (1995: 65):

> Le premier paragraphe de *L'Étranger* trébuche littéralement sur le premier mot du roman (« Aujourd'hui »), bégaie un « peut-être hier » et glose l'adverbe temporel (« demain »), trace de l'ancrage énonciatif du discours officiel posé comme déclencheur fictif de la parole du narrateur. En problématisant le temps et en plaçant d'entrée les défaillances du sens au cœur du texte (« Je ne sais pas

[194] Ci limitiamo a segnalare gli studi specifici di Daniel Delas (*Une écriture étrangère: le coup de force pongien de l'incipit de* L'Etranger, Arras, Artois Presses Université, 2003, 17-26) e Jean-Louis Cornille (Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'incipit de *L'Étranger*, *Littérature*, 23, 1976, Armand Colin, 49-55); si permetterà inoltre di rimandare a un nostro recente contributo sull'argomento: Giulio Sanseverino, La tendance à la normalisation dans les traductions italiennes de l'incipit de *L'Étranger*, *Mosaïque*, XVI, 2020, 3-19.

», « Cela ne veut rien dire », sans parler des multiples négations dont le second paragraphe est saturé), on peut dire que le ton est donné.

Osservando dunque le due traduzioni italiane, possiamo rilevare alcune differenze che dicono già molto riguardo all'approccio dei rispettivi autori.

Innanzitutto, rispetto al T1, benché la prima virgola ne isolasse ulteriormente il semema «Aujourd'hui», la sua omissione costituiva per i traduttori italiani uno shift obbligatorio: necessaria in francese dopo il circostanziale di tempo, una virgola nella stessa collocazione testuale avrebbe provocato in italiano una pausa prosodica indesiderata, poiché contraria al ritmo dell'attacco originario (che avrebbe quindi guastato l'impressione di spontaneità del parlato di Meursault) e foriera di un peso eccessivo sul rilievo temporale del primo elemento, già di per sé in posizione forte. Entrambe le traduzioni si muovono dunque nel segno di una giustificata entropia.

Nonostante e proprio per la brevità della frase d'attacco, sono invece degne di nota le prime discrepanze: l'esplicitazione categoriale dell'articolo determinativo unita all'inversione tra soggetto e predicato. Riguardo alla prima, trascriviamo quanto riportato nel vocabolario Treccani in rete alla voce *mamma*:

> Vuole sempre l'articolo quando è preceduta da aggettivo possessivo (*la mia mamma*, *la tua mamma*, ecc.), mentre l'uso o l'esclusione dell'articolo dopo preposizione dipende da preferenze regionali: *chiedi alla mamma*; *vai da mamma* o *dalla mamma*; *esco con mamma* o *con la mamma*; sempre senza articolo quando ha valore indeterminato, in espressioni quali: *amore di mamma*, *cuore di mamma* e simili.

Posto che il codice francese non avrebbe tollerato **la maman* in questo contesto, supponiamo che il T2 espliciti una possibilità espressiva invece esistente in italiano per questioni di preferenza regionale. La diversa scelta dei due traduttori potrebbe essere allora imputabile in parte alla loro provenienza[195] e ai rispettivi idioletti; in parte, azzardiamo ipotizzare, a un'eventuale riflessione sulle origini algerine di Camus in qualche modo visibili nell'uso di un termine famigliare di base, appreso in tenera età, e rispecchiate presumibilmente nel parlato del protagonista, abitante di Algeri. In effetti, Camus "a habité dès son jeune âge dans le quartier Belcourt d'Alger, y a passé sa jeunesse" (Goudailler 2020: 124)[196].

[195] Perroni "Era un siciliano «di ritorno», nato a Milano nel 1956 da una famiglia dell'Isola, vissuto tra il capoluogo lombardo e Roma sino alla fine degli anni Ottanta, quando aveva scelto la città etnea […]" (Iarussi 2019).

[196] Sul francese del padre come conquista linguistica, Catherine Camus afferma durante un'intervista del 2013: "C'en était une! Car enfant, il parlait le 'pataouète', le langage de la rue de

Verrebbe però in questo caso da chiedersi se Meursault evochi davvero, nella mente del lettore francese, una *parlure* algerina, benché non ve ne sia traccia nel resto della sua caratterizzazione linguistica, come conferma Barrera-Vidal:

> bien qu'originaire d'Algérie, il n'emploie pas le « cagayou » caractéristique de cette région, alors que les passages en style direct qu'il reproduit fidèlement fourmillent de tournures typiques. Sur le plan lexical comme sur le plan grammatical, Meursault reste linguistiquement « non marqué ». (1968 : 312)

Oltretutto, come dovrebbe riflettersi questo sulle traduzioni, per non ingannare i lettori italiani? Colorando il lessico di Meursault con varianti del nostro meridione[197]? Non potendo fornire risposta a tali quesiti, riteniamo che entrambe le soluzioni, con o senza articolo, siano perfettamente accettabili. Tuttavia, la resa con articolo nel T2 potrebbe forse offrire il vantaggio di un maggiore coinvolgimento del lettore: rispetto a "è morta mamma", che ci pare susciti in maniera più diretta l'appartenenza esclusiva alla voce narrante, come se dicesse «mia mamma», entrando invece sul semema «la mamma» chi legge trova nella generalizzazione dell'articolo una polivalenza atta a una più immediata identificazione, cosicché possa immaginare la propria madre e insieme quella del narratore. Se così fosse, un più forte coinvolgimento sarebbe senz'altro conforme all'effetto di rottura che l'autore sta alimentando per il seguito. Quanto all'inversione sintattica, dopo aver individuato l'asimmetria tra i codici e sfruttando quindi la diversa possibilità offerta dal sistema linguistico italiano, Perroni propone una focalizzazione non marcata ("Oggi è morta mamma") sicuramente più in linea con il parlato spontaneo ricercato da Camus, se si considera il registro tipico della lingua del protagonista. Come effetto collaterale sul piano sonoro ottiene però un'allitterazione in ‹m› più intensa rispetto al T1, dovuta all'accostamento dei termini "morta" e "mamma" originariamente intervallati dal verbo, che ne disponeva un'alternanza ritmica differente (bisillabo-monosillabo-bisillabo).

Essendoci già imbattuti in questa prima occorrenza del termine *maman*, reputiamo utile soffermarci adesso sull'isotopia della madre e sulla ripresa dei suoi traducenti nel resto del romanzo, prima di proseguire con il confronto traduttivo di queste pagine iniziali.

Belcourt. C'est ce qui le sépare de la majeure partie des écrivains français de son époque qui étaient issus de milieux aisés." (citata in Goudailler 2020 : 125).

[197] Peraltro "la mamma" non ha una carica regionale talmente forte da smascherare immediatamente una provenienza geografica.

IV.3.2.1.1 LA PRESENZA MATERNA NELL'ORDITO TESTUALE

Tra i molti commentatori che si sono dedicati all'esplorazione dei campi semantici de *L'Étranger*, Renaud è uno di coloro che meglio hanno individuato l'interesse dei sememi riferiti alla figura della madre rispetto alla caratterizzazione del personaggio, e proprio a partire dall'incipit:

> Les phrases qui suivent révèlent une indifférence qui concorde mal avec l'intimité initiale et qui en quelque sorte l'éteint ou du moins l'annule. Pourtant le narrateur aurait pu écrire, "elle est morte," ou "ma mère est morte," ou bien "on m'a annoncé la mort de ma mère," ce qui aurait donné une unité de ton à ce premier paragraphe. Camus a voulu ce contraste expressif : la mort d'une mère et la mort d'une vieille pensionnaire, ce qui sert à mettre en relief l'abime qui sépare le fils de la société. (Renaud 1957: 291)

L'isotopia della madre si collega sin da subito all'isotopia sociale non tanto perché la sua morte costituisca un avvenimento eccezionale nella vita del protagonista, ma perché gli richiede un adattamento della propria condotta sociale sconvolgente rispetto alle abitudini e il cui fallimento lo condannerà, provocando quindi uno strappo nella sua coscienza circoscritta all'attimo dell'esistenza presente. Una meticolosa restituzione della fitta rete di riprese lessicali (30 occorrenze di *mère*; 50 occorrenze di *maman*) che permettono alla figura materna di continuare a innervare il testo è pertanto fondamentale in traduzione. Infatti, a seconda che siano rispettivamente Meursault o gli altri personaggi a nominarla, nel prototesto esiste una precisa alternanza d'uso tra *maman* e *mère*, tranne qualora le frasi altrui vengano riportate al discorso indiretto dal protagonista; nel qual caso troveremo occasionalmente *mère*: "Il m'a dit que souvent ma mère et M. Pérez allaient […]" (26); "Il s'est assis sur le lit et m'a expliqué qu'on avait pris des renseignements sur ma vie privée. On avait su que ma mère était morte récemment à l'asile." (99) Ma il più delle volte anche nel discorso riportato da Meursault prevale la connotazione affettiva, che è tale almeno per il lettore. Un chiaro esempio si ha con: "Il m'a dit que maman aimait beaucoup son chien. En parlant d'elle, il l'appelait « votre pauvre mère ». Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux depuis que maman était morte et je n'ai rien répondu." (73) Nella ritraduzione di Perroni tale alternanza è osservata senza eccezioni, sempre con omissione dell'articolo determinativo davanti a *mamma* (anche nei casi di preposizioni a precedere, che quindi non troveremo mai sotto forma di preposizioni articolate), coerentemente con la scelta iniziale. Nella traduzione di Zevi, al contrario, sebbene l'alternanza sia conservata nella maggioranza dei casi, rileviamo qualche oscillazione:

T1	T2	T3
Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une **mère**. » (10)	Avevano tutti molta compassione per me e Celeste mi ha detto: "Di **mamme** ce n'è una sola." (8)	Erano tutti molto dispiaciuti per me, , e Céleste mi ha detto: "Di **mamma** ce n'è una sola." (20)
À un moment, il m'a dit : «Vous savez, les amis de madame votre **mère** vont venir la veiller aussi. […] (17) Après un assez long moment, il m'a renseigné sans me regarder : « Elle était très liée avec madame votre **mère**. Elle dit que c'était sa seule amie ici et que maintenant elle n'a plus personne. » (20)	A un certo punto mi ha detto: "Sapete, gli amici della vostra signora **madre** verranno anche loro a vegliarla. [...] (13) Dopo un silenzio piuttosto lungo, mi ha informato senza guardarmi: "Era molto affezionata alla vostra signora **mamma**. Dice che era la sola amica che aveva qui e che adesso non ha più nessuno." (16)	A un certo punto mi ha detto: "Sa, gli amici della sua signora **madre** verranno anche loro a vegliarla. […] (25) È rimasto in silenzio per qualche istante, poi ha spiegato senza guardarmi: "Era molto legata alla sua signora **madre**. Mi ha detto che qui era la sua unica amica e che adesso non ha più nessuno" (27)
En parlant d'elle, il l'appelait "votre pauvre **mère**". […] qu'il savait que dans le quartier on m'avait mal jugé parce que j'avais mis **ma mère** à l'asile, mais il me connaissait et il savait que j'aimais beaucoup **maman**. (73)	Parlando di lei la chiamava "la sua povera **mamma**". […] che sapeva che nel rione mi avevano giudicato male perché avevo messo **la mamma** all'ospizio, ma lui mi conosceva e sapeva che volevo molto bene **alla mamma**. (59)	Parlando di lei la chiamava "la sua povera **madre**". […] ha detto che sapeva come nel quartiere mi giudicassero male perché avevo messo **mia madre** all'ospizio, ma che lui mi conosceva e sapeva che volevo molto bene **a mamma**. (69)

Nel primo esempio l'infrazione dell'alternanza è più che giustificata dall'equivalenza del proverbio italiano, la cui forza di espressione *figée* ha avuto la meglio sull'esigenza isotopica. Se ne può rilevare semmai la sostituzione in T3, per superiore frequenza d'uso, della sillessi numerale presente nel T2 "Di mamme ce n'è una sola". Nel secondo esempio, la riverenza formale con cui il custode parla della madre di Meursault causava sicuramente qualche impaccio per la traduzione in italiano, lingua in cui l'epiteto *signora* accanto a un singenionimo[198] grava sicuramente più del suo corrispettivo francese, utilizzato senza particolari innalzamenti di registro con una maggiore frequenza contestuale. Se entrambi i traduttori scelgono comunque di conservarlo, soltanto T3 si attiene però al

[198] Termine che indica un grado di parentela, dal greco συγγενής (parente, consanguineo).

T1 mantenendo un medesimo livello di formalità. T2 nel secondo caso incorre invece in un transfert impreciso dovuto al traducente "mamma", non solo incoerente rispetto alla prima scelta (a distanza di pochissimi paragrafi), ma tanto più fuori luogo in questo contesto a causa del possessivo di seconda persona plurale[199] nel sintagma collocazionale "vostra signora mamma", che stride fortemente con l'intimità di un epiteto dalla connotazione affettiva. Nel terzo esempio, il primo "mamma" del T2 potrebbe essere ricondotto alla valenza affettiva che l'aggettivo *povera* porta all'enunciato del vicino, Salamano, che stando a quanto sarà detto a proposito del cane, conosceva la madre di Meursault: lo slittamento risulta dunque meno arbitrario. Per converso, nel passaggio finale dove la presenza ravvicinata delle varianti avrebbe dovuto avvertire Zevi di una qualche ragione alla base di tale differenza, ciò non sembra essere avvenuto, con la conseguenza che l'isotopia sociale nei classemi della condanna ("on m'avait mal jugé") di cui Meursault si fa tramite attraverso il duplice discorso indiretto – Meursault riporta le parole di Salamano che a sua volta riporta le dicerie del quartiere – appare, in T2, più vicino di un grado alla sfera affettiva del protagonista di quanto traspaia dal T1. In un testo nel quale la dissociazione tra il giudizio collettivo e la capacità di comprenderne la logica rappresenta un tema fondamentale, affidato in egual misura alla tecnica del discorso indiretto e alla differenziazione del lessico del materno, selezionare il traducente "mamma" in luogo di "madre" – per giunta non preceduto dal possessivo (come nel T3) bensì dall'articolo – denota una mancanza di attenzione nei confronti dei diversi livelli con cui l'effetto straniante della voce guida è stato raggiunto, compromettendo pertanto la continuità e la possibilità di emersione in corso di lettura di uno di quei "réseaux signifiants sous-jacents" che secondo Berman percorrono ogni opera letteraria[200].

L'interesse di questa rete lessicale è accresciuto, tra l'altro, dal rapporto che essa intrattiene con le riprese lungo le pagine del racconto di un altro elemento isotopico del materno: il semema «fils». Non solo la relazione madre-figlio[201], ma anche i temi del ruolo sociale, della colpa e della

[199] Che rientra nella diversa strategia dei due traduttori riguardo alle allocuzioni formali, sulla quale torneremo (cfr. IV.3.2.2.2).

[200] Ci riferiamo a una delle possibili distruzioni testuali descritte da Berman all'interno della sua classificazione delle défaillances traduttive in tredici tendenze deformanti: "Toute œuvre comporte un texte « sous-jacent », où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la « surface » du texte […] La traduction qui ne transmet pas de tels réseaux détruit l'un des tissus signifiants de l'œuvre." (Berman 1985: 61-62).

[201] Discutendo le problematicità della parola *maman* nelle traduzioni in inglese del romanzo, Ryan Bloom rammenta che: "A large part of how we view and—alongside the novel's court—ultimately judge Meursault lies in our perception of his relationship with his mother. We condemn or set him

condanna si mostrano in filigrana dietro a questo carico semantico: secondo l'uso clericale del termine, Meursault è un *fils* per il curato di Marengo verso la fine del primo capitolo ("Il m'a appelé « mon fils » et m'a dit quelques mots.", 24) e, in parallelo, con la stessa formula bonaria sarà consolato dal cappellano della prigione nelle ultime pagine ("Vous vous trompez, mon fils, m'a-t-il dit", 178); "Non, mon fils, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule.", 180). Ma anche altre figure istituzionali gli si rivolgono come a un figlio, con un effetto duplice: l'ironia, per il contrasto che il termine crea con l'estraneità del protagonista alle norme condivise e quindi, di rimando, ai rappresentanti ufficiali della società che su queste norme si regge[202]; l'accentuazione del suo carattere infantile, già manifesto nella scrittura del racconto. Tali figure sono il direttore dell'ospizio, che lo definirà nel primo capitolo "mon cher enfant" (11) e l'avvocato difensore che, durante un'arringa riportata sempre da Meursault al discorso indiretto (da cui l'ulteriore ironia del "je"), arriverà a sostenere: "[…] j'étais un fils modèle qui avait soutenu sa mère aussi longtemps qu'il l'avait pu" (157). In traduzione, l'appellativo filiale incrocia nuovamente il dilemma del distacco dovuto al *vouvoiement*, che mal si accompagna alla sua connotazione. Nel caso del direttore dell'ospizio, Zevi mantiene il voi e aggira il problema grazie a una risorsa tipicamente italiana della morfologia derivazionale, ossia il diminutivo: "Vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant." diventa così, malgrado il calco sintattico del verbo, "Non avete da giustificarvi, caro figliolo." (T2, 9). Perroni percorre un'altra strada con un diverso tipo di de-esplicitazione categoriale, che ingloba altresì l'aggettivo *cher* alla locuzione risultante: "Non deve giustificarsi, ragazzo mio" (T3, 20). In questo modo, oltre ad evitare l'interferenza della costruzione francese "avoir à", introduce una versione meno antiquata dell'epiteto che trasporta comunque nel T3 il classema [parentela]. Alle parole del curato entrambi riservano una traduzione letterale, ma a soluzioni invertite: il T2 recita "Mi ha chiamato «figlio mio», e mi ha detto qualche parola" (19), che nel T3 diventa invece "Mi ha chiamato «figliolo» e mi ha detto qualche parola" (30). Infine, il "mon fils" del cappellano, il più interessante in quanto proferito proprio dall'unico personaggio contro il quale Meursault prorompera nella sua cella e al quale si rivolgerà sempre come "monsieur"[203], assume ancora

free based not on the crime he commits but on our assessment of him as a person. Does he love his mother?" (2012, paragrafo 5; consultabile all'indirizzo: https://www.newyorker.com/books/page-turner/lost-in-translation-what-the-first-line-of-the-stranger-should-be)

[202] Tanto che Meursault si rifiuta di chiamare "padre" il cappellano nelle pagine finali.

[203] "Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais « monsieur » et non pas « mon père ». Cela m'a énervé et je lui ai répondu qu'il n'était pas mon père : il était avec les autres." (180)

forme diverse nelle due traduzioni: in T2 si legge dapprima: "«Tu ti inganni, figlio mio» mi ha detto." (145); e, poco dopo: "«No, figlio mio,» mi ha detto mettendomi la mano sulla spalla. «Io sono con te. Ma tu non puoi saperlo perché hai un cuore cieco. Io pregherò per te.»" (147). Forse spinto dalla pressione contestuale della scena, nella quale il prete cerca in ogni modo un contatto con l'insondabile detenuto, Zevi decide dunque di trasformare il *vous* in una seconda persona singolare, con tutto ciò che questa scelta implica sul piano del dialogo. Dal canto suo, Perroni mantiene la distanza e fa appello al più tipico vocativo rivolto dai parroci, traducendo "«Sbaglia, figliolo,» ha detto, «le si potrebbe chiedere […]" (152) e "«No, figliolo,» ha detto lui, mettendomi una mano sulla spalla. «Io sto con lei. Ma non può saperlo, perché il suo cuore è cieco. Pregherò per lei." (154). La conversazione tra i due non subisce così cadute di registro. Reputiamo a questo punto evidenti i motivi per cui l'accortezza nelle scelte lessicali in questione necessitasse di essere discussa per un romanzo dove il "protagonista rimane prima di tutto un figlio" (Jeronimidis 1996: 383).

IV.3.2.1.2 MEURSAULT IN SINTESI : « CELA NE VEUT RIEN DIRE »

Tornando alla sezione dell'incipit da cui era partito il confronto, relativamente al telegramma i due traduttori hanno giustamente optato per una strategia diretta (salvo "Funerali" che, data la convenzionalità del messaggio, nel contesto appare come equivalente funzionale di "Enterrement" più di un letterale 'Sepoltura') che li ha condotti a soluzioni identiche, preservando il registro formale, la scansione binaria e il tono distaccato del T1 (cfr. IV.2.4). Si potrebbe forse opinare che la formula "Sentiments distingués", solitamente utilizzata in francese all'interno di espressioni compiute, suoni pertanto più telegrafica nel T1 di quanto non sia in italiano, dove si trova più spesso come sintagma isolato e risulta quindi d'uso regolare anche qui. Tuttavia, dato il forte vincolo del binarismo e la fossilizzazione lessicale della formula, qualsiasi altra scelta avrebbe compromesso l'esito traduttivo. Alle parole del telegramma segue poi, per asindeto, un commento ambiguo e inatteso di Meursault: "Cela ne veut rien dire". A giusto titolo considerata la frase-manifesto dell'opera, quest'affermazione lapidaria sintetizza l'atteggiamento del protagonista nei confronti del mondo assurdo in cui viviamo e ritorna come leitmotiv del suo rapportarsi all'alterità. Quasi pietra d'inciampo narrativa affiorante dalla comunicazione della morte della madre, "Cela ne veut rien dire" rappresenta il primo disaccordo esplicito di Meursault verso la possibilità

di un senso condiviso, oltre ad essere il primo detonatore testuale dello sconcerto che accompagnerà le reazioni del lettore nonché il punto di partenza di una rivolta che si concluderà, alla fine della Parte II, con la scoperta della "tendre indifference du monde" (183). La negatività della frase rispetto alle singole parti del mondo contro cui è indirizzata trova pieno senso grazie ai numerosi parallelismi dell'opera, che portano sullo stesso piano matrimonio, lavoro, morte, amicizia e avvenimenti del quotidiano. In quanto *embrayeur* di isotopie correlate (dell'incomprensione, dell'insensibilità, dell'equivalenza, dell'assurdo, del vuoto), il senso della formula è disseminato nel testo sotto classemi simili, ad esempio in frasi come "cela n'avait aucune importance" (67) o "Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi." (123); è inoltre speculare a un altro ritornello dell'idioletto di Meursault: "Cela m'était égal", un assioma che, insieme al primo, ribadisce a più riprese la sua filosofia di vita ("J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie, qu'en tout cas toutes se valaient et que la mienne ici ne me déplaisait pas du tout.", 66) e prepara l'evidenza del messaggio finale di indifferenza alla morte e comprensione del valore della vita, che arriva a poche ore dalla condanna del personaggio, come un soffio dal futuro di tutte le vite del mondo: "ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait" (181). Poiché «Cela ne veut rien dire» ritorna in parecchie occorrenze con una medesima formula[204], tutt'al più coniugata ad altri tempi verbali a seconda del contesto di enunciazione, ci si aspetterebbe che i traduttori non abbiano ceduto a variazioni sinonimiche o modifiche innecessarie, conservando quindi l'effetto di ritornello che le permette di generare risonanze sempre più profonde nell'arco narrativo. Ciò è parzialmente vero nel caso di Perroni, il quale traduce sempre con «Questo non significa niente», all'occorrenza de-esplicitando per via scalare il pronome neutro, non obbligatorio in italiano come lo è invece in francese. Sebbene la scelta sinonimica del verbo *significare* non intacchi la semantica del testo, genera però senza un bisogno reale quello che Berman chiama un impoverimento quantitativo, dato da perdite lessicali reiterate che pregiudicano il proliferare dei significanti che fanno la ricchezza della prosa letteraria (1985: 59). Di per sé una simile perdita non comporterebbe conseguenze di rilievo, ma considerando l'esistenza della variante con il verbo *signifier* in altri punti del racconto (cfr. nota precedente) e non nell'incipit, dove il lettore forma le sue prime impressioni anche sull'espressività del narratore, sorge spontanea una considerazione: *vouloir dire* rappresenta la

[204] L'unica variazione in certi casi è l'uso del verbo *signifier* al posto di *vouloir dire* (É 33, 57, 67, 100).

scelta lessicale più elementare per intendere *signifier*, quella cui ricorrerebbe anche un bambino; rimane in qualche modo al grado zero della lingua, che Camus deve mettere qui bene in evidenza come caratteristico di Meursault. Selezionando già adesso il traducente "significa", Perroni fa un passo avanti nel processo ermeneutico, anticipando un compito che spetta al lettore. Nella traduzione di Zevi, per contro, si registrano parecchie oscillazioni:

T1	T2	T3
B_1a […] parce que j'ai pensé que je l'avais déjà dit à mon patron. Cela ne signifiait rien. De toute façon, on est toujours un peu fautif. (33)	B_2a […] perché ho pensato che l'avevo già detto al mio principale. E poi non significava nulla. In un modo o nell'altro si è sempre un po' in colpa. (27)	B_3a […] perché ho pensato che l'avevo già detto al mio principale. Non significava niente. Tanto siamo sempre un po' colpevoli. (39)
B_1b Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non. (57)	B_2b Un momento dopo, mi ha domandato se l'amavo. Le ho risposto che era una cosa che non significava nulla, ma che mi pareva di no. (47)	B_3b Dopo un po' mi ha chiesto se la amassi. Io le ho risposto che non significava niente ma che mi sembrava di no. (57)
B_1c J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. (67)	B_2c Le ho risposto, come già avevo fatto un'altra volta, che ciò non voleva dir nulla, ma che ero certo di non amarla. (55)	B_3c Le ho risposto come già avevo fatto un'altra volta, che non significava niente ma di sicuro non la amavo. (65)
B_1d Sans doute, j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire. (100)	B_2d Naturalmente volevo bene alla mamma, ma questo non significava nulla. (81)	B_3d Ovviamente volevo bene a mamma, ma questo non significava niente. (91)

Partiamo dall'analisi della formula nell'incipit (A), dove è elevata pertanto a pietra di paragone per tutte le riprese successive. Proprio la soluzione traduttiva scelta in questo caso da Zevi ci sembra essere, tra le cinque, la più fuorviante, se si considera, come avevamo anticipato, che "Cela ne veut rien dire" è introdotto per asindeto, cioè assenza di legami con ciò che lo precede. In questa prima occorrenza, la formula ricopre dunque una posizione volutamente ambigua rispetto ai suoi quattro possibili referenti. Cosa sta commentando esattamente "Cela"? La comunicazione del decesso della madre ("Mère décédée") che il figlio rifiuta di comprendere o accettare? L'informazione riguardo ai funerali ("Enterrement demain"),

rituale sociale di cui Meursault non capisce il senso? Le formule di congedo ("Sentiments distingués"), ulteriori convenzioni che nulla possono significare contro il dolore suscitato dalla perdita? Forse la totalità del messaggio e le supposte ripercussioni sulla realtà del protagonista? Quest'ambiguità impostata sulla perifrastica *vouloir dire* diminuisce nel T2 per ragioni legate alla semantica e alla punteggiatura. Infatti, oltre ad impiegare il verbo *dire* nella sua forma semplice, Zevi modifica l'interpunzione del periodo introducendo due punti dopo "Cela ne veut rien dire", che invece si presenta quasi sempre in proposizioni a sé stanti nel resto del romanzo, o semmai inserita in dichiarative esplicite. In tal modo provoca due tipi di slittamento. In primo luogo, tramite i due punti, àncora abusivamente la preoccupazione temporale "C'était peut-être hier" alla frase precedente, come se costituisse la ragione principale della perplessità di Meursault, cosa che non ci è dato sapere. Come succede in molti altri casi nella sua traduzione, attraverso la punteggiatura Zevi getta quindi un ponte logico tra quegli isolotti che, nei termini di Sartre, sono le frasi de *L'Étranger* (1947: 142). In secondo luogo, l'utilizzo del verbo *dire* (senza *volere*) scopre il fianco a un transfert impreciso: di uso marginale nell'accezione di *significare*, essendo accostato al pronome dimostrativo[205] "Questo non dice nulla" dà piuttosto l'impressione che a reggere il predicato sia il soggetto anaforico "telegramma", tanto più che si tratta di una comunicazione scritta (il lemma "dire" del *Vocabolario della lingua italiana* Treccani riporta: "b. Con soggetto di cosa: *guarda cosa dice il libro, il giornale, la lettera* (cioè: che cosa c'è scritto, qual è il contenuto del libro, ecc."). In presenza dunque di un sostantivo come "telegramma", questa scelta in T2 risulta quantomeno incauta e forse frutto di una preoccupazione ritmica, poiché un ipotetico 'Questo non vuol dire nulla' avrebbe gravato troppo sulla lettura in termini sillabici (e allora la de-esplicitazione di Perroni appare congeniale).

Se osserviamo ora l'esempio B_2a, dove torna per la seconda volta la formula (all'imperfetto), noteremo il corretto traducente "significava", che tuttavia non rievoca in maniera altrettanto diretta il primo anello della catena isotopica. Sebbene questo valga anche per il T1, l'alternanza originale si limitava alla sinonimia tra *signifier* e *vouloir dire*, nel mezzo della quale la versione di Zevi introduce una variante addizionale. Per di più, a fronte di una formulazione lapidaria, racchiusa tra punti fermi in T1 per rimarcare la separazione dal discorso causale iniziato con "parce que",

[205] Si noti come invece Perroni abbia sapientemente sfruttato la possibilità dell'italiano di sottintendere il soggetto, sottraendo un possibile referente e permettendo così all'ambiguità dell'enunciato di giungere intatta nel metatesto.

riscontriamo in T2 l'esplicitazione categoriale "E poi" che porta a un surtransfert della coesione, costituendo un'ulteriore infrazione allo stile frammentario del narrato: in questo modo la frase sembra infatti intervenire come seconda giustificazione di quanto detto poco prima.[206] A margine, nell'ultima frase degli estratti B_a rileviamo altre due differenze traduttive di qualche interesse. Da un lato, Perroni sembra adeguarsi meglio al registro espressivo di Meursault sia con la de-esplicitazione scalare "Tanto", più sbrigativa della pur legittima alternativa "In un modo o nell'altro" in B_2a, sia preferendo il plurale generico non marcato "siamo" all'impersonale "si è" che, pur esprimendo in modo adeguato il classema [separazione] dalla comunità degli uomini, rientra in una tendenza all'astrazione linguistica lontana dal parlato del protagonista (e così sarà per molte altre occorrenze di predicati verbali retti da pronome *on* nel prototesto). Dall'altro lato, proprio l'effetto di inclusione prodotto dalla prima persona plurale consente che nel semema «siamo sempre un po' colpevoli» si attivi il *frame* della colpa anche giuridica per l'aggettivo "colpevoli", più di quanto non accada con "in colpa" nel T2: includendosi tra i colpevoli, Meursault può offrire così nel T3, al lettore attento (soprattutto a una seconda lettura), un indizio cataforico sul proprio destino.

Confrontando infine contemporaneamente i restanti passi B(b-c-d), riscontriamo una tendenza opposta nel trattamento di "Cela ne veut rien dire" nelle due traduzioni: Zevi non traduce mai i tre "cela" allo stesso modo, preferendo soluzioni che si rivelano talvolta maldestre sul piano sintattico, come nell'esempio B_2b dove adopera due pronomi relativi a brevissima distanza l'uno dall'altro ("ho risposto che era una cosa che non"); al contrario T3 uniforma le due varianti sinonimiche del francese usando sempre *significare*, con la conseguenza sopra indicata a proposito dell'incipit.

Per concludere il confronto tra le rese italiane della formula in questione, ci limitiamo a segnalare l'opposizione sistematica tra il "nulla" di T2 e il "niente" di T3. Benché non comporti differenze di sorta se non sul piano sonoro, la diversa scelta di Perroni potrebbe essere spiegata, da una parte, con la volontà di prendere le distanze dalla traduzione avversaria, che anche in molte altre porzioni testuali si manifesta nella costante sostituzione dei traducenti selezionati da Zevi (ci torneremo nelle Conclusioni); dall'altra parte, potrebbe denotare un'attenzione maggiore

[206] Qui si manifestano chiaramente altre due delle tendenze deformanti identificate da Berman: la *clarification* e l*allongement* (1985, 54-56).

al registro linguistico di Meursault, che propende spesso verso i termini di uso più popolare[207]. In generale, questa sua caratteristica sembra essere stata colta dal ritraduttore che, qualora si trovi a poter scegliere indifferentemente tra due elementi lessicali, come in questo caso, opta sempre per quello di registro leggermente più basso o con frequenza d'uso maggiore.

IV.3.2.2 VETRINE DI TRADUZIONE: LE PAGINE INIZIALI DEL PRIMO CAPITOLO

Proseguiamo adesso nel confronto delle traduzioni del secondo paragrafo, che complica ulteriormente la temporalità già incerta dell'incipit immettendo il lettore direttamente nel gioco dei tempi verbali. Si consolidano altresì le isotopie della morte e della colpa e appaiono i primi elementi dell'ironia tragica che pervade soprattutto la Parte II.

T1 (9-10)	T2 (7)	T3 (19)
C_1 L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir.	C_2 L'ospizio dei vecchi è a Marengo, a ottanta chilometri da Algeri. Prenderò l'autobus delle due e arriverò ancora nel pomeriggio. Così potrò vegliarla e essere di ritorno domani sera.	C_3 L'ospizio dei vecchi è a Marengo, a ottanta chilometri da Algeri. Prenderò l'autobus delle due e arriverò nel pomeriggio. Così farò la veglia e potrò tornare domani sera.

[207] Sulla Treccani, al lemma *nulla* si legge: "Coincide quasi esattamente nei significati e nella maggior parte degli usi grammaticali e sintattici con *niente* (che è forma più popolare in quasi tutte le regioni italiane)". Permane in sordina l'interrogativo su un'eventuale valenza filosofica dietro alla scelta di *nulla* da parte di Zevi.

D_1	D_2	D_3
J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.	Ho chiesto due giorni di libertà al principale e con una scusa simile non poteva dirmi di no. Ma non aveva l'aria contenta. Gli ho persino detto: "Non è colpa mia." Lui non mi ha risposto. Allora ho pensato che non avrei dovuto dirglielo. Insomma, non avevo da scusarmi di nulla. Stava a lui, piuttosto, di farmi le condoglianze. Ma certo lo farà dopodomani, quando mi vedrà in lutto. Per adesso è un po' come se la mamma non fosse morta; dopo il funerale, invece, sarà una faccenda esaurita e tutto avrà preso un andamento più ufficiale.	Ho chiesto due giorni di permesso al principale, e con una scusa così non poteva rifiutarmeli. Però sembrava seccato. Gli ho anche detto: "Non è colpa mia." Non ha risposto. Allora ho pensato che non avrei dovuto dirglielo. Insomma, non dovevo giustificarmi. Anzi, era lui che doveva farmi le condoglianze. Ma me le farà senz'altro dopodomani, quando mi vedrà a lutto. Per ora è un po' come se mamma non fosse morta. Dopo il funerale, invece, la questione sarà chiusa e tutto avrà assunto un aspetto più ufficiale.

A entrambi i traduttori va riconosciuto il merito di aver rispettato *l'écriture blanche* di Camus, non cedendo alla tentazione di nobilitare la sintassi spoglia né quei termini che in italiano avrebbero potuto suonare scabri. In ottica ritraduttiva, considerato il tema assai attuale della sensibilità linguistica nell'evitare parole che un tempo si sarebbero usate con più disinvoltura, ancora più volitiva appare la resistenza di Perroni nel chiamare le cose con il proprio nome, come fa Meursault che "ne joue pas le jeu […] il refuse de mentir"[208]: tale resistenza ha permesso, ad esempio, che l'ospizio di Marengo non diventasse una casa di riposo e che i vecchi non diventassero anziani. Non sempre, tuttavia, al rispetto del lessico è corrisposta la riproduzione degli stilemi camusiani.

In C_2 rileviamo innanzitutto il surtransfert "ancora" che traduce lo sforzo di Zevi nel renderne più esplicita la coerenza temporale del discorso all'interno di una costruzione paratattica. L'unica spiegazione plausibile per quest'aggiunta ingiustificata ci sembra infatti una sovra-interpretazione del contesto enunciativo. Mettendosi nei panni del protagonista, che in tutto il capitolo ci farà percepire la veglia funebre

[208] Dalla Prefazione all'edizione universitaria americana dello stesso Camus (*ŒC I*: 215).

sostanzialmente come un fastidio da superare in fretta (cosa di cui però il lettore non può ancora essere avvertito), il T2 interpreta la seconda frase del C_1 come se dicesse «arriverò quando ancora sarà pomeriggio, non già sera», sottintendendo quindi che prima Meursault arriverà, prima potrà andar via. Senza dirlo esplicitamente, infatti, il successivo "Ainsi" lascia intendere che arrivare all'ospizio nel pomeriggio dello stesso giorno sia la *conditio sine qua non* affinché Meursault possa partecipare alla veglia della defunta madre. In realtà la veglia durerà fino alla mattina seguente, come si scoprirà nel resto del capitolo, motivo per cui la circostanza temporale dell'arrivo del figlio è del tutto indifferente: Camus avrebbe potuto omettere "Ainsi" senza modificare in alcun modo il senso dell'enunciato. Si tratta dunque di uno di quei connettori fittizi che abbiamo esaminato in IV.2.2, da cui il primo traduttore è rimasto ingannato. Dal canto suo, Perroni sembra accogliere questo implicito nella modulazione della frase conclusiva di C_3, dove parrebbe effettivamente suggerito dal fatto che la coppia originale dei verbi *veiller* e *rentrer*, azioni consecutive, viene differenziata attraverso l'accostamento al primo di un verbo servile. Il T3 inverte tale accostamento secondo la logica impaziente del personaggio, che nella ritraduzione sembra dire: dopo aver fatto la veglia potrò finalmente tornare. Questa modulazione degli ausiliari gli permette altresì di evitare il calco "vegliarla" del T2[209], dove il pronome clitico intrattiene peraltro una relazione endoforica assai stirata con il referente "la mamma", risalente alla frase iniziale. Trasponendo nella perifrastica esplicitante scalare "farò la veglia" Perroni ottiene un duplice vantaggio: il verbo *fare*, al grado zero tipico della narrazione di Meursault, e la scansione binaria del ritmo (cfr. IV.2.4) in coppia con "potrò tornare". Per lo stesso segmento, in C_2 rileviamo la trasposizione di *rentrer* nella locuzione *essere di ritorno*, che per lo stesso motivo avrebbe buon gioco al livello ritmico, ma che di contro avvicina la lingua del protagonista a un'astrazione nominale che non gli appartiene.

Un atteggiamento misto è rilevabile in buona parte del D_3. Innanzitutto, per i due giorni di "congé" nel T3 viene impiegato il traducente "permesso" al posto del transfert impreciso "libertà" in T2. Dopodiché, nella coordinata successiva, dove Perroni sente il bisogno di introdurre una virgola che però ne altera la prosodia, entrambi i traduttori decidono di anteporre il complemento al sintagma verbale, adottando soluzioni

[209] L'impiego transitivo di vegliare per indicare la veglia funebre risulta meno comune della perifrasi verbale con "fare". Il Devoto-Oli (2012) include la pratica di culto non sotto il lemma "vegliare", ma esclusivamente sotto il lemma "veglia", nell'espressione "fare la v. a un defunto"; così anche il Zanichelli. Mentre il Garzanti (..) riporta: «assistere di notte: *vegliare un malato*; *vegliare un morto*, fare la veglia funebre».

diverse: per “pareille” T2 si attiene al corrispettivo “simile”, mentre T3 traspone l’aggettivo in avverbio, nel presumibile intento di mantenere il registro del parlato, ma con un esito forse anche compensativo sul piano sonoro. Infatti, se il capoverso del T1 si apriva con un’allitterazione in ‹d› e metteva in risalto l’occlusiva velare sorda di “avec une excuse”, Perroni sembra articolare per parte sua una compensazione analogica contigua sul fono ‹s› ravvicinandolo in “chiesto…permesso…con una scusa così”. Per la traduzione del secondo predicato verbale, mentre T2 ricorre alla variante sinonimica “dire di no” perfettamente in linea con il parlato di cui sopra, T3 ricalca il francese con “rifiutarmeli”, forse per non modificare ulteriormente la lunghezza della frase. Nella parte successiva, riscontriamo una maggiore quantità di procedimenti diretti nel T2. La frase “Ma non aveva l’aria contenta” ricalca i singoli costituenti facendo percepire leggermente l’interferenza del francese *avoir l’air*, che normalmente sta in una relazione pressoché di equivalenza con il verbo *sembrare* in italiano, preferito infatti nel T3 all’interno della modulazione de-esplicitante “Però sembrava seccato”; con la quale, tuttavia, non solo Perroni sinonimizza uno dei numerosissimi *Mais* d’apertura che costituiscono uno stilema della scrittura camusiana[210], ma contravviene alla predilezione del T1 per tutte quelle espressioni che reiterano il classema [vaghezza] nel narrato: qui si passa dalla negazione grammaticale dell’aggettivo generico e basilare *content* – che peraltro intrattiene nel romanzo un forte rapporto di dipendenza oppositiva rispetto all’aggettivo *heureux* – alla negatività semantica di “seccato”, che definendo l’umore è dunque più assertivo e meno vago. Subito dopo invece Perroni riporta il “même dit” del T1 a un più cautamente letterale “anche detto”, che del T2 evita il “persino”, parola di società, quindi non la più elementare tra le opzioni. Inoltre cerca la de-esplicitazione categoriale del pronome soggetto nel successivo “Il n’a pas répondu”, come farà spesso anche con *je*: la ridondanza pronominale del francese diventerebbe una stampella insostenibile in italiano nel mantenere uno stile scarno e paratattico. Al contrario, Zevi aveva sia trasportato il pronome soggetto sia esplicitato scalarmente la forma atona del complemento di termine, appesantendo inutilmente una frase concisa: “Lui non mi ha risposto”. Optando per la letteralità di “Insomma”, entrambi dimostrano poi di aver riconosciuto la funzione della polisemia nella locuzione avverbiale “En somme” (che qui potrebbe produrre sememi diversi come «in fin dei conti», «tutto sommato», «alla fine»), che serve a Camus per lasciarci seguire, oscurandoli, i processi mentali di Meursault nel rispondere al giudizio altrui. Poco dopo ancora Zevi ricalca “je n’avais

[210] Ne parleremo in V.1.1.1.

pas à" con "non avevo da", ma esplicita per via categoriale il complemento "di nulla" che aumenta la massa bruta del testo senza di fatto aggiungere alcunché al senso. Con l'intenzione di far sentire la costruzione francese ci si sarebbe semmai aspettati un altro tipo di esplicitazione, del tipo 'non avevo di che scusarmi'. Perroni risolve questa sequenza mediante la forma negativa del verbo servile ("non dovevo") accompagnata dal sinonimo "giustificarmi" al posto di "m'excuser", del quale condivide il classema [colpa] ma mette maggiormente in risalto il classema [ragione]. In tal modo però genera anche una ripetizione non presente nel T1. Infatti, se allarghiamo per un momento il punto di osservazione in D alla più ampia unità di traduzione che prende "J'ai pensé alors…condoléances", noteremo che in T3 appaiono ben tre occorrenze ravvicinate del verbo *dovere*, del quale il prototesto vede solo un'occorrenza ("dû"). Ciò dipende dalla focalizzazione sintattica della *phrase clivée* "C'était plutôt à lui de me présenter" contenuta nell'ultima delle tre sequenze dell'unità traduttiva in questione, che T3 rende per mezzo di una relativa esplicita anziché implicita, richiamando così necessariamente l'utilizzo del verbo *dovere* prima dell'infinito. La ripetizione era stata invece evitata in T2, dove tuttavia, sebbene il traduttore si attenga alla struttura originale grazie alla trasposizione del classema [dovere] in *stare a* (nell'accezione di *spettare a*), interrompe bruscamente il ritmo inserendo un inciso tra virgole. La consuetudine di Zevi a modificare la punteggiatura in direzione di una logica del discorso è di nuovo visibile poi nell'ultimo periodo, che nell'intento di evidenziare il contrasto temporale tra "per adesso" e "Dopo il funerale", in T2 è introdotto da un punto e virgola, segno che tuttavia, nel prototesto, si presenta una singola volta in tutta la Parte I del romanzo (É 24).

Per concludere su D, osserviamo la traduzione in T2 delle due coppie qualificative "affaire classée" e "allure plus officielle". Per la prima coppia, si nota un certo impaccio nel trovare in italiano un collocato funzionale per la base della collocazione: "esaurita" costituisce un transfert impreciso come collocato di "faccenda", per la quale sarebbero stati forse più adatti altri aggettivi (ad esempio 'conclusa', 'risolta', 'sistemata' o

'chiusa')[211]. Per la seconda coppia, dato che il semema «allure»[212] in questo caso non realizza il classema [movimento], il traducente "andamento" rappresenta un transfert scorretto. La resa di questi termini è tanto più importante dal momento che in essi si celano le prime avvisaglie dell'ironia che innerva la materia del romanzo. In particolare, è qui presente in sordina una certa ironia tragica nel definire la morte della madre "affaire classée" malgrado proprio questa rappresenti, al contrario, il punto di partenza delle sciagure che porteranno Meursault in tribunale; luogo nel quale, oltretutto, saranno proprio le domande riferite al suo comportamento durante il periodo di lutto a precludergli ogni simpatia e determinare, infine, la sua condanna a morte. Oltre a ristabilire la punteggiatura originale tra i due periodi, per tali coppie Perroni parla di "questione chiusa" e "aspetto più ufficiale", ossia transfert più precisi e completi. In aggiunta, traducendo "revêtu" con "assunto", nel T3 modula il classema [abito] legato alla sfumatura metaforica delle convenzioni sociali – quali vesti da indossare secondo l'occasione – nel classema attiguo [addosso], che trasmuta le convenzioni in pose da assumere.

Il terzo paragrafo di questo primo capitolo è di particolare interesse per quanto concerne il mantenimento in traduzione dell'uso speciale che Camus fa del tempo, nello specifico esponendo "une simultanéité sans recul conscient, où rien ne semble distinguer projet et réalisation" (Mingelgrün 1995: 86). Basti pensare infatti che qui, per la primissima

[211] Questa formula poco idiomatica sembra oltretutto far parte dell'idioletto letterario di Zevi, il quale la riproporrà, incoerentemente, per tradurre altri due sintagmi che erano stati composti con parole differenti nel T1. Uno si trova nel terzo capitolo della Parte I, dopo la risposta di Meursault a una domanda del principale: "…il a eu l'air d'être soulagé et de considérer que c'était une affaire terminée." (T1 41), che Zevi traduce con "…ha avuto l'aria di provare un certo sollievo, e di considerare che era una faccenda esaurita." (T2 33). L'altro nel sesto capitolo, quando Meursault, che si trova in città insieme a Marie e Raymond prima di andare verso la costa, si accorge del gruppo di arabi che guardano nella loro direzione, ma Raymond lo rassicura: "Il a ajouté que, pourtant, c'était maintenant une histoire finie." (T1 77) diventa "Ha aggiunto che del resto era ormai una faccenda esaurita." (T2 62). Contro l'intenzione originale, la ricorsività della formula potrebbe così suggerire al lettore una continuità tematica tra le tre occorrenze, che in particolare nel terzo caso metterebbe in risalto l'isotopia ironica, dal momento che sia la "faccenda" della madre sia la controversia con gli arabi risulteranno, in fin dei conti, tutt'altro che "esaurite" per l'avvenire del protagonista.

[212] Il *Petit Robert* riporta come accezione del lemma *allure*: "Apparence générale d'une chose" (*Le Nouveau Petit Robert,* 2009). Riteniamo questo il significato effettivo anche in ragione del verbo che accompagna il sostantivo. In questo senso ci viene in aiuto il *Dictionnaire de l'Académie Française*, che alla voce *allure* riporta un esempio letterario costruito con lo stesso verbo: "B. – [En parlant d'une chose concr. ou abstr.] *Prendre l'allure (de), avoir l'(une, les) allure(s) de; avoir grande allure* 1. [Concerne une chose concr.] : ° 26. Quelques jours après cette rencontre, Albert de Morcerf vint faire visite au comte de Monte-Cristo dans sa *maison* des Champs-Élysées, qui *avait* déjà *pris* cette allure *de palais* que le comte, grâce à son immense fortune, *donnait* à ses habitations même les plus passagères.
- A. DUMAS père, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 1, 1846, p. 787" (http://atilf.atilf.fr)

volta, la voce narrante mostra la scarto tra narrazione *proche* e narrazione *reculée* allorché Meursault racconta al PC quanto annunciato nel paragrafo precedente al futuro: "Je prendrai l'autobus à 2 heures […]" adesso si realizza in "J'ai pris l'autobus à 2 heures". Da una prospettiva narratologica, dunque, questo passaggio è fondamentale giacché si rende subito dimostrazione, insieme poi al capitolo intero, dei due procedimenti narrativi che si opporranno nel resto del *récit*: la distanza temporale e il presente fittizio (Soelberg 1985: 87). Sorprendentemente, nessuno dei due traduttori ha conservato il gioco temporale, cedendo a quelle due tendenze traduttive correlate che Berman definisce razionalizzazione e chiarificazione: la prima "porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur […] sa ponctuation" (1985 : 53), riorganizzando le frasi secondo una logica lineare del discorso; la seconda concerne soprattutto la polisemia e le ambiguità del testo, per cui: "Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'indéfini, la clarification tend à imposer du défini" (*ivi* : 54-55). Vediamole all'opera.

T1	T2	T3
E_1 J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois. (10)	E_2 Ho preso l'autobus delle due: faceva molto caldo. Prima ho mangiato in trattoria, da Celeste, come al solito. Avevano tutti molta compassione per me e Celeste mi ha detto: "Di mamme ce n'è una sola." Quando ho fatto per andarmene, mi hanno accompagnato alla porta. Ero un po' intontito perché ero anche andato su da Emanuele a farmi prestare una cravatta nera e una benda per il braccio. Lui ha perso suo zio qualche mese fa. (8)	E_3 Ho preso l'autobus alle due. Faceva molto caldo. Avevo mangiato in trattoria, da Céleste, come al solito. Erano tutti molto dispiaciuti per me, e Céleste mi ha detto: "Di mamma ce n'è una sola." Quando ho finito, mi hanno accompagnato alla porta. Ero un po' intontito perché mi era toccato salire da Emmanuel per farmi prestare la cravatta nera e il bracciale da lutto. Lui ha perso lo zio qualche mese fa. (20)

Abbiamo già constatato che è soprattutto Zevi a rimaneggiare i segni interpuntivi. Dando uno sguardo d'insieme a E, possiamo confermare questa attitudine e delineare altresì propensioni specifiche in entrambe le traduzioni. T2 trasforma con una certa frequenza le giustapposizioni sintattiche del T1 in subordinazioni ordinate mediante il ricorso al punto e

virgola o ai due punti, ovvero segni che accentuano l'interattività semantica tra le proposizioni. Di quest'ultimo tipo abbiamo un esempio nel primo periodo di questo paragrafo: in "Ho preso l'autobus delle due: faceva molto caldo", proprio a causa dei due punti, il secondo membro frastico riassocia la sensazione di caldo estremo all'orario indicato – con il sole a picco – in maniera più esplicita di quanto avvenga nel T1. Oltretutto, l'impulso alla chiarificazione porta Zevi al quasi impercettibile surtransfert "delle due", che diversamente dalla notazione generica del tempo "à deux heures" implica una qualche familiarità con la tabella oraria degli autobus da parte di Meursault; uomo certo abitudinario, ma non aduso a spostamenti fuori città e che qui sta semplicemente facendo il proprio calcolo di convenienza. Perroni, dal canto suo, pur rispettando nella maggioranza dei casi la punteggiatura originale, dimostra una predilezione per le pause brevi (ottenute tramite virgole) frapposte tra coordinazioni veloci oppure tra un circostanziale e il periodo che lo contiene. In E_3, nello specifico, succede con la virgola che precede la congiunzione di "e Céleste mi ha detto […]", assente nel T1. Per converso, entrambi i traduttori eliminano la virgola che separava i due membri della frase finale di E_1, dove crea uno stacco prosodico che enfatizza il classema [morte] riecheggiante nel breve silenzio della pausa (e appena reiterato dal [lutto] del "brassard"), pur mettendo ugualmente in *foregrounding* la deissi fittizia del tempo: leggere "il y a quelques mois" in chiusura, infatti, ci inganna ancora una volta che la narrazione di Meursault avvenga in un presente non solo diegetico, ma reale (cfr. IV.2.4.2.1). Lo shift opzionale che omette la virgola è dipeso probabilmente da questioni di ritmo, che tuttavia era già stato compensato nelle due traduzioni con l'esplicitazione del pronome soggetto "Lui" – necessaria per problemi di referenza anaforica – e avrebbe potuto reggere, a nostro parere, un'interruzione mediana.

Se consideriamo adesso le traduzioni del tempo in E[213], noteremo che la stessa spinta alla razionalizzazione ha influenzato i processi traduttivi, sollecitando il ripristino di una *consecutio temporum* più chiara. Tranne nel caso di "il a fallu que je monte chez Emmanuel […]", su cui torneremo a breve, i vari *tiroirs verbaux* sono stati mantenuti nelle forme italiane corrispondenti. Tuttavia, per sopperire alla mancanza di prospettiva temporale tra le voci iniziali al passato prossimo e i verbi seguenti, entrambi i traduttori si sono sentiti in diritto di aggiungere altri elementi della deissi temporale, allontanandola dall'indeterminatezza che isotopicamente pervade anche questi aspetti della costruzione testuale. Da

[213] Dei rapporti temporali proprio in questo paragrafo ci siamo occupati in IV.2.4.2.1.

un lato, benché si attenga al PC attraverso il passato prossimo, Zevi inserisce indebitamente tra il primo predicato verbale "Ho preso" e il successivo "ho mangiato", che in realtà lo precede cronologicamente, l'avverbio di tempo "Prima", così da ricollocare nella linea mentale del lettore l'azione di prendere l'autobus come successiva rispetto al pranzo al ristorante. Dall'altro lato, Perroni trasforma direttamente il PC in un trapassato prossimo: "Avevo mangiato in trattoria". Diverso il dilemma temporale per l'ingannevole subordinata "Quand je suis parti", che suggerisce l'uscita di Meursault dal ristorante. Qui interferisce la portata semantica del verbo francese che a paragone con il corrispettivo italiano copre una gamma superiore di forme lessicali, per cui l'aspetto aoristico puntuale del PC collide con il successivo "ils m'ont accompagné à la porte", che invece *ad sensum* dovrebbe essergli contemporaneo e mostrare la scena nel suo divenire. Zevi opta per questo aspetto durativo, ma coniugato al PC, scegliendo come traducente di *partir* la locuzione esplicitante "ho fatto per andarmene", che lascia temporeggiare il personaggio abbastanza da non illudere il lettore, come però voleva il T1. Anche Perroni smorza la distorsione temporale, ma per mezzo di una modulazione che sposta la prospettiva dal risultato dell'azione al gesto che la precede: "Quando mi sono alzato". Poco sotto anche la proposizione "parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel […]" viene privata in traduzione dei suoi straniamenti, ancorché in diversa misura. La soluzione in E_2 ("Ero un po' intontito perché ero anche andato su da Emanuele […]") non sembra individuare i due nodi problematici del T1: né la difficoltà intrinseca alle differenze di codice nel rendere scorrevolmente la voce impersonale al PC "il a fallu", in questo contesto; né l'accordo della completiva al congiuntivo presente retta da *falloir*. Zevi si rintana in una sorta di modulazione de-esplicitante categoriale che innesta il primo nodo nel secondo: il portato del verbo impersonale sostanzialmente scompare, lasciando una tenue traccia della discrepanza temporale tra "j'étais" e "il a fallu" nel surtransfert "anche", ovvero una congiunzione che, in quanto aggiuntiva, vuole suggerire l'accavallarsi di un'azione ulteriore – andare a chiedere in prestito degli indumenti da lutto – resasi necessaria prima della partenza dell'autobus, all'interno della serie descritta. Probabilmente l'intento del traduttore era quello di traghettare nel suo metatesto il senso di fatica derivato da un ulteriore compito, procurarsi l'abbigliamento, il cui scopo, a un Meursault digiuno di cerimonie sociali, resta ancora una volta estraneo. Il T3 "Ero un po' intontito perché mi era toccato salire da Emmanuel" non restaura la discrepanza temporale, pur avendo trovato una soluzione espressiva che ben si sarebbe prestata all'impiego del passato prossimo (per ipotesi: 'Ero un po' intontito perché mi è toccato […]'). In

compenso, l'espediente di trasporre il congiuntivo in un'infinitiva (da "que je monte" a "salire") anticipando il soggetto al sintagma verbale precedente sotto forma di pronome riflessivo (da "il a fallu que je" a "mi era toccato"), gli permette di mantenere la discretezza dei due momenti verbali senza alcun tipo di aggiunta.

Tralasciando per il momento l'italianizzazione dei nomi propri di cui diremo nelle Conclusioni, altri shift di questo brano tornano a confermare una propensione di Zevi alla letteralità che talvolta sfocia nell'interferenza. In particolare, la proposizione "Avevano tutti molta compassione per me" ricalca sintatticamente il T1, ma con la poco idiomatica co-occorrenza del verbo rispetto al traducente "molta compassione" ottiene un leggero slittamento semantico e di registro, che invece in T3 è meglio modulato nel passaggio dal sentimento astratto al sentire caratterizzato: "Erano tutti molto dispiaciuti per me". Perroni interviene poi per aumentare il grado di specificazione semantica del termine "brassard", il cui traducente nella prima versione, benché risultante da una esplicitazione scalare, si limitava al transfert incompleto "benda per il braccio", che lasciava il lettore in dubbio sulla sua funzione: in T3 si passa a un "bracciale da lutto", che tuttavia costituisce a sua volta un transfert impreciso, poiché non corrisponde all'oggetto reale che si porta durante il periodo di lutto[214]. Inoltre, avendo sostituito gli *articles indéfinis* che introducevano in T1 sia il "brassard" sia la "cravatte" con articoli determinativi in italiano, si riduce quell'effetto di reiterazione dei numerali di cui avevamo parlato in IV.2.1.1.d).

IV.3.2.2.1 ISOTOPIE CIRCOLARI TRA L'INCIPIT E L'EXPLICIT DELL'OPERA

L'approccio traduttivo generale dei rispettivi autori è ben rappresentato nei due paragrafi successivi, su cui ci soffermeremo per metterli a confronto anche con dei rimandi intratestuali di assoluto rilievo. Nonostante rimedi spesso ai guasti del suo predecessore (transfert imprecisi o scorretti, falsi amici, calchi strutturali, lessico desueto, etc.), in qualche occasione Perroni resta all'ombra di soluzioni traduttive che richiederebbero una revisione. Inoltre, la sua attitudine *cibliste* talora sfocia in manipolazioni superflue o che non sembrano comunque trovare una giustificazione sufficiente né nel microcontesto situazionale, né nel macrocontesto dei caratteri del

[214] Insieme all'indagine lessicografica in merito, è sufficiente una ricerca per immagini di "brassard de deuil" al fine di confermare che non si tratta di un braccialetto.

romanzo. Un esempio dei due *modus operandi* è la traduzione del seguente paragrafo (F_1):

> J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler. (10-11)

In relazione al tipo preponderante di scrittura nei primi capitoli, questo paragrafo presenta due caratteristiche che gli valgono un'attenzione particolare: da una parte, la rara presenza di una motivazione esplicitata dallo stesso Meursault all'interno di un enunciato ad alto livello di stilizzazione, dovuto all'ordine proposizionale e all'accumulo dei suoi costituenti (cfr. IV.2.1.1.d); dall'altra, la sua partecipazione saliente alle isotopie sensoriali che lo mettono in parallelo, insieme ai primi quattro paragrafi del romanzo, con l'ultimo paragrafo dell'opera, subito dopo l'uscita di scena del cappellano (G_1):

> J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. (183)

Le iterazioni e le opposizioni semiche che collegano i due estratti (incluso "Il faisait très chaud" poco sopra) sono lampanti, ma le elencheremo comunque di seguito per comodità di analisi:

[chaleur] < > [fraîcheur]; [soleil] < > [nuit]; [ciel] < > [sel]

[route] [trajet] < > [terre] [départ];

[bruits de cahots] < > [bruits de campagne]

[odeur d'essence] < > [odeur de nuit]

[s'assoupir] < > [dormir]; [réveil + militaire] < > [réveil + étoiles]

[hâte] [course] < > [paix]

[indifférence négative] (à une personne) < > [indifférence positive] (au monde)

Risulta dunque evidente che uno sforzo traduttivo debba essere compiuto affinché i delicati rapporti isotopici tra i brani passino attraverso due materie lessicali (due sostanze del contenuto, cfr. II.1.1) differenti. Il

rischio sarebbe altrimenti quello di compromettere l'effetto di chiusura del cerchio dell'opera nella sua integrità, se è vero che, come illustra Mingelgrün (1995), il passaggio da un disequilibrio iniziale a uno stato di equilibrio finale, costruito lungo il *récit*, si regge proprio sulle rispondenze tra i primissimi e gli ultimissimi paragrafi, come fossero stampelle: da una scrittura frammentaria e stringata si arriva a un flusso sciolto; da una narrazione singolativa a una iterativa, con cambiamento di focalizzazione; da una resa abbrancata alla cronologia fittizia si passa a una resa acronica, fuori dal tempo; dall'incoscienza di sé e del mondo alla piena coscienza e serenità (Mingelgrün 1995: 90-91). Prima di avviare il confronto tra le rese dei paragrafi lontani, concentriamoci dunque su quelle di F_1. Zevi propone una traduzione vicina al lessico e all'ordine frastico del T1, ma nella quale emerge nuovamente la tendenza alla razionalizzazione:

> Ho dovuto correre per non perdere l'autobus. La gran fretta, la corsa, certo è per questo, oltre alle scosse, all'odor di benzina, al riverbero della strada e del cielo, che presto mi sono assopito. Ho dormito quasi tutto il percorso. E quando mi sono svegliato ero addossato a un militare che mi ha sorriso e mi ha chiesto se venivo di lontano. Ho detto "Sì" per non dover più parlare. (8)

Con l'esplicitazione categoriale del verbo *dovere* a supporto della subordinata finale implicita introdotta da "per", il T2 non resiste all'impulso di mettere ordine nei rapporti cronologici tra questo paragrafo e il precedente. Infatti, la voce narrante ci aveva già comunicato, con un PC in apparenza fattuale, di aver preso l'autobus alle due. Eppure adesso vediamo l'azione ripetersi di nuovo, dopo il pranzo, a causa della sovrapposizione con il PC antecedente "J'ai mangé au restaurant", posto dopo "J'ai pris l'autobus" ma logicamente preliminare alla partenza. In F_2 allora Zevi tenta di sopperire all'ambiguità dei due PC interdipendenti ma non esplicitamente coesi, modulando il sostantivo "départ" nell'autobus stesso (modulazione: risultato > mezzo) e palesando in un surtransfert improprio la necessità della corsa per non perderlo, cosicché il lettore tornasse con più facilità al giusto ancoraggio diegetico. Rimane poi molto rispettoso nell'enumerazione della cause, al di là della trasposizione giustificata dei dimostrativi iniziali in articoli determinativi, a cui si aggiunge un effetto di incrementalizzazione semantica con "gran fretta", che riflette e prepara efficacemente l'atmosfera del passo. È invece nel nucleo frastico che introduce il rema di questo periodo che si manifesta un ulteriore surtransfert della temporalità, dovuto forse a ragioni ritmiche: l'aggiunta dell'avverbio in "che presto mi sono assopito". A proposito del calco rappresentato da quest'ultimo traducente sarebbe legittimo opinare un innalzamento del registro che esula dall'espressività tipica del protagonista, ma se si considera la formulazione marcata "pour n'avoir

plus à parler"[215] (tratto di letterarietà neutralizzata dal contesto, cfr. IV.2.3) dell'ultimissima subordinata, la cui stilizzazione non era riproducibile nel corrispettivo *locus* testuale italiano, si potrebbe allora ritenere "assopito" una compensazione analogica dislocata della perdita di questo effetto finale; insieme forse alla più aulica preposizione nel T2 "di lontano", che ci sembra però semmai ascrivibile, per un testo del 1947, al fattore intertemporale della traduzione. Passando a F_3, la ritraduzione recita come segue:

> Ho dovuto correre, perché l'autobus stava partendo. Dev'essere stata questa precipitazione, questa corsa, insieme alle scosse, all'odore di benzina, al riverbero della strada e del cielo, a farmi addormentare. Ho dormito per quasi tutto il tragitto. E quando mi sono svegliato ero appoggiato a un militare, che mi ha sorriso e mi ha chiesto se venissi da lontano. Ho detto "sì" per non dover più parlare. (Perroni, 20)

Oltre a riproporre il sutransfert del verbo servile del T2[216], la modulazione del primo periodo, che prova a tenere insieme il mezzo di trasporto e l'azione di partire, esprime di contro un aspetto durativo proprio nella partenza dell'autobus che era stato accuratamente evitato da Camus. Benché apprezzabile la modulazione topicalizzata di "c'est à cause de tout cela sans doute" in "Dev'essere stata", con un'idiomatica de-esplicitazione categoriale che si avvale della semantica di *dovere* per accorpare la probabilità dell'avverbio all'espressione della causa, meno condivisibile rimane la sua anticipazione all'inizio del periodo, sia perché crea una non felicissima ripetizione delle voci del verbo ("Ho dvouto…Dev'essere"), sia perché altera il ritmo dell'intervallo voluto nel mezzo della serie ininterrotta di cause nel T1, dove l'attacco poneva in posizione enfatica i primi due elementi rispetto ai restanti. Dopodiché, a dispetto della brillante trasposizione della completiva "que je me suis assoupi" in infinitiva implicita "a farmi addormentare", così da eludere il problema posto dal PC, ne rileviamo l'omogeneizzazione lessicale di *assoupir* che in T3 non si distingue più dall'immediatamente successivo "J'ai dormi" ("Ho dormito"), perdendo di conseguenza il rimando differenziato al sonno della pagina finale. Tuttavia, come anticipato poc'anzi, un eventuale calco con il verbo italiano *assopirsi* avrebbe forse alzato eccessivamente il registro, uscendo dalle abitudini del parlato di Meursault, che in questo

[215] Anche tenendo in considerazione l'evoluzione del francese letterario, la scelta risulta marcata a paragone con uno standard *ne plus avoir à*.

[216] Crediamo che una traduzione meno esplicitante potrebbe semplicemente recitare: 'Ho corso per non perdere l'autobus'. Un'ipotesi sulle traduzioni esistenti è allora che entrambe volessero anche evitare, per ragioni eufoniche, la ripetizione di "corso…corsa" mettendo il verbo *correre* all'infinito.

capitolo rappresentano una dominante al confronto con altre eco isotopiche minori. Del registro tuttavia Perroni non si preoccupa troppo allorché coniuga al congiuntivo imperfetto l'interrogativa indiretta "mi ha chiesto se venissi da[217] lontano", che invece Zevi aveva conservato all'indicativo imperfetto per restare in linea con il registro familiare del narratore. È vero che ne *L'Étranger* ci sono casi sporadici di congiuntivi passati e altri elementi di ortodossia letteraria, come spiegato in IV.2.4.2.2. Nondimeno, salvo eccezioni imposte da differenze di codice, saranno solo e soltanto quei casi a dover essere riprodotti secondo i criteri stabiliti dall'autore e inferibili dall'evidenza testuale.

Prima di proseguire l'analisi di questo capitolo iniziale, compiendo un salto testuale non indifferente, passiamo per un momento al confronto di F_2 e F_3 con le rispettive traduzioni di G, il paragrafo della penultima pagina del romanzo, data l'importanza dei rimandi isotopici sopra illustrati. Le riportiamo in tabella ritrascrivendo l'originale per praticità di consultazione:

G_1 (183)	G_2 (149)	G_3 (156)
J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman.	Ero esausto e mi sono gettato sulla branda. Devo aver dormito perché mi sono svegliato con delle stelle sul viso. Rumori di campagna giungevano fino a me. Odori di notte, di terra e di sale rinfrescavano le mie tempie. La pace meravigliosa di quell'estate assopita entrava in me come una marea. In quel momento e al limite della notte, si è udito un sibilo di sirene. Annunciavano partenze per un mondo che mi era ormai indifferente per sempre. Per la prima volta da molto tempo, ho pensato alla mamma.	Ero sfinito e mi sono gettato sulla branda. Credo di aver dormito, perché mi sono svegliato con le stelle sul viso. Rumori di campagna salivano fino a me. Odori di notte, di terra e di sale mi rinfrescavano le tempie. La meravigliosa pace di quell'estate dormiente entrava in me come una marea. A quel punto, e sul limitare della notte, si è levato un urlo di sirene. Annunciavano partenze per un mondo che adesso mi era indifferente per sempre. Per la prima volta dopo tanto tempo ho pensato a mamma.

Visibilmente, le isotopie summenzionate sono state maneggiate con cura e, in un caso, Zevi ha addirittura creato un richiamo, intenzionale o meno, al verbo *assoupir* che avevamo incontrato in F_1 e che offre al lettore attento la possibilità di cogliere, dentro all'evidente trasformazione stilistica di questo passo rispetto al primo, la continuità di una voce che nella ristrettezza della propria cella sembra aver compreso il significato della libertà. Grazie alla ricerca stilistica di certi shift opzionali che interessano soprattutto la selezione lessicale e l'ordine dei costituenti di alcuni

[217] Perroni opta per l'uso moderno della preposizione.

sintagmi (sottolineati nei rispettivi metatesti), ci sembra che la ritraduzione sia riuscita a restituire leggermente meglio del T2 il tono poetico assunto dalla lingua di Meursault in queste pagine finali. Andando verso una resa che fosse sufficientemente fraseologica – come si nota per esempio dal confronto tra le soluzioni di T2 e il T3 "mi rinfrescavano le tempie" o "dopo tanto tempo" – alcune scelte di Perroni riscrivono però in modo eccessivo la lettera del prototesto: ci riferiamo in particolare a "mi sono svegliato con le stelle sul viso", che risulta assai evocativa e certo più naturale del corrispettivo in T2 ("con delle stelle sul viso") ma non rispetta, come fa quest'ultimo, la formulazione straniante del T1. Se Camus avesse voluto indicare tutte le stelle, in una sineddoche del firmamento notturno, avrebbe impiegato l'*article défini*. Sceglie invece un'immagine che infatti, nella rispettosa letteralità del T2, trasmette l'idea tanto più concreta di un viso coperto di stelle, con una sfumatura d'innocenza data proprio dall'immaturità dell'espressione, che ripropone l'isotopia infantile ancora legata alla narrazione pur rinnovata di Meursault. In altre occasioni, peraltro, proprio T3 si è mostrato più scrupoloso di T2 nell'attenersi alla lettera del T1: "Credo di aver dormito"; "salivano fino a me"; "un urlo di sirene". In un caso la differenza tra i metatesti sta nell'aver seguito due diversi *frame* interpretativi per tradurre "À ce moment, et à la limite de la nuit": il T2 "In quel momento e al limite della notte", per quanto d'uso figurato nel secondo membro, designa separatamente i classemi [tempo] e [spazio], perpetrando così l'apertura sul *moment* caratteristica della scrittura de *L'Étranger* (si pensi anche soltanto all'oggi dell'esordio); diversamente, il T3 "A quel punto, e sul limitare della notte", al di là al termine prezioso, nel selezionare il traducente "punto" preferisce rimarcare la doppia semica di [tempo] e [spazio] anche nel primo sintagma, sottolineando il senso di avanzamento delle sensazioni di Meursault.

IV.3.2.2.2 ANCORA SULLE PAGINE INIZIALI

Tornando adesso al primo capitolo e prendendo in esame alcuni periodi del paragrafo successivo (É 11; Zevi 8; Perroni 20), saltano subito all'occhio il transfert scorretto dovuto al calco del falso amico "village" nel T2 "L'ospizio è a due chilometri dal villaggio: ho fatto la strada a piedi"[218], e la ben più legittima esplicitazione categoriale all'interno della frase "È un vecchietto col nastrino della Legion d'onore", che al traduttore

[218] Qui, ancora una volta, la punteggiatura originale è stata stravolta a favore di una coordinazione tramite due punti, consuetudine di Zevi già messa in evidenza e che torneremo a sottolineare d'ora in poi soltanto qualora sia di rilievo anche per il senso dell'enunciato.

evidentemente appariva una precisazione necessaria rispetto al contesto di "C'était un petit vieux, avec la Legion d'honneur", classificandosi dunque come uno degli sporadici interventi *ciblistes* di Zevi. Perroni corregge il calco e lascia alle conoscenze enciclopediche del lettore il compito di decodifica del culturema. Quest'ultima frase peraltro è tanto più interessante poiché evidenzia una nuova violazione della temporalità nel T2: il presentativo "C'était" viene trasposto al presente. Ma lungo queste sequenze come nel resto del capitolo entrambi i metatesti dimostrano qualche difficoltà nella resa dei tempi, soprattutto il T2. Li accomuna un transfert scorretto del PC, normalizzato all'imperfetto: "J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge […]" diventa in T2 "Volevo vedere subito la mamma, ma il portinaio", con modifica anche della punteggiatura, e in T3 "Volevo vedere subito mamma". Stravolgimenti più massicci emergono nel periodo seguente:

T1 (11)	T2 (8)	T3 (20)
H_1 Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau.	H_2 […], ma il portinaio mi ha detto che dovevo prima andare dal direttore. Siccome era occupato, ho atteso per un po' e intanto il portinaio non smetteva di parlare. Poi ho visto il direttore: mi ha ricevuto nel suo ufficio.	H_3 Ma il custode mi ha detto che dovevo parlare col direttore. Poiché era occupato, ho aspettato un po'. Nel frattempo il custode ha continuato a parlare, poi ho visto il direttore: mi ha ricevuto nel suo ufficio.

Transeat la consueta razionalizzazione della sintassi (e conseguente interpunzione) in T2, che accorpa o suddivide arbitrariamente ben tre proposizioni, notiamo come non soltanto Zevi sostituisca al PC l'aspetto durativo dell'esplicitazione categoriale all'imperfetto "non smetteva di", che si appoggia sulla de-esplicitazione scalare "intanto", ma chiarifichi ancora una volta la successione temporale dell'esordio introducendo l'avverbio "prima", come fatto nell'incipit. Il classema [continuità] suggerito da "Pendant tout ce temps" non viene meno neppure in T3, dove però il traduttore lo combina quantomeno al corretto tempo verbale, avvalendosi di una modulazione attorno al verbo *continuare*. Nessuno dei due riproduce di conseguenza nemmeno lo straniamento prosodico dovuto alla virgola che seguiva bizzarramente "et ensuite" nel T1. Qualche rigo più sotto, Perroni scivola ancora sull'imperfetto laddove servirebbe il passato prossimo, forse per eco del verbo *continuare* impiegato poco prima: "Il direttore continuava a parlare." (T3: 21) traduce "Le directeur

m'a encore parlé." (12), che in T2 resta correttamente "Il direttore mi ha parlato ancora." (9).

In queste pagine affiorano anche alcune prevedibili differenze tra i due metatesti dovute al fattore intertemporale, che riguardano soprattutto l'onomastica, gli allocutivi della deissi personale e, in generale, uno svecchiamento del lessico in T3 dal punto di vista diacronico.

T1 (11-12)	T2 (8-9)	T3 (20-21)
I_1 Il a consulté un dossier et m'a dit : « Mme Meursault est entrée ici il y a trois ans. Vous étiez son seul soutien. » J'ai cru qu'il me reprochait quelque chose et j'ai commencé à lui expliquer. Mais il m'a interrompu : « Vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant. J'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins. Il lui fallait une garde. Vos salaires sont modestes. Et tout compte fait, elle était plus heureuse ici. » J'ai dit : « Oui, monsieur le Directeur. » Il a ajouté : « Vous savez, elle avait des amis, des gens de son âge. Elle pouvait partager avec eux des intérêts qui sont d'un autre temps. Vous êtes jeune et elle devait s'ennuyer avec vous. »	I_2 Ha consultato un incartamento e mi ha detto: "La signora Meursault è entrata qui tre anni fa. Voi eravate il suo unico sostegno." Ho creduto che mi rimproverasse qualcosa e ho cominciato a spiegargli. Ma lui mi ha interrotto: "Non avete da giustificarvi, caro figliolo. Ho letto la pratica di vostra madre. Voi non eravate in grado di provvedere ai suoi bisogni. Aveva bisogno di un'infermiera. Il vostro stipendio è modesto. E, in fondo, lei era più felice qui." Ho detto: "Sì, signor direttore." Lui ha soggiunto: "Capirete, aveva degli amici, persone della sua età. Con loro, poteva avere in comune interessi che sono di un altro tempo. Voi siete giovane e con voi doveva annoiarsi."	I_3 Ha consultato un fascicolo e mi ha detto: "La signora Meursault è entrata qui tre anni fa. Lei era il suo unico sostegno." Ho pensato che mi accusasse di qualcosa e ho cominciato a spiegargli. Ma lui mi ha interrotto: "Non deve giustificarsi, ragazzo mio. Ho letto il fascicolo di sua madre. Lei non era in grado di provvedere alle sue necessità. Sua madre aveva bisogno di un'infermiera. Lei ha uno stipendio modesto. Tutto sommato, era più felice qui." Gli ho detto: "Sì, signor direttore." Lui ha aggiunto: "Sa, aveva degli amici, persone della sua età. Con loro poteva condividere interessi che appartengono a un'altra epoca. Lei è giovane: con lei sua madre doveva annoiarsi."

La divergenza più vistosa riguarda la sostituzione del vecchio pronome di cortesia impiegato da Zevi con il *lei* dell'uso italiano moderno[219]. Ne deriva tuttavia una leggera ambiguità deittica: entrambi gli allocutivi sono

[219] A proposito dell'uso del *voi* nelle lingue europee, in un intervento pubblicato su *La Crusca per voi* (n. 35, ottobre 2007, 13-14), Paolo Belardinelli chiarisce: "In alcune lingue quest'uso è talmente diffuso da aver scalzato in tutto o in parte la forma originale *tu*. Si pensi al più forte senso di intimità (o di disprezzo) che il *tu* ha in francese rispetto all'italiano […] riguardo alla possibile scelta tra il *voi* e il *lei*, osservo che nella lingua scritta, standard, ufficiale, la scelta oggi possibile sembra essere solo quella tra il *tu* e il *lei*, mentre il *voi*, riferito ad un singolo, appare sempre più relegato ad usi marcati per arcaismo e regionalismo (più diffuso tra gli anziani e nelle regioni meridionali) o, addirittura, per calchi mal riusciti in traduzioni dal francese o dall'inglese, dove andrà sempre sostituito con *Lei*." Consultabile all'indirizzo: http://www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/pronomi-cortesia

di genere grammaticale femminile, ma in questo brano soltanto uno dei due referenti è una donna. Quantunque la traduzione con *voi* (che ad ogni modo, va ricordato, non equivale al *vous* francese) renda talvolta più scorrevole la lettura[220], una soluzione di questo tipo sarebbe risultata sicuramente molto marcata in una ritraduzione del 2015 e non particolarmente affine a un parlato che, come detto, si vorrebbe anzi universale e in qualche modo acronico. Perroni riesce tra l'altro a ridurre l'oscurità deittica con piccoli accorgimenti sparsi lungo il paragrafo, che rientrano in una microstrategia di compensazione non corrispondente contigua: esplicita due volte in più del T1 il referente "sua madre"; quando possibile, non omette il pronome personale riferito al direttore, così da separare in modo netto almeno un altro referente oltre al *je*; se il verbo che designa la madre è coniugato al passato, come nel caso di "Et tout compte fait, elle était plus heureuse ici", de-esplicita per tipologia scalare il pronome.

Dello svecchiamento del linguaggio qui troviamo come esempi in primo luogo il già citato appellativo filiale (cfr. IV.3.2.1.1): "Vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant", ricalcato nel T2 "Non avete da giustificarvi, caro figliolo", viene tradotto nel T3 con "Non deve giustificarsi, ragazzo mio." dove, oltre ad evitare l'interferenza della costruzione "avere da", si passa a una versione meno datata dell'epiteto. In secondo luogo, il T2 "soggiungere", sostituito nel botta e risposta tra i personaggi del T3 con un più moderno "aggiungere".

Poco più in là nel testo leggiamo:

T1 (12)	T2 (9-10)	T3 (21)
J_1 Je me suis levé sans rien dire et il m'a précédé vers la porte. Dans l'escalier, il m'a expliqué : « Nous l'avons transportée dans notre petite morgue. Pour ne pas impressionner les autres. Chaque fois qu'un pensionnaire meurt, les autres sont nerveux pendant deux ou trois jours. Et ça rend le service difficile. »	J_2 Mi sono alzato senza dir nulla e lui si è avviato per primo verso la porta. Scendendo le scale, mi ha spiegato: "L'abbiamo trasportata nel nostro piccolo obitorio. È per non impressionare gli altri. Ogni volta che un pensionante muore, gli altri sono nervosi per due o tre giorni, e questo rende difficile il servizio."	J_3 Mi sono alzato senza dire niente e lui mi ha preceduto verso la porta. Sulle scale mi ha spiegato: "L'abbiamo portata nel nostro piccolo obitorio. Per non impressionare gli altri. Ogni volta che muore un pensionante gli altri sono nervosi per due o tre giorni. E questo rende difficile il servizio."

[220] Malgrado la pesante ripetizione di "bisogno" in "provvedere ai suoi bisogni. Aveva bisogno di […]".

Scegliamo di riportare questo brano poiché dimostra la flessibilità delle rispettive strategie, che pur avendo una propensione all'uso di procedimenti di traduzione diretta (il T2) o obliqua (il T3), finora emersa con una certa costanza nel confronto, talvolta appaiono ribaltate, come in questo caso. Nella prima coordinata T2 ricorre infatti a una esplicitazione categoriale tutto sommato superflua, con la quale separa i semi nucleari del verbo *précéder* in una circonlocuzione più lunga. Dopodiché, traducendo il discorso del direttore, non rispetta il minimalismo della sintassi, qui spiccatamente ellittica: il gerundio "Scendendo" esplicita il complemento di stato in luogo con una subordinata; l'ulteriore esplicitazione scalare "È per non" vanifica l'effetto di frammentazione sintattica del T1. In aggiunta, trasformando in una virgola il punto fermo che separava l'ultima proposizione, ne enfatizza la coordinazione, contro il ritmo del T1. Perroni stavolta si avvale esclusivamente della traduzione diretta, ma compensando la brachilogia dell'espressione con la soppressione delle virgole al mezzo, ne smorza l'effetto sincopato.

Rivolgendosi un'ultima volta a Meursault, il direttore dell'ospizio si congeda: "Je suis à votre disposition dans mon bureau. En principe, l'enterrement est fixé à dix heures du matin. Nous avons pensé que vous pourrez ainsi veiller la disparue" (13). La seconda proposizione del periodo si apre con una locuzione avverbiale che rientra tra quegli elementi del linguaggio colloquiale impiegati spesso da Camus con valore ambiguo all'interno di un parlato anche sostenuto. In realtà, infatti, la locuzione in contesto sembra sottintendere, tra le altre, la possibilità lasciata a Meursault di spostare l'orario del funerale. Questa sfumatura, che si sarebbe potuta rendere tramite la morfologia (per esempio, coniugando il verbo al condizionale) o attraverso locuzioni analoghe per registro e semantica in italiano, quali *In teoria* o *A regola*, sembra non essere stata colta da nessuno dei due traduttori, che hanno deciso di omettere del tutto l'espressione provocando un transfert parziale. Nella ritraduzione, tuttavia, la scelta lessicale di "previsto" al posto del perentorio "fixé" potrebbe leggersi come compensazione non corrispondente parallela del valore dubitativo dell'enunciato:

> T2 (10): "Vi lascio, signor Meursault. Sono a vostra disposizione nel mio ufficio. I funerali sono fissati per domattina alle dieci: abbiamo pensato che così potrete vegliare la scomparsa."
>
> T3 (22): "La lascio, signor Meursault. Sono a sua disposizione nel mio ufficio. Il funerale è previsto per domattina alle dieci. Abbiamo pensato che così avrà modo di vegliare la defunta."

Oltre all'ennesimo accorpamento sintattico tramite i due punti, del T2 spicca poi il maldestro calco "scomparsa", poco naturale in questa collocazione. T3 preferisce il termine "defunta", che conserva il registro espressivo del direttore così come il più formale "avrà modo di", trasposizione esplicitante che ha il merito corollario di distinguere la lingua più astratta del personaggio da quella del protagonista. Poco più sotto rileviamo un altro transfert parziale in T3, ma è la traduzione dell'intero paragrafo che tende alla de-esplicitazione per riprodurre lo sguardo straniante di Meursault:

T1 (13-14)	T2 (10)	T3 (22)
K_1 Je suis entré. C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière. Elle était meublée de chaises et de chevalets en forme de X. Deux d'entre eux, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle. On voyait seulement des vis brillantes, à peine enfoncées, se détacher sur les planches passées au brou de noix. Près de la bière, il y avait une infirmière arabe en sarrau blanc, un foulard de couleur vive sur la tête.	K_2 Sono entrato. Era una stanza molto chiara, imbiancata a calce e coperta da una vetrata. Il mobilio era composto di seggiole e cavalletti a forma di X. Due di questi, al centro, reggevano una bara chiusa col suo coperchio. Sulle assi dipinte color noce spiccavano alcune viti lucide conficcate soltanto un poco. Accanto alla bara c'era un'infermiera araba in camice bianco, con in testa un fazzoletto a colori sgargianti.	K_3 Sono entrato. Era una sala molto chiara, imbiancata a calce e coperta da una vetrata. C'erano alcune sedie e dei cavalletti a X. Due di questi, al centro, sorreggevano una bara chiusa. Sulla tinta scura del coperchio spiccavano alcune viti lucide infilate solo a metà. Accanto alla bara c'era un'infermiera araba in camice bianco, con in testa un fazzoletto di colore sgargiante.

Mentre Zevi si avvale di una trasposizione da aggettivo a nome per descrivere il mobilio della sala, portando però l'espressione italiana del narratore verso un'astrazione che normalmente non conosce ("Il mobilio ero composto di"), tutto K3 è improntato all'economia di mezzi: la presenza dei mobili subisce una massiccia de-esplicitazione categoriale in "C'erano"; i cavalletti che in T2 restano "a forma di X", si riducono a "cavalletti a X"; la bara "chiusa col suo coperchio" diventa semplicemente una "bara chiusa", con compensazione diretta contigua subito dopo ("Sulla tinta scura del coperchio"). Supponiamo che questi shift opzionali possano dipendere da un tentativo di asciuttezza che rientra nella caratterizzazione di Meursault e ha il vantaggio di rispondere meglio alla fraseologia italiana, per esempio quando evitano la descrizione quasi tautologica "recouverte de son couvercle". Tuttavia, da un lato, viene così meno (e questo succede in entrambe le versioni) la ripetizione sonora creata dal

duplice “recouverte” insieme a “couvercle”, che appare voluta considerando la distanza minima dei tre sememi nel testo e che avrebbe potuto intensificare, grazie ai classemi condivisi, il sentimento claustrofobico di una stanza sovrastata da una vetrata come la bara dal suo coperchio, quindi tenendo in sordina l’isotopia della morte. Dall’altro lato, la modulazione di “les planches passées au brou de noix” nella mera nota cromatica del T3 “la tinta scura del coperchio”, provoca un transfert parziale senza importanza se le scene descrittive come questa, insieme a quella che seguirà poco dopo, non giocassero un ruolo preciso nell’atmosfera del *récit* e nel modo di farci vedere le cose proprio come le vede il protagonista. Infatti, spiegavamo in IV.2.1.1 proprio esaminando questo estratto, lo stile di Camus è minimalista anche nell’attribuzione di giudizi qualificanti, cosa che viene compensata da un alto grado di dettaglio nella resa delle descrizioni, siano esse di luoghi o di personaggi. Sottraendo il nome dei materiali o qualche particolare riguardante la forma degli oggetti, Perroni procede a un appiattimento anche superiore a quello ricercato nell’originale. Gli va riconosciuto il merito però di aver riportato al singolare la notazione coloristica con cui è descritto il foulard dell’infermiera, dettaglio che andrà a contrastare con il bianco della scena che analizzeremo a breve.

IV.3.2.3 VETRINE DI TRADUZIONE: IL RESTO DEL PRIMO CAPITOLO

Prima di arrivare alle pagine finali di questo primo capitolo, consideriamo il lungo passaggio che segue, molto denso dal punto di vista stilistico e quindi traduttologico:

T1 (14-15)	T2 (11-12)	T3 (22-23)
L_1 À ce moment, le concierge est entré derrière mon dos. Il avait dû courir. Il a bégayé un peu : « On l'a couverte, mais je dois dévisser la bière pour que vous puissiez la voir. » Il s'approchait de la bière quand je l'ai arrêté. Il m'a dit : « Vous ne voulez pas ? » J'ai répondu : « Non. » Il s'est interrompu et j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela. Au bout d'un moment, il m'a regardé et il m'a demandé : « Pourquoi ? » mais sans reproche,	L_2 In quel momento, alle mie spalle, è entrato il portinaio. Doveva aver fatto una corsa. Mi ha detto balbettando un po’: “L’hanno coperta, ma devo svitare la cassa perché voi possiate vederla.” Si stava avvicinando alla cassa, ma l’ho fermato. Mi ha detto: “Non volete?” Ho risposto: “No.” Si è interrotto e io ero imbarazzato perché sentivo che non avrei dovuto dirlo. Dopo un momento mi ha guardato e mi ha chiesto: “Perché”, ma senza accento di rimprovero, come se volesse informarsi. Gli ho	L_3 In quel momento è arrivato dietro di me il custode. Doveva aver corso. Ha detto, trafelato: “L’avevamo chiusa, ma ora svito il coperchio così può vederla.” Mentre si avvicinava alla bara, l’ho fermato. Mi ha detto: “Non vuole?” Ho risposto: “No.” Si è bloccato e io ero imbarazzato perché sentivo che non avrei dovuto dirlo. Dopo un istante, mi ha guardato e ha chiesto: “Perché?”, ma senza biasimo, come se volesse informarsi. Ho risposto: “Non lo so.” Allora, attorcigliandosi

comme s'il s'informait. J'ai dit : « Je ne sais pas. » Alors tortillant sa moustache blanche, il a déclaré sans me regarder : « Je comprends. » Il avait de beaux yeux, bleu clair, et un teint un peu rouge. Il m'a donné une chaise et lui-même s'est assis un peu en arrière de moi. La garde s'est levée et s'est dirigée vers la sortie. À ce moment, le concierge m'a dit : « C'est un chancre qu'elle a. » Comme je ne comprenais pas, j'ai regardé l'infirmière et j'ai vu qu'elle portait sous les yeux un bandeau qui faisait le tour de la tête. À la hauteur du nez, le bandeau était plat. On ne voyait que la blancheur du bandeau dans son visage. M_1 Quand elle est partie, le concierge a parlé : « Je vais vous laisser seul. » Je ne sais pas quel geste j'ai fait, mais il est resté, debout derrière moi. Cette présence dans mon dos me gênait. La pièce était pleine d'une belle lumière de fin d'après-midi. Deux frelons bourdonnaient contre la verrière. Et je sentais le sommeil me gagner.	detto: "Non so." Allora, attorcigliandosi i baffi bianchi, ha dichiarato senza guardarmi: "Capisco." Aveva due begli occhi azzurri e la faccia un po' rossa. Mi ha dato una sedia e anche lui si è messo a sedere, un po' dietro a me. L'infermiera si è alzata e si è diretta verso l'uscita. In quel momento il portinaio mi ha detto: "È un cancro, quello che ha." Siccome non capivo, ho guardato l'infermiera e ho visto che aveva sotto gli occhi una benda che le girava tutt'intorno alla testa. All'altezza del naso, la fasciatura era piatta. Non si vedeva nel suo viso che la bianchezza della benda di garza. M_2 Quando lei è uscita, il portinaio ha parlato: "Vi lascerò solo, adesso." Non so che gesto ho fatto, ma lui è rimasto lì, in piedi dietro di me. Quella presenza alle mie spalle mi metteva a disagio. La stanza era piena di una bella luce di pomeriggio inoltrato. Due calabroni ronzavano contro la vetrata e io mi sentivo vincere dal sonno.	i baffi bianchi, ha detto senza guardarmi: "Capisco." Aveva due begli occhi azzurri e il colorito un po' rosso. Mi ha dato una sedia e si è seduto anche lui, un po' più indietro. L'infermiera si è alzata ed è andata verso l'uscita. A quel punto il custode mi ha detto: "È che ha un cancro." Non capendo, ho guardato l'infermiera e ho visto che sotto gli occhi aveva una benda che le girava intorno alla testa. All'altezza del naso la benda era piatta. Sul viso si vedeva solo il candore della benda. M_3 Quando la donna è uscita, il custode detto [*sic*]: "Ora la lascio solo." Non so che gesto ho fatto, lui però è rimasto lì, in piedi dietro di me. Quella presenza alle mie spalle mi infastidiva. La stanza era piena di bella luce del tardo pomeriggio. Due calabroni ronzavano contro la vetrata. E io sentivo il sonno impadronirsi di me.

In primo luogo L è una di quelle sezioni in cui gli snodi sintattici tra le frasi contribuiscono in larga misura a realizzare l'analiticità narrativa già discussa. La reiterazione del termine *moment* (statisticamente assai più frequente di varianti sinonimiche come *instant* o *temps* anche nel resto del racconto), unita all'impiego congiunto di connettori temporali con il PC come succedanei della maggior parte dei normali legami logico-sintattici, concorre all'atmosfera generale di straniamento della scena, che riguarda tanto il comportamento di Meursault quanto la descrizione di ciò che lo circonda. Cosa ne è in traduzione?

Delle tre occorrenze di *moment* ne resta soltanto una in L_3, mentre in L_2 la ripetizione è mantenuta. Perroni alterna "momento" a "punto" e "istante", spezzando la catena di riprese che si estenderà poi lungo il romanzo. A livello traduttivo la ripetizione comportava un problema duplice: la non

sovrapponibilità sistematica di *moment* e *momento*, il cui ventaglio semantico è differente nelle due lingue; l'esistenza in italiano della triade *attimo*/*istante*/*momento* (a seconda del contesto si aggiungano *tempo*, *punto* e *po'*), ben lontana dall'utopica sinonimia perfetta (e così anche in francese, dove la distanza è persino maggiore, come indica uno studio ad essi interamente dedicato[221]). A fronte delle necessità di *variatio* in italiano, il ritraduttore ha adottato procedimenti diversi, in base alle resistenze linguistiche presentate dal contesto. Viene così meno la centralità monolitica della parola, che scandiva il tempo secondo il *modus vivendi* del protagonista, momento dopo momento.

Nel periodo che include il primo discorso diretto si nota la tendenza al calco sintattico di Zevi, che traduce alla lettera, tranne per l'esplicitazione categoriale del *verbum dicendi* "balbettando", che scinde i classemi del semema originale al PC in due sememi distinti, e per il transfert impreciso (ma comprensibile) "L'hanno coperta", che estromette il custode dall'azione preferendo un enunciato generico riferito al personale dell'ospizio. Perroni qui dimostra un'attenzione maggiore verso il lettore italiano, ma senza alterare gli stilemi del prototesto: attraverso la trasposizione esplicitante categoriale "trafelato", aggettivo aggiunto per mezzo di una semplice virgola dopo il PC, dapprima chiarisce, senza sovrainterpretarlo, la presenza del verbo *bégayer*, il cui balbettio risultava in effetti un po' fuorviante nel T2, dal momento che, non conoscendo il custode, si era portati a pensarlo balbuziente; poi si avvale di un'altra trasposizione (da ausiliare ad avverbio di tempo: da "devo" a "ora"), che si appoggia sulla modifica del PC nel trapassato prossimo "L'avevamo chiusa"[222], per suggerire che l'azione del custode è imminente, cosicché l'ambiguità sintattica della frase immediatamente successiva che riporta la reazione di Meursault sia più comprensibile anche senza alcun intervento diretto sul testo. Infatti, rispetto a Zevi, si comporta meglio nel conservare uno dei vari connettori fittizi che anche qui evita l'esibizione dei rapporti di causa-effetto. Lo si legge nella frase seguente: "Il s'approchait de la bière quand je l'ai arrêté", dove "quand" non aggiunge alcuna motivazione al gesto del protagonista. Mentre T2 trasforma la temporale in un'avversativa ("Si stava avvicinando alla cassa, ma l'ho fermato."), in T3 è invertita esclusivamente la posizione del riferimento temporale, sapientemente individuato nel connettore *mentre*, che in italiano potrebbe

[221] Pierre Cadiot, René-Joseph Lavie , Les noms français 'instant' et 'moment', une hypothèse originale, *Cuadernos de Filología Francesa*, 24, 2014, 289-322. [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00796137v1]

[222] A sua volta, questa de-esplicitazione scalare del riferimento alla "bière" è recuperata dall'esplicitazione di "coperchio" subito dopo.

possedere entrambi i valori grazie all'attivazione alternativa dei classemi [simultaneo] o [avversativo], lasciando pertanto che sia la lettura a selezionare la corretta interpretazione temporale: "Mentre si avvicinava alla bara, l'ho fermato".

Poco dopo troviamo nel T1 un'affermazione del custode che, pur apparentemente priva di connessioni logiche con le azioni a cui fa riferimento, vorrebbe fungere da spiegazione ai movimenti dell'infermiera: "La garde s'est levée et s'est dirigée vers la sortie. À ce moment, le concierge m'a dit : « C'est un chancre qu'elle a. » Comme je ne comprenais pas, j'ai regardé l'infirmière et […]". Come spesso accade con i segni neutralizzanti nel racconto, l'uso della *phrase clivée* – in cui "dal punto di vista pragmatico, l'elemento focalizzato rappresenta l'informazione nuova (rema)" (Bramati 2019: 368) – spinge il lettore a ricostruire il senso a partire dal contesto. Tuttavia, la vera motivazione dietro alla frase del custode è la benda che ancora Meursault non ha notato. In questa occasione è infatti lo stesso narratore a sottolineare l'incomprensibilità iniziale della constatazione del custode, ricorrendo a una proposizione causale introdotta da "Comme". I due traduttori si muovono diversamente. Approdando a una formulazione poco agile, Zevi si serve della traduzione parola per parola, come di consueto: "« È un cancro, quello che ha. » Siccome non capivo, ho guardato l'infermiera e […]". Perroni invece procede addirittura verso un'intensificazione dell'indeterminatezza ("È che ha un cancro."), adoperando la forma ridotta della locuzione congiuntiva *[Il fatto] è che*, il cui sottointeso restituisce un dubbio anche più forte sul motivo per il quale lo spostamento della donna dovrebbe essere considerato una conseguenza diretta del fatto di avere un cancro.

In questi estratti esiste, inoltre, un rapporto di natura isotopica da indovinare dietro agli spostamenti e alla disposizione dei personaggi nella scena. All'inizio, al centro e verso la fine di L e M, il custode finisce per posizionarsi sempre alle spalle di Meursault. Ne consegue una sua inspiegata sensazione di fastidio, che va a sommarsi e a rispecchiare un disagio più profondo nel protagonista durante il dialogo con il custode, innescato nuovamente dal proprio rifiuto di vedere il corpo della madre un'ultima volta prima della chiusura della bara: un sentimento provato, ma visibile sempre e solo dall'esterno. Per reiterare tale condizione di disagio, Camus ricorre a due riprese parallele – di cui la prima (A) in *foregrounding* stilistico grazie all'analiticità dell'immagine – intervallate appositamente da una variazione sul tema. Si tratta di:

A) “[…] est entré derrière mon dos.”

B) “j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela.”

A^{I}) “Cette présence dans mon dos”

B^{I}) “[*Cette présence dans mon dos*] me gênait”

tra le quali si interpongono:

C) “il s'est assis un peu en arrière de moi”

C^{I}) “il est resté, debout derrière moi”

Sotterraneo a queste rispondenze isotopiche scorre un senso di colpa che attraversa momenti del testo anche non esplicitamente attinenti alla morte della madre o all’omicidio dell’arabo, ma che di questi funge da sintomo, altrimenti inesprimibile da parte di una coscienza come quella di Meursault. Tale isotopia si manifesta infatti anche laddove il lettore non sarebbe portato a rintracciare l’idea della colpa. Ne abbiamo già avuti alcuni esempi: nel confronto traduttivo di D_1; uno più palese in I_1; un altro, apertamente qualificato come accusa di colpevolezza, si troverà sempre all’interno di questo primo capitolo, nella scena della veglia in compagnia degli altri pensionanti (“J’ai eu un moment l’impression ridicule qu’ils étaient là pour me juger”, É 19). Affinché i rimandi isotopici fossero salvaguardati in italiano, i traduttori avrebbero dovuto sforzarsi di renderli ben evidenti, evitando quindi riformulazioni opzionali e varianti sinonimiche, che invece si sono realizzate nonostante il contesto non imponesse fortemente la *variatio*.

Malgrado alcune pesantezze (una su tutte: “anche lui si è messo a sedere, un po’ dietro a me”), delle due traduzioni è prevedibilmente la prima ad aver conservato meglio il lessico necessario, data la strategia perlopiù diretta. Zevi infatti traduce le due occorrenze di “mon dos” con “alle mie spalle” e quelle di “en arrière de” e “derrière” con “dietro”; di contro, non riconosce il valore della ripetizione del verbo *gêner*, che rende nel primo caso con “imbarazzato” e nel secondo con “a disagio”. Oltre a una simile sinonimizzazione di *gêner* (con “imbarazzato” e “infastidire”), T3 non conserva neppure la coppia riferita a “mon dos”, modulando indistintamente con “dietro di me” anche la prima occorrenza.

Prima di terminare l’analisi di L, che per ragioni isotopiche si ricollega ad altri punti del romanzo e necessita dunque di una digressione che, se portata avanti adesso, ci allontanerebbe troppo dal restante confronto di M, proprio su un elemento di questo paragrafo spostiamo momentaneamente

l'attenzione. Si tratta della traduzione dell'oggi comunissimo gallicismo "Je vais vous laisser seul", ma che nella lingua letteraria dell'epoca costituisce una scelta stilistica non scontata, volta alla riproduzione del parlato (IV.2.2). In italiano leggiamo rispettivamente "Vi lascerò solo, adesso." nel T2 e "Ora la lascio solo." nel T3. La prima, un'esplicitazione categoriale, nel tentativo di suggerire la marcatezza del registro rispetto a un semplice indicativo futuro tramite l'aggiunta dell'avverbio di tempo, sposta però l'accento su quest'ultimo, con il risultato di infondere una sfumatura di significato diversa alle parole del custode. Anche T3 introduce un avverbio di tempo per recuperare il registro colloquiale e inserire l'affermazione nel contesto enunciativo in maniera coesa, ma trattandosi del bisillabo "Ora" in posizione debole, il livello pragmatico non ne risente.

Per concludere adesso il confronto di L, rammentiamo la notazione dei colori sgargianti nel ritratto dell'infermiera (cfr. paragrafo finale di IV.3.2.2.2), che permette alla prevalenza del bianco invece qui descritta di riecheggiare per contrasto fino alla scena della veglia, dominata dalla presenza della luce accecante, che si configura già in questi passi come elemento nocivo per il protagonista. Nello specifico, nella parte finale di L_1, il classema [bianco] pervade all'improvviso il testo emergendo dalla ricorsività del semema «bandeau», ripetuto da Meursault che non sembra conoscere altri termini per designare l'oggetto. In traduzione, contrariamente a quanto appena visto per l'isotopia della colpa, è Perroni a riprodurre scrupolosamente tale ripetizione, a costo di guastare la scorrevolezza del testo. Al contrario, Zevi impiega tre traducenti diversi, di seguito in corsivo: "aveva sotto gli occhi una *benda* che le girava tutt'intorno alla testa. All'altezza del naso, la *fasciatura* era piatta. Non si vedeva nel suo viso che la bianchezza della *benda di garza*". Oltretutto, quest'ultima esplicitazione categoriale non è motivata da alcun elemento del contesto.

L'importanza delle immagini testuali in cui partecipa direttamente o indirettamente la luce, come quella appena presa in esame, insieme alla restituzione delle metafore naturali, ci porta adesso a soffermarci sulle riprese di alcune isotopie specifiche lungo le pagine del romanzo.

IV.3.3 L'ISOTOPIA DELLA LUCE[223]

[223] Parte delle riflessioni qui condotte sono state proposte da chi scrive in G. Sanseverino, "Les cymbales du soleil: Sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de *L'Étranger* di Albert Camus", *Ticontre*, 7, 2017.

In IV.2.2 avevamo accennato al fatto che Meursault possiede nei confronti degli elementi naturali una particolare sensibilità che dal punto di vista stilistico spesso sboccia in un innalzamento del tono all'interno del tessuto testuale, aumentando la carica figurativa dei suoi enunciati. Nel corso della lettura:

> Le lecteur constate au premier abord la prédominance des sensations dans la vie de Meursault. [...] Il les subit passivement – non pas parce qu'il n'en est qu'à moitié conscient (au contraire, il y prête toute son attention jusqu'au point où il n'est que conscience de la chaleur du soleil ou d'une lumière éblouissante), mais en ce sens qu'il s'y abandonne si totalement qu'il n'est plus maître de lui-même et que ses réactions sont d'un ordre purement physiologique et se produisent sans aucune participation de sa volonté, comme le prouvent les circonstances du meurtre. Il est d'une sensibilité sensorielle peu commune. (Fitch 1964: 187-188)

La presenza della luce si lega spesso nel racconto ad azioni, sensazioni e di conseguenza immagini negative che reiterano nel *récit* i classemi [violenza] o [fatica]. Qualora la luce solare non nuoccia al protagonista, di solito non se ne menziona direttamente la fonte (per esempio in: "J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré", É 32). Nella maggioranza dei casi, tuttavia, tramite frequenti personificazioni il sole è foriero di avversità, mai rivelate al lettore se non per mezzo degli strumenti della tecnica behaviorista o di metafore. Proprio perché inseriti all'interno di una narrazione asciutta e incolore, i passaggi lirici che rappresentano la luce sia nell'allucinazione durante la veglia, al funerale e nella scena dell'omicidio, sia in rapporto ad altri elementi della natura, risaltano con forza notevole. Torna in questi casi anche a palesarsi l'ingegnosità dell'incipit, che provvede a riposizionare perpetuamente le aspettative del lettore nei confronti delle capacità retorico-espressive di Meursault, quale che sia il tono man mano adottato da quest'ultimo. Leo Bersani ne trae le conseguenze rispetto a differenze esistenti tra gli stili della prosa:

> […] but what could be more peculiar than our making such discriminations among Meursault's more or less successful ventures into poetic prose? It is peculiar, of course, only because one strain of L'Etranger, beginning with "Today, maman died. Or maybe yesterday, I don't know," has been such a loud announcement that he is not a poet. (Bersani 1970: 216)

Senza addentrarci troppo nel vasto terreno di speculazioni possibili sulla simbologia naturale e sul ruolo della luce nel romanzo, ci limiteremo piuttosto ad esaminare i procedimenti adottati dalle traduzioni italiane per rendere le isotopie naturali, con particolare attenzione alla luce.

Nel primo capitolo finora preso in esame, la presenza e l'effetto della luce, artificiale prima e naturale poi, aumentano progressivamente man mano che ci si avvicina al funerale.

T1 (17)	T2 (13)	T3 (24-25)
N_1 Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.	N_2 La sera era calata molto presto. Molto presto la notte si era fatta spessa al di sopra della vetrata. Il portinaio ha girato l'interruttore e sono rimasto accecato dalla luce violenta e improvvisa.	N_3 All'improvviso si era fatta sera. Il buio si era addensato di colpo sopra la vetrata. Il custode ha azionato l'interruttore e sono stato abbagliato dall'improvviso fiotto di luce.

La scena introduce il lettore in un'atmosfera di malessere e contrasto che pian piano, nei paragrafi successivi, raggiungerà stati quasi onirici, ottenuti tanto grazie al ricorrere del silenzio e del sonno che intervengono a dilatare la narrazione a più riprese, quanto grazie alle tracce di prosa poetica seminascoste dagli elementi neutralizzanti del contorno. Il cambiamento espressivo rispetto al tipo prevalente di prosa cui ci ha abituati la voce del protagonista è segnalato dalla scelta dei qualificativi: dopo essere "tombé brusquement", la sera lascia subito il posto a una notte "épaissie au-dessus de la verrière" in contrapposizione all'interno della stanza, dove Meursault viene accecato da un "éclaboussement soudain". Affiorano in primo piano i classemi condivisi [repentino], [densità] e [attacco], che insieme suscitano l'impressione claustrofobica di una riduzione dello spazio, come se il buio fosse il coperchio della bara già menzionato che mettesse all'angolo Meursault preparando l'imboscata della luce. Le strategie traduttive adottate in italiano vanno in direzioni opposte.

Nonostante ricorra soprattutto a procedimenti diretti, Zevi arranca un po' nella selezione di traducenti adeguati ad attualizzare i corrispettivi sememi. Il modo in cui la sera cala sull'ospizio perde il proprio carattere di repentina violenza, per mantenere esclusivamente il classema [rapidità] con "molto presto", che oltretutto genera una brutta e non ricercata ripetizione con l'immediatamente successivo "Molto presto". Mentre la rappresentazione materica della notte è replicata abbastanza bene dal semema «s'era fatta spessa» (con un'elisione che segnala il fattore intertemporale), l'immagine seguente, che ruota intorno al semema «éclaboussement soudain», finisce per essere scomposta in due termini

correlati mediante trasposizione del sostantivo latore del classema [attacco] nell'aggettivo "violenta", sfociando comunque in un transfert parziale e impreciso: l'idea dello spruzzo di luce viene del tutto a mancare.

Nel T3 il senso di chiusura spaziale è ben traghettato grazie ad alcuni accorgimenti che danno la misura dell'esperienza letteraria di Perroni. In primis, la collocazione di "All'improvviso" che, ponendo subito in rilievo il classema [repentino], imposta il tono anche per i periodi a seguire, provocando quell'effetto di sospensione sempre efficace in un testo narrativo. Nella stessa frase, benché il T2 "era calata" mantenesse il classema [oppressione], "si era fatta" ha il vantaggio del registro adeguato al corrispettivo francese e della concisione espressiva, fondamentale affinché il ritmo risulti incalzante per un'imboscata. Il classema [repentino] incontra di nuovo [attacco] nel successivo «di colpo», una compensazione diretta contigua che accompagna la materia addensantesi sopra la vetrata grazie alla scelta più visivamente concreta della modulazione "buio", ossia il risultato della "nuit" del T1. Infine torna nella ritraduzione l'immagine del "fiotto di luce", riassociato ai classemi iniziali del semema «improvviso». A margine può essere interessante notare che non uno degli altri traducenti adoperati da Zevi viene riutilizzato nella seconda traduzione, dove "addensato", "azionato" e "sono stato abbagliato" sostituiscono rispettivamente "spessa", "girato" e "sono rimasto accecato".

IV.3.3.1 LA RETE ISOTOPICA DI «ÉCLAT»

T1 (17)	T2 (13)	T3 (25)
Je lui ai demandé si on pouvait éteindre une des lampes. L'éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait.	Gli ho chiesto se si poteva spegnere una delle lampadine: lo sfolgorio della luce sulle pareti bianche mi stancava.	Gli ho chiesto se si potesse spegnere una lampadina. Il bagliore della luce sui muri bianchi mi stancava.

Oltre a ripresentare la stessa differenza nell'uso dei congiuntivi discussa in IV.3.2.2.1 e la consueta modifica interpuntiva in T2, questo breve estratto ci introduce alla prima occorrenza della parola *éclat*, che insieme ai suoi derivati ricorre spesso nelle rappresentazioni della luce all'interno del romanzo. Si crea così una rete isotopica alla quale partecipano i vari classemi che ruotano intorno alla violenza e all'impeto, influenzando la semantica negativa che legherà la luce all'isotopia dell'avversità, nonché

alla morte. Uno dei problemi che sorgono al momento della traduzione di *éclat*, in italiano, risiede nel conflitto tra la necessità di rispettare la monotonia lessicale predominante nella lingua di Meursault e la polisemia del termine francese, che può dar luogo a sememi parecchio diversi. Tale difficoltà dipende anche dalle tre tipologie sensoriali di *éclat*: delle sue diciassette occorrenze nel romanzo, undici si riferiscono alla luce, quattro al suono e due allo scoppio (figurato) del cuore del protagonista, evocato nelle pagine finali. Sebbene la traduzione isotopica non debba necessariamente curarsi della forma che prendono i sememi nei testi fintanto che i giusti classemi siano traghettati, risulta evidente però come soluzioni lessicali sempre diverse non possano che ovattare, se non proprio troncare, la continuità dei rimandi intratestuali nella percezione del lettore.

Per la prima delle tre tipologie indicate, Zevi preferisce con una certa coerenza le flessioni del semema «sfolgorio», optando solo in quattro casi su undici per «splendore», «luccichio» e «scintillante». Serbando etimologicamente l'immagine della folgore, di *éclat* lo sfolgorio veicola una certa intensità d'impatto visivo e lascia così traccia di uno sguardo colpito da luminosità molto vivaci. Perroni dal canto suo sembra rinunciare completamente al tentativo di mantenere la ripetizione lessicale, in favore di una ricerca espressiva che si adegui, di volta in volta, alle immagini in contesto. Compensa però mediante reiterazioni stabili di sememi per quelle occorrenze in cui le varianti di *éclat* si presentino secondo una qualche regola associativa o grammaticale. Ad esempio, quando la luce percuote lo sguardo dopo aver rimbalzato su pareti bianche (di qualsiasi dimensione esse siano), in T3 troviamo il semema «bagliore», che con *éclat* condivide i classemi [improvviso] e [emanazione]: avviene nell'estratto appena riportato così come in "Io ormai vedevo solo il bagliore dei suoi denti […]" (T3 102). Per la forma aggettivale «éclatante», di solito ricorre al piuttosto aulico «abbacinante»: "Avendo tenuto gli occhi chiusi, la stanza mi è parsa ancora più abbacinante di bianco" (26); "la spada abbacinante scaturita dal coltello che avevo ancora davanti" (84); "sul mare abbacinante" (74). Quest'ultima immagine del sole sul mare[224] si ripresenterà tra l'altro in "Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable" (T1 83), tradotto con "Il sole era quasi a picco sulla sabbia, e il suo bagliore sul mare era insopportabile" (77), che riprende il precedente «bagliore». Infine, qualora l'*éclat* sia suggerito *in absentia* nel T1, con «sans éclat», Perroni traspone de-

[224] Data la pregnanza simbolica del sole e del mare nell'opera di Camus, ogni loro incontro può dar adito a interpretazioni complesse e delicate, tali per cui la rispondenza lessicale potrebbe rivelarsi cruciale.

esplicitando in aggettivi negativi che recuperano classemi appartenenti alle isotopie della luce o della morte: un primo esempio si ha per "Le ciel était pur mais sans éclat au-dessus des ficus qui bordent la rue" (T1 36), tradotto con "Il cielo era sereno ma spento sopra i ficus che costeggiano la strada" (40); un secondo esempio si trova nel seguente periodo, di cui trascriviamo le tre versioni i tabella per un commento ulteriore:

(T1 19)	(T2 15)	(T3 26)
Ce qui me frappait dans leurs visages, c'est que je ne voyais pas leurs yeux, mais seulement une lueur sans éclat au milieu d'un nid de rides.	Quello che mi colpiva di più nelle loro facce, è che non vedevo i loro occhi, ma soltanto un lume senza splendore in mezzo a un nido di rughe.	A colpirmi dei loro volti era che non vedevo gli occhi ma solo una luce smorta in un nido di rughe.

Con una certa poeticità del lessico in parte dovuta, oggi, all'antiquato termine "lume" come collocato di "splendore", di *éclat* Zevi si limite a trasportare in quest'occorrenza soltanto il classema [luce]. All'analiticità delle sue soluzioni, che oltre a ricalcare la sintassi e la punteggiatura producono un surtransfert impreciso con l'aggiunta di "di più", corrisponde la concisione di Perroni, il quale, pur restituendo una topicalizzazione dell'enunciato, evita di appesantirlo con la ripetizione del possessivo *loro* e visibilmente cerca la densità espressiva tramite la soppressione delle virgole ed alcune de-esplicitazioni scalari ("A colpirmi dei", "gli"), inclusa la trasposizione "smorta" che, pur restando nel campo della luce, dialoga egregiamente anche con altri classemi attivi nella scena della veglia funebre e tiene in sordina l'isotopia della morte.

Un caso particolare è quello che trascriviamo di seguito:

T1 (28)	T2 (22)	T3 (33)
À un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante.	A un certo punto siamo passati su un tratto della strada che era stato rifatto recentemente. Il sole aveva reso molle l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua carne luccicante.	A un certo punto siamo passati su un tratto di strada rifatto da poco. Il sole aveva squagliato l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua polpa scintillante.

Innanzitutto, nel T3, accanto alla preposizione fraseologica nel sintagma "tratto di strada", rileviamo incidentalmente la de-esplicitazione scalare "rifatto da poco", con la quale, oltre ad evitare il più pesante avverbio in -*mente* del T2, Perroni offusca il rapporto di anteriorità in modo da

aumentare, seppur in misura minima, l'effetto di presentificazione della *narration reculée*. Quanto alla rete di *éclat*, a partire da un appunto dei *Carnets*, possiamo esaminare alcune modifiche apportate da Camus a questo passo prima della stesura:

> Asile de vieillards (le vieux à travers champs). Enterrement. Le soleil qui fait fondre le goudron de la route – les pieds y enfoncent et laissent ouverte la chair noire. On découvre une ressemblance entre cette boue noire et le chapeau en cuir bouilli du cocher. (*Carnets I*: 124).

Considerato l'orientamento prevalentemente letterale della sua strategia traduttiva, dubitiamo che Zevi abbia effettivamente letto e deciso di riprendere da questi appunti la parola *chair* nel selezionare l'omologo "carne"; ma la preferenza rispetto al più letterario *pulpe* è allora spia di quel rapporto sotterraneo che i lessemi intrattengono anche tra lingue differenti. Ciò che invece emerge più chiaramente è l'individuazione da parte di entrambi i traduttori dell'immagine concreta che sta dietro all'*éclatement* dell'asfalto, ovvero il suo parziale scioglimento dovuto al sole cocente. Tuttavia, la trasfigurazione del T1 evocava un asfalto quasi dilaniato da scoppi violenti di materiale incandescente, di cui le traduzioni conservano soltanto l'aspetto risultativo, spogliando l'immagine della sua intensità. A paragone con la versione presente nei *Carnets*, spiega Fortier: "remplaçant « fait fondre » d'une version antérieure, l'expression « fait éclater » introduit un élément actif de violence qui s'associe au soleil" (Fortier 1977: 65). Mettendo in risalto il classema [liquido] di "molle", Zevi perde sia la [violenza] dello scoppio sia il classema [calore]; almeno questo recuperato da Perroni con "squagliato".

IV.3.3.2 UN SOLE GRAVE

Se già la luminosità artificiale si presenta talvolta come accecante ("une pureté blessante pour les yeux […] ils glissaient en silence dans cette lumière aveuglante", É 18), quando proviene dal sole acquista caratteristiche antropiche. In molti punti del racconto, soprattutto durante il funerale e sulla spiaggia dell'omicidio, il sole picchia, colpisce, pesa, opprime il paesaggio e il personaggio. Alla partenza del convoglio funebre "le soleil commence à manifester les caractéristiques d'un être vivant qui peut « peser » – c'est-à-dire, s'appuyer. Son action est physique; il fait bien vibrer la scène. Il agit aussi au niveau moral en rendant le paysage « inhumain et déprimant »." (Fortier 1977: 65). Le traduzioni italiane spesso trasportano questa personificazione nel testo di arrivo, ma in modi differenti:

Tp	Ta_1	Ta_2
Oa_1 (28) Il a répété en montrant le ciel : « Ça tape. »	Oa_2 (22) Ha risposto indicando il cielo: "Batte forte."	Oa_3 (33) Lui ha ripetuto, indicando il cielo: "Picchia."
Ob_1 (26) Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement.	Ob_2 (21) Il cielo era pieno di sole. Cominciava a pesare sulla terra e il calore aumentava rapidamente.	Ob_3 (32) Il cielo era già pieno di sole. Cominciava a opprimere la terra, e l'aria era sempre più calda.
Oc_1 (27) À travers les lignes de cyprès qui menaient aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien dessinées, je comprenais maman. Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant.	Oc_2 (21) Attraverso le linee dei cipressi che conducevano alle colline vicino al cielo, attraverso quella terra ruggine e verde, quelle case rare e ben disegnate, io comprendevo la mamma. La sera, in quei luoghi, doveva esser come una tregua melanconica. Ora, invece, il sole eccessivo che faceva sobbalzare il paesaggio, lo rendeva inumano e deprimente.	Oc_3 (32) Osservando le linee dei cipressi che portavano alle colline vicino al cielo, e quella terra rossa e verde, quelle case rade e ben disegnate, capivo mamma. La sera, in quel paese, doveva essere come una tregua malinconica. Adesso, invece, quel sole esasperato faceva vibrare il paesaggio e lo rendeva disumano e deprimente.
Od_1 (32) Quand le soleil est devenu trop fort, elle a plongé et je l'ai suivie.	Od_2 (26) Quando il sole ha cominciato a scottare troppo, lei si è tuffata e io l'ho seguita.	Od_3 (38) Quando il sole si è fatto troppo forte lei si è tuffata e io l'ho seguita.
Oe_1 (75) […] le jour, déjà tout plein de soleil, m'a frappé comme une gifle.	Oe_2 (61) […] la luce del giorno, già tutto pieno di sole, mi ha colpito come uno schiaffo.	Oe_3 (71) […] la luce, già carica di sole, mi ha colpito come uno schiaffo.
Of_1 (80) Au large, nous avons fait la planche et sur mon visage tourné vers le ciel le soleil écartait les derniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche.	Of_2 (65) Al largo, abbiamo fatto il morto, e sul mio viso girato verso il cielo, il sole cancellava gli ultimi veli d'acqua che mi colavano in bocca.	Of_3 (75) Una volta al largo abbiamo fatto il morto, e sulla mia faccia rivolta verso il cielo il sole asciugava gli ultimi veli d'acqua che mi colavano in bocca.
Og_1 (85) pendant que nous restions cloués sous le soleil.	Og_2 (69) mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.	Og_3 (79) mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.

Oh_1 (87)	Oh_2 (70)	Oh_3 (80)
Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer.	Il sole era tremendo, ora. Andava a frantumarsi sulla sabbia e sul mare.	Il sole si era fatto lancinante. Si frantumava sulla sabbia e sul mare.

Nel primo esempio O_a entrambe le traduzioni veicolano la personificazione del sole tramite gli equivalenti fraseologici italiani. Tra questi però il primo risulta meno adatto, sia per minore frequenza collocazionale rispetto al verbo *picchiare* riferito al sole, sia a causa del surtransfert modale "forte", che Zevi probabilmente ha esplicitato per avere un sintagma a due elementi come nel T1 e non lasciare isolato il semema «Batte», altrimenti ambiguo.

Mentre in O_b il T2 si mantiene letterale, eccetto per il transfert parziale di "dèjà" reintrodotto in T3, O_{b3} esibisce una spiccata tendenza alla riscrittura, forse per incrementare la poeticità della descrizione, forse per mettere distanza tra sé e la prima traduzione. Lo si nota sia con l'introduzione di una virgola proprio al mezzo della coordinata (all'opposto di molti altri casi in cui vengono soppresse le pause brevi), sia nel modo in cui sfrutta alcune modulazioni. La prima passa dalla causa all'effetto, con il semema «opprimere» al posto del più letterale «pesare», che a quest'ultimo aggiunge il classema [costrizione] incrementandone la prosodia semantica negativa. La seconda modulazione ("l'aria era sempre più calda") sposta l'attenzione sull'elemento non direttamente menzionato in O_{b1}, che così si trova a distinguere visivamente terra e aria in una parafrasi dove tuttavia si perde la [rapidità], nonostante il tentativo di riportarla nel semema «sempre più» che, a ben vedere, assieme al classema [aumento] già attualizzato nel verbo, comunica solo il classema [costante]. Questa perdita incide leggermente sull'input cognitivo per via semantica con il quale il T1 predisponeva il lettore all'incalzare del ritmo degli avvenimenti nelle pagine successive.

Dal confronto di O_c emergono bene le discrepanze strategiche generali tra le due traduzioni, che declinano diversamente una cura comunque certosina per l'aspetto poetico del testo. Il primo periodo procede a ritroso verso la principale "je comprenais maman", posta logicamente in *foregrounding* trattandosi di un'affermazione atipica per Meursault, tanto per l'uso affermativo del verbo *comprendre* quanto per l'oggetto della riflessione, la madre, il cui pensiero, a questo punto della narrazione, il figlio ha sempre rifuggito. Zevi resta vicino alla lettera del T1 con la scelta della preposizione "Attraverso", che per motivi di coesione sintattica è

obbligato a riesplicitare subito dopo. In tal modo, nella sua lettura combaciano esattamente, come nel T1, le linee del paesaggio con le linee del pensiero che lo conducono alla madre, come se attraverso il pennello dello sguardo Meursault interpretasse il significato dei luoghi, senza per questo rivelarlo. Dal canto suo, in conformità alla tecnica narrativa di mera osservazione a cui Camus sta abituando il lettore, Perroni reputa più efficace modulare l'accumulazione visiva dalla prospettiva interna degli occhi che la registrano: mediante l'esplicitazione categoriale del gerundio "Osservando", in cui viene trasposto "Attraverso", chiarisce sin dall'esordio che il movimento riguarda lo sguardo. Ne guadagna l'accumulo fitto dei complementi, per legare i quali basta così una semplice virgola. Sul piano lessicale, mentre T3 resta coerente con la neutralità espressiva del capitolo in tutte le scelte (eccetto il più elegante ma anche più appropriato "rade"), assecondando l'innalzamento di tono del passo Zevi preferisce un registro più letterario in traducenti quali "conducevano" al posto di "menaient", il color ruggine per "rousse" e, nella frase successiva, la variante colta "melanconica" contro il "malinconica" del T3. In quest'ultimo caso, più che a un cambio di registro assistiamo all'affiorare del fattore intertemporale, per cui ognuno dei due segue l'uso corrente del proprio tempo. Viene ad ogni modo tenuto in piedi l'importante parallelismo di "trêve mélancolique" con le ultimissime pagine del romanzo, dove ritorna con un senso completamente rinnovato. Un'altra differenza riguarda la traduzione di "dans ce pays", per la quale è sorprendentemente Zevi a svincolarsi dalla lettera di T1 attraverso il surtransfert generalizzante "in questi luoghi", che sarebbe anche accettabile se il termine "village" presente poco prima, precedentemente reso con il falso amico "villaggio", non fosse stato ancora una volta calcato, confermando che nella prima occorrenza (T2 8) non si era trattato di una svista. Infine, dall'ultima parte di O_c dove compare l'isotopia solare scaturiscono considerazioni di varia natura. Benché la personificazione sia stata rispettata, la figuratività della scena subisce l'effetto di interpretazioni divergenti, in parte per una diversa capacità di precisione lessicale. O_{c2} parla di un sole "eccessivo" che fa "sobbalzare" il paesaggio rendendolo "inumano", mentre in O_{c3} il sole "esasperato" fa "vibrare" il paesaggio rendendolo "disumano". La connotazione qui attribuita da Camus all'aggettivo *débordant*, che include i classemi del [superamento] di una [misura] o di una [soglia], è discretamente rispecchiata dal semema «eccessivo» del T2. In T3, al di là dell'insolito contesto collocazionale, giustificato dai picchi poetici che accompagnano le apparizioni del sole nel testo, in «esasperato» non solo la misura non è necessariamente superata (semmai è portata a un limite estremo), ma predominano i tratti psicologici

dell'astratto mentre mancano quelli del concreto del semema «débordant», sicché l'aggettivo di T3 smette brevemente di partecipare all'isotopia del peso solare. Tra il "sobbalzare" e il "vibrare" dei due traducenti verbali c'è un scarto non soltanto d'intensità per la frequenza del movimento, ma anche nell'immediatezza di visualizzazione del secondo rispetto al primo, se si pensa a un paesaggio assolato. Il «sobbalzare» del T2 cercava probabilmente di trattenere i classemi [reazione], [stupore] e [umano] del verbo francese, ma senza adattarsi abbastanza al contesto che lo riceve. Infine, sul divario che segue tra "inumano" e "disumano" bisogna tenere presente che i due termini distinguono in italiano ciò che nell'uso francese sembra tuttora[225] riconosciuto come lessema unico: *inhumain*. Nelle rispettive traduzioni, da un lato c'è un paesaggio intrinsecamente inumano, cioè privo dei caratteri di umanità; dall'altro un paesaggio che ne è stato privato dal sole "débordant". A nostro avviso è preferibile proprio per questo la seconda interpretazione, ma affermare con certezza che Camus si riferisse a un'accezione piuttosto che all'altra sarebbe un azzardo, soprattutto in considerazione del fatto che agli occhi della società, e forse già del lettore, appare *inhumain* proprio il protagonista che così qualifica qui il sole, sua nemesi. Per concludere l'analisi di O_c, rileviamo che nessuno dei due traduttori ha rispettato il riproporsi dell'inganno temporale ricercato con "Aujourd'hui", sostituito in queste righe, non molto distanti da quelle iniziali, rispettivamente con gli avverbi "Ora" e "Adesso": malgrado la corretta deissi temporale, viene meno la fortissima eco dell'incipit che avrebbe sovrapposto l'idea della madre adesso riemersa a quella della sua morte lì annunciata con freddezza glaciale.

Passando in rassegna gli esempi successivi, di O_d segnaliamo soltanto la perdita nel T2 della duplice possibilità interpretativa di "trop fort", che invece in T3 conserva assieme l'intensità del calore e la forza fisica. La stessa forza che viene poi riprodotta da entrambe le traduzioni nella personificazione presente in O_e. Dopo aver individuato l'equivalenza "fare il morto", sia Zevi sia Perroni approdano per mezzo di una modulazione a una buona resa della personificazione in O_f, dove il verbo *écarter* sembra quasi rappresentare l'azione del sole che toglie concretamente le gocce dal viso di Meursault, tradotta con "cancellare" in T2 e "asciugare" in T3; quest'ultimo è sicuramente più idiomatico ma, proprio per ciò, espone meno lo straniamento prodotto dall'agentività umana del sole. Se in O_g la metafora del sole schiacciante che inchioda i personaggi non è stata minimamente alterata, lo stesso non può dirsi per O_h: il semema «écrasant

[225] Si ha notizia del neologismo *déshumain* coniato dallo psicanalista Pierre Fédida, scomparso nel novembre 2002, in P. Fédida et al., *Humain / Déshumain*, Parigi, PUF, 2007.

soleil», tradotto con "tremendo" in T2 e con "lancinante" in T3, pur rimanendo iperbolico perde il classema [peso] che innerva molte delle sue manifestazioni nel romanzo. Rispetto all'aggettivo *tremendo*, di uso frequente per qualificare il caldo, "lancinante" ha però il merito di accentuare maggiormente il classema [umano], che molto spesso è correlato ai classemi [corpo] e [dolore]. Bisogna tuttavia tener conto del fatto che l'espressione figurata del T1, dato l'argomento atmosferico, è di uso abbastanza frequente nel francese quotidiano e nel linguaggio giornalistico, in una forma a costituenti invertiti. Il che potrebbe giustificare in parte l'azzeramento della metafora del peso nelle versioni italiane.

IV.3.3.3 IL FATO DI MEURSAULT AL PEANA DEL SOLE

Usciamo definitivamente dal primo capitolo per esaminare il passo P, tratto dal capitolo conclusivo della Parte I, che rappresenta il punto di svolta nel tragico destino del protagonista.

P_1 (92-93)	P_2 (75)	P_3 (84-85)
Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. […] Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. […] J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.	Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte e, indistintamente, la sciabola sfolgorante sprizzata dal coltello che mi era sempre di fronte. […] Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella. […] Ho capito che avevo distrutto l'equilibrio del giorno, lo straordinario silenzio di una spiaggia dove ero stato felice. Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte dove i proiettili si insaccavano senza lasciare traccia. E furono come quattro colpi secchi che battevo sulla porta della sventura.	Ormai sentivo solo il fragore del sole sulla fronte e, indistintamente, la spada abbacinante scaturita dal coltello che avevo ancora davanti. […] Quella lama incandescente mi mordeva le ciglia e rovistava nei miei occhi doloranti. È stato allora che tutto ha vacillato. Dal mare è spirato un soffio denso e rovente. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua vastità per lasciar piovere fuoco. Tutto il mio essere si è teso, ho stretto la mano sulla pistola. […] Ho capito che avevo distrutto l'equilibrio del giorno, il silenzio eccezionale di una spiaggia dov'ero stato felice. Allora ho sparato altre quattro volte su un corpo inerte nel quale le pallottole si conficcavano senza lasciare traccia. Ed è stato come se bussassi quattro volte alla porta dell'infelicità.

Prima di analizzare questo passo cruciale, occorre tuttavia comprendere come Camus lo abbia infuso di risonanze profonde disseminando già le pagine che lo precedono di elementi preparatorî. I "cymbales du soleil" rappresentano infatti soltanto l'apice simbolico dell'aggressione sempre più violenta perpetrata dal sole ai danni di Meursault. Nel giro di poche pagine la luce passa dal colpire come «une gifle» al minacciare come un «glaive éclatant», una «lame étincelante» e ancora una «épée brûlante», in un crescendo che, culminato nel fragore bellico dei cembali, arriva con gli spari a un parossismo veemente e musicale[226]. I primi simboli che configurano la metafora di una guerra contro il sole inaugurano un climax che sfocerà appunto nei colpi di pistola, fatali tanto per la vittima quanto, dopo il processo in tribunale, per il carnefice. In questa atmosfera bellica, alle ripetute offensive provenienti dal cielo Meursault risponde tentando di sfuggire alla luce o di opporvisi con tutto se stesso:

Q_1 (89-90)	Q_2 (72-73)	Q_3 (82)
Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. À chaque épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient. J'ai marché longtemps.	Tutto quel calore pesava sopra di me e contrastava il mio andare. E ogni volta che sentivo il soffio caldo sul viso, serravo i denti, stringevo i pugni dentro le tasche, mi tendevo tutto per vincere il sole e quella ubriachezza opaca che esso riversava su di me. A ogni sciabolata di luce sprizzata dalla sabbia, da una conchiglia candida o da un frammento di vetro, mi si contraevano le mascelle. Ho camminato a lungo.	Tutto quel caldo mi pesava addosso e si opponeva al mio avanzare. E ogni volta che sentivo sul viso il suo enorme soffio rovente stringevo i denti, chiudevo i pugni dentro le tasche dei pantaloni, mi protendevo tutto per vincere il sole e quell'ebrezza opaca che mi rovesciava addosso. A ogni dardo di luce sprigionato dalla sabbia, da una conchiglia scolorita o da un coccio di vetro, le mascelle si contraevano. Ho camminato a lungo.

Nelle versioni italiane, soprassedendo su qualche differenza minore[227], sono mantenute sia l'isotopia del peso sia la metafora militare; quest'ultima grazie all'utilizzo di sememi latori di [contrasto] e [combattimento] già a partire dal verbo iniziale "si opponeva al mio

[226] Sul rapporto tra musica e parole in Camus segnaliamo lo studio approfondito di Deborah Weagel, *Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould*, «American University studies XX», 38, New York, Peter Lang Publishing, 2010.

[227] A parte l'omissione di "grand" in T2, la più svelta sintassi del T3 ottenuta con un uso leggero dei pronomi, e la diversa interpretazione attribuita a "coquillage blanchi" che diviene "conchiglia candida" nella prima e "conchiglia scolorita" nella seconda traduzione (il *Trésor de la Langue Française* per *blanchi* riporta: "*Emploi adj.* Qui est blanc, qui est devenu blanc"; pertanto sono entrambe possibili), la distanza maggiore tra le due versioni riguarda le scelte lessicali.

avanzare" del T3, che coglie l'opportunità di procedimenti diretti per immettere il brano nel campo semantico della guerra ritraendo l'avanzata di Meursault come se fosse quella di un esercito. In secondo luogo, aggiustando soltanto la reggenza verbale, il semema «vincere il sole» come «triompher du soleil» assimila l'astro a un avversario, a un nemico. In terzo luogo c'è il riferimento al colpo d'arma, benché si passi da "épée de lumière jaillie du sable", reso letteralmente da Zevi con "sciabolata di luce sprizzata dalla sabbia" – dove il movimento della sciabola, data la sua forma, si accorda egregiamente al getto descritto – a un tipo differente di arma in T3, che trasforma la spada in un "dardo di luce sprigionato dalla sabbia". Quest'ultima immagine tuttavia perde in ritraduzione i classemi [liquido] e [improvviso] del verbo *jaillir*, che in questo caso potevano celare anche un'allusione allo zampillare di una ferita: oltre a rientrare perfettamente nell'isotopia della guerra, il testo si sarebbe così ricollegato alle precedenti menzioni, dirette o indirette, al sangue (cfr. "Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant", É 84).

L'isotopia bellica in P conosceva poi altre due manifestazioni ravvicinate: «cymbales du soleil» e «glaive éclatant». La seconda è stata resa in italiano con traducenti diversi dall'omologo italiano *gladio*, cosa che non avrebbe provocato grossi smottamenti se le pagine a precedere e a seguire non avessero contenuto a più riprese varianti sinonimiche di *spada* ("lame", "épée", "sabre"), alle quali forse i traduttori avrebbero potuto attenersi con maggiore scrupolo. Oltretutto, il termine arcaico *gladio*, che ricorda le epoche degli imperi e delle battaglie campali, proprio in questo brano avrebbe messo in risalto il primo simbolo: i succitati cembali, che anticamente animavano i trionfi degli eserciti. A proposito della figuratività di tali strumenti, scrive Tarle:

> L'agression du soleil est à son paroxysme à travers une synesthésie enivrante et douloureuse […] Trois registres sensoriels se répondent dans cette phrase : l'auditif – les cymbales, le visuel – les cymbales du soleil, le tactile – sur mon front. On est loin ici de l'écriture innocente, enfantine. Depuis les temps les plus anciens de notre culture, l'écriture lyrique est chargée d'écrire le destin. Camus y est trop sensible pour ne pas s'en servir. (1968: 98)

Che siano nominati i cembali a monte è dunque un requisito indispensabile affinché l'accumulazione metaforica esprima tutto il suo potenziale. Il che non avviene nelle due traduzioni italiane di P. Zevi avvia il periodo con il calco strutturale "Non sentivo più altro che il risuonar del sole" del francese "Je ne sentais plus que les cymbales du soleil", dove la pur evocativa sinestesia non menziona però lo strumento da cui il suono proviene. Con una modulazione simile, ma più naturale nel trasporre il

costrutto restrittivo in “Ormai sentivo solo”, anche Perroni abbandona lo strumento; tuttavia, la scelta oculata del semema «fragore», nella cui memoria collocazionale risuonano in italiano spesso i tamburi, suggerisce quantomeno la natura percussiva del suono. Elimina inoltre la pesante ripetizione dei due “fronte” che si leggono a breve distanza nel T2. Ma era appunto la menzione dei cembali, già di per sé letterariamente suggestivi, a permettere lo svelamento di una sottile linea musicale fino a quel momento rimasta sotterranea al testo e che intreccerà rapporti isotopici con il resto del capitolo, e oltre. Qui affiorava sia tramite i rapidi cenni alle sonorità che precedono la scena dell’omicidio, sia attraverso la musicalità stessa di alcune proposizioni in essa contenute.

Con il primo punto ci riferiamo alla descrizione del secondo incontro con gli arabi, che avviene in prossimità di una piccola sorgente d’acqua, il cui suono rasserenante si contrappone subito (e a distanza) alle percosse del sole – poi simbolicamente percussioni. In aggiunta, viene rappresentato uno dei due uomini mentre “soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument” (87)[228]. Per mettere in *foregrounding* isolatamente i quattro elementi principali di tutta la scena, subito dopo Camus farà dire a Meursault: “Pendant tout ce temps, il n'y a plus eu que le *soleil* et ce *silence*, avec le petit *bruit* de la source et les *trois notes*” (87, corsivi nostri). Verranno ripresi più volte, le tre note del flauto in contrapposizione al doppio silenzio del loro intervallo e il rumore della fonte opposto alla violenza del sole (“J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil”, 90), anche per determinare un effetto di sospensione temporale che metta in risalto quanto siano decisivi questi attimi per il futuro del protagonista:

> Quand Raymond m’a donné son revolver, le soleil a glissé dessus. Pourtant, nous sommes restés encore immobiles comme si tout s’était refermé autour de nous. Nous nous regardions sans baisser les yeux et tout s’arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l’eau. J’ai pensé à ce moment qu’on pouvait tirer ou ne pas tirer. (88-89)

I suoni, la luce, il calore, il silenzio: la natura non si limita ad assistere all’omicidio, ma prende parte al gesto decisivo di Meursault, come lui stesso continuerà invano a ripetere in tribunale, attribuendo la colpa al sole. Non occorrerà dunque sottolineare ulteriormente come la presenza di

[228] La corretta traduzione qui di “roseau” con “canna” aggrava il transfert scorretto commesso da ambedue i traduttori al capitolo IV della Parte Prima, dove per “sur une plage resserrée entre des rochers et bordée de roseaux” (T1 55) leggiamo “orlata di roseti” in T2 (45) e “stretta tra gli scogli e i roseti” in T3 (55). Il calco del falso amico da parte di Perroni ci appare ancora meno giustificabile, trattandosi di una ritraduzione.

strumenti musicali in queste pagine segua una precisa intenzione evocativa, che generi nella mente del lettore il canovaccio cognitivo atto ad enfatizzare la scena, che questi se ne accorga o meno.

L'altro aspetto di musicalità che anticipavamo riguarda le sonorità di alcuni periodi, che nelle ultimissime pagine del sesto capitolo si trasformano in vera e propria prosa poetica, consolidando l'isotopia della luce tramite quella del suono. Infatti, se torniamo per un momento alla scena dello sparo in P_1, non sarà difficile notare la quantità di allitterazioni e assonanze a poca distanza le une dalle altre: "épée" riecheggia in "épais", aggettivo riferito a un "souffle" a sua volta centro di parallelismi intra e intertestuali[229]; "mes cils" è ripreso da "vacillé"; "sur toute son étendue" allittera con "Tout mon être s'est tendu". Consapevoli del fatto che mantenere identiche sonorità in italiano non sarebbe stato possibile senza compromettere il senso degli enunciati (né del resto sarebbe stato necessario, giacché era sufficiente più che altro riproporre tra le parole una qualche musicalità *tout court*, che tenesse vivo il classema [suono]), desideriamo comunque verificare se i due traduttori abbiano rilevato i giochi musicali e quantomeno tentato di introdurre delle compensazioni sul piano fonetico.

In virtù dell'impronta *sourcière* del suo operato, che pone spesso il focus sui significanti originali, Zevi riesce effettivamente a compensare la perdita del triplo gioco sonoro introducendo una diversa allitterazione in ‹nt›, che si protrae abbastanza a lungo da coprire quasi tutti i periodi in questione. La compensazione analogica dislocata viene ottenuta non solo grazie all'inversione di "ardent" e "brûlante", ma soprattutto attraverso la modulazione del predicato verbale "a charrié" che diventa in T2 "è rimontato". In aggiunta, con la resa di "rongeait" e "fouillait" in "corrodeva" e "frugava", accostati ad "ardente" e "doloranti" nella stessa

[229] Il termine s*ouffle* ha sei occorrenze nel prototesto. In tre occasioni però assume una valenza capitale sia per posizione nel racconto, sia perché si manifesta al protagonista come vero e proprio segno del fato nell'atto del suo compimento. Alla fine del capitolo III della Parte Prima – quando ancora Meursault appare come mera coscienza senziente – in seguito alla scena in cui lui e Raymond stringono l'accordo che sarà motore delle vicende rovinose del romanzo, s'instilla nel lettore (ma non nel narratore) un certo senso di inquietudine. Sebbene il personaggio non espliciti questo sentire, esso prende la forma di un "souffle obscur et humide" proveniente dalle "profondeurs de la cage d'escalier"; lo stesso soffio che ritroviamo nelle pagine finali dell'ultimissimo capitolo: "Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues […]". Il fatto che nella parte conclusiva del capitolo VI della Parte Prima questo soffio provenga dal sole, agente di rovina, non può essere certo attribuito al caso. Sapientemente i due traduttori hanno quindi individuato e mantenuto la ripetizione del termine in questi tre punti del testo. Riprenderemo la discussione del *souffle* nel capitolo V di questa tesi, trattandosi di un elemento intertestuale ad altre opere di Camus, tra cui *La Peste*.

frase, aumenta considerevolmente la ripresa della vibrante liquida. Di contro, rileviamo un problema di registro in "Tutta la mia persona si è tesa", che rispetto a "Tout mon être s'est tendu" porta con sé, paradossalmente, un classema [impersonale] dovuto alla frequenza contestuale di una simile espressione nelle formule dell'italiano burocratico o negli scritti più formali, che ne determina un effetto di eccessivo distacco. In parte anche Perroni sembra aver individuato la ricerca musicale del T1, ma tranne per la compensazione delle consonanti fricative insistenti in "è spirato un soffio denso e rovente. Mi è parso […]", la sua ritraduzione, nel complesso, non sopperisce granché alle sonorità del T1.

Ci siamo soffermati sull'aspetto di musicalità di queste sezioni giacché esse covano anche rapporti intertestuali non trascurabili. Infatti, alla centralità che i quattro colpi originati dagli spari posseggono sul piano narrativo, si aggiunge un potenziale valore allusivo enfatizzato dalla cornice musicale nella quale sono inseriti. I "quatre coups brefs", sostiene Tarle (1968: 98):

> Camus les a puisés dans l'espace de notre intertextualité culturelle: ils renvoient aux quatres notes initiales d'une symphonie célébre. Sinon, pourquoi pas trois ou cinq coups? Ce "coup" de Meursault (de Camus) tracassera le juge d'instruction et il n'arrivera pas à le comprendre.

La relazione intravista dal critico ci appare tanto più valida se consideriamo che la quinta sinfonia di Ludwig van Beethoven in Do minore si apre con il celeberrimo motivo di quattro note che è universalmente conosciuto come "il destino che bussa alla porta". La corrispondenza non solo con le parole del testo, ma con il prosieguo della trama, è lampante. Se però nel T1 la fatalità si lega esclusivamente ai "quatre coups" per ragioni di verosimiglianza romanzesca[230], nelle due traduzioni italiane una discrepanza sostanziale si cela dietro all'assenza di un avverbio. In P_2 infatti si riscontra un transfert parziale che avrà ripercussioni considerevoli sul senso di alcuni enunciati della Parte II: "Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte" omette quell'"encore" originale – poi ripristinato in T3 con la trasposizione in aggettivo di "altre quattro volte" – che in una scena tanto concitata, e per un gesto talmente inaspettato, permetteva al lettore di capire chiaramente che al primo sparo, mai menzionato esplicitamente ma di cui è soltanto descritto il cedere del

[230] Mentre il primo sparo sarebbe potuto essere presentato in tribunale come atto di legittima difesa, i quattro successivi, mistero irrisolto del personaggio (il quale ne attribuirà la colpa semplicemente al sole), lo condannano in via definitiva agli occhi dell'accusa e dei giudici. Costituiscono quindi il vero strumento del fato di Meursault.

grilletto e un assordante rumore secco, ne seguono altri quattro. Leggendo P_2, in un primo momento si è portati a credere che l'ambiguità riguardo al primo colpo di pistola sia allora attribuibile a una sovrapposizione sonora tra il fragore del sole e quello dell'arma, come se Camus anticipasse le percezioni della raffica imminente. L'omissione di "encore", di per sé, non sconvolgerebbe la rappresentazione dell'episodio se arrivati al dibattito processuale, nella Parte II dell'opera, non emergesse il grosso fraintendimento di Zevi rispetto allo svolgersi degli avvenimenti:

> Toujours sans logique apparente, le juge m'a alors demandé si j'avais tiré les cinq coups de revolver à la suite. J'ai réfléchi et précisé que j'avais tiré une seule fois d'abord et, après quelques secondes, les quatre autres coups. (T1, 103-104)
>
> Sempre senza logica apparente, il giudice mi ha chiesto allora se avevo tirato quattro colpi di rivoltella uno dopo l'altro. Ho riflettuto e ho precisato che avevo dapprima tirato una sola volta e poi, dopo qualche secondo, i tre colpi seguenti. (T2, 84)
>
> J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et « pour être sûr que la besogne était bien faite », j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr […] (T1, 151)
>
> Avevo ucciso l'arabo come avevo in mente di fare. Avevo sparato una volta. Avevo atteso. E "per essere sicuro che il lavoro era ben riuscito", avevo sparato ancora tre volte freddamente, a colpo sicuro […]» (T2, 123).

Dal confronto degli estratti appare evidente quindi che l'omissione non è frutto di uno shift opzionale, con il quale Zevi avesse preferito de-esplicitare l'avverbio affidandosi alla comprensibilità del contesto; bensì di un errore interpretativo talmente fuorviante da averlo portato non solo alla forzatura del numero di spari descritti nel T1 e ripresi dalle parole sia dell'accusa sia dell'imputato, ma a un ulteriore surtransfert totalmente inventato che giustificasse la propria lettura: "Avevo sparato una volta". Ci si domanda allora come sia stato possibile che Zevi, rendendosi conto della discrepanza numerica, non sia piuttosto tornato indietro a rettificare la traduzione di P_2. La spiegazione più plausibile ci sembra possa essere rintracciata in uno di quegli emendamenti che Camus apportò dopo la pubblicazione del romanzo (cfr. IV.3), in questo caso successivo al periodo in cui Zevi lavorò alla propria traduzione. Questa verifica sarà oggetto di indagini ulteriori da parte di chi scrive.

IV.3.4 L'ISOTOPIA DELL'ESTRANEITÀ

Al paragrafo IV.2.1.1. avevamo sottolineato la presenza, nel lessico di Meursault, dei classemi interdipendenti [normale] e [strano], che ne

confermano la natura non intrinsecamente aliena al resto del mondo, bensì insolita poiché semplicemente priva dei normali parametri di valorizzazione esperienziale. Sul piano traduttivo, una considerazione necessaria a questo proposito riguarda la resa del semema «bizarre», il cui spettro semasiologico si estende dal titolo lungo tutto il racconto creando un'isotopia di rilevanza fondamentale sulla quale ci illumina la seguente riflessione di Fitch (1972: 97):

> […] la fréquence même de cette famille d'épithètes, quels que soient leur contexte ou leur portée psychologique, crée comme un leitmotiv tout au long du livre qui fait écho à son titre dont il empêche les résonances de mourir. Bref, il s'agit d'un procédé formel qui sensibilise en quelque sorte le lecteur.

Nonostante la critica si sia occupata a lungo della polisemia del titolo dell'opera[231], che rispetto all'originale in italiano raccoglie la duplice semica di [estraneo] e [straniero], nel nostro studio abbiamo deciso di non trattare questa differenza, per due ordini di ragioni: da un lato, essendo il titolo rimasto invariato nell'unica ritraduzione esistente, alle precedenti riflessioni già esposte sulla correttezza filologica della parola *estraneo* non si sarebbe aggiunto nulla di originale; dall'altro, si prende atto che *Lo Straniero*, come titolo italiano, ha ormai confermato uno statuto di ufficialità già guadagnato con la prima traduzione. Data la notorietà dell'opera anche al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori, le sue traduzioni potrebbero in tal modo aver contribuito inoltre a riportare in auge l'estensione semantica che l'aggettivo *straniero* aveva nella tradizione letteraria italiana[232]. La questione del titolo, tuttavia, diventa cruciale in relazione all'isotopia dell'*étrangeté* che si manifesta in varie forme nel testo, tanto sul piano stilistico, come ampiamente discusso all'inizio di questo capitolo, sia nei sememi che rimandano alla distanza psicologica, l'estraneità e l'anormalità; quindi, in ultima istanza, anche al concetto camusiano di assurdo. Un'attenta traduzione del lessico specifico nutrirà pertanto la fruizione dell'opera non solo sul piano estetico, ma nei suoi interrogativi più profondi., In effetti, dopo averne perso di vista la pertinenza nel corso della lettura, il lettore tornerà sul titolo verso la fine, per interrogarsi sul suo significato. La ripresa esatta delle parole ad esso connesse e disseminate nel testo permetterà dunque alla narrazione di instillare un'aspettativa nella mente di chi legge riguardo al tipo di

[231] Un contributo relativamente recente si trova in Jeronimidis, «Étranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire.» Sulla traduzione di un titolo, V. Carofiglio, M.T. Giaveri. G.S. Santangelo, G. Violato (a cura di), in *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, Napoli, Bibliopolis, 2000.

[232] Ad esempio, Treccani riporta istanze letterarie di *straniero* nell'accezione di *estraneo* in Foscolo, Leopardi e Poliziano.

estraneità indicata in principio. L'evoluzione stessa del protagonista può concepirsi soltanto attraverso il dipanarsi dell'*étrangeté* di Meursault nei riguardi della società e della società nei riguardi di Meursault, rapporto che affiora lessicalmente durante la lettura. Nello studio summenzionato, Anna Jeronimidis nota come rispetto a *singulier*, *bizarre*, *drôle*, *curieux*, etc., l'aggettivo *étrange* sia "fortemente connesso sul piano etimologico, fonico e semantico a *étranger*" (2000: 159). Tant'è che lo si trova come singola occorrenza nell'intero romanzo, utilizzato esclusivamente per descrivere il piglio del giudice di fronte a un imputato impassibile:

> Il s'est assis, a fourragé dans ses cheveux, a mis ses coudes sur son bureau et s'est penché un peu vers moi avec un air étrange : « Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre ? » Là encore, je n'ai pas su répondre. Le juge a passé ses mains sur son front et a répété sa question d'une voix un peu altérée : « Pourquoi ? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi ? » Je me taisais toujours. (É 104)

In questo estratto è descritta per vie molteplici l'estraneità reciproca tra Meursault e uno dei sommi rappresentanti della società. L'analiticità sintattica con cui vengono mostrati i movimenti si unisce all'anafora esasperata dei "*pourquoi*" per far apparire il giudice, dal quale si suppone un contegno sempre imperturbabile, discretamente alterato. A ciò si oppone il distacco psico-emotivo del protagonista rispetto alla grave situazione in cui si trova. La distanza è espressa sia esplicitamente, attraverso la voce al PC del verbo *savoir* – che non afferma soltanto l'assenza, ma l'incapacità di una qualsivoglia risposta[233] – sia per mezzo della tecnica americana nella chiosa "Je me taisais toujours". Quest'ultima mette in evidenza l'estraneità di Meursault alla faccenda per tramite di uno stridente "je" che sarebbe palesemente *il* se il romanzo fosse stato scritto alla terza persona. In un contesto del genere si viene ad inserire il solitario di "étrange", scelta che acquisisce così tratti qualificativi ben al di là di ciò che è semplicemente insolito o fuori dall'ordinario.

Tuttavia, dal confronto integrale tra il prototesto e le sue traduzioni, emerge che nessuno dei due traduttori sembra aver colto il valore dell'isotopia in questione, che vira verso un appiattimento lessicale. Nel corso dei capitoli entrambi, e in special modo Perroni, hanno infatti optato quasi sempre per l'aggettivo "strano" come traducente indifferenziato dei

[233] Contrariamente al T3, non ci sembra che Zevi abbia restituito questa sfumatura. Riportiamo di seguito la sua traduzione che presenta, inoltre, un calco ripetuto anche altrove in T2 (in corsivo): "Si è seduto, si è grattato i capelli, ha messo i gomiti sul tavolo, e si è piegato un po' verso di me con un'aria strana: «Perché, perché *ha tirato* su un corpo steso a terra?» Ancora una volta, non ho potuto rispondere. Il giudice si è passato le mani sulla fronte e ha ripetuto la domanda con voce un po' alterata: «Perché? Bisogna che lei me lo dica. Perché?» Io continuavo a tacere." (84-85).

vari sememi sopra elencati. L'allusione al titolo, così moltiplicata e palesata anzitempo all'opposto del T1, dove era stata lasciata parsimoniosamente in sospeso, perde di valore.

IV.3.5 ALCUNE INCONGRUENZE NELLA RESA DEI TEMPI VERBALI[234]

La frase conclusiva della Parte I sopra citata ("Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur."), consente ulteriori osservazioni su un atteggiamento traduttivo che riguarda, in misure diverse, entrambe le versioni italiane. Riprendiamola in esame[235]:

> T2 (75): E furono come quattro colpi secchi che battevo sulla porta della sventura.
>
> T3 (85): Ed è stato come se bussassi quattro volte alla porta dell'infelicità.

Alla luce di quanto illustrato in IV.2.4.2.1, risalta subito la stonatura razionalizzante del passato remoto nella prima traduzione. Considerati i

---

[234] Alcuni degli esempi qui trattati sono stati inclusi in un nostro contributo sul tema: Sanseverino (2020), « The rationalisation of time references in the Italian translations of L'Étranger », in *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations,* Eric Corre, Danh Thành Do-Hurinville, Huy Linh Dao (a cura di), Benjamins, 369-379.

[235] Alcune considerazioni accessorie riguardano la resa complessiva, che dipende dalla transitività del verbo francese "*frapper*" e dalla polisemia di "*malheur*". In primo luogo, sottoscriviamo quanto affermato da Damiano Latella a proposito della divergenza tra la prima e la seconda traduzione di questo termine: "Che differenza passa tra l'infelicità (Perroni) e la sventura (Zevi)? Il dizionario Treccani le definisce in questo modo. *Sventura*: Mala ventura, sorte avversa, apportatrice di infelicità, disagi o disgrazie. *Infelicità*: Stato, sentimento e sofferenza di chi è infelice. Si può concludere che la sventura veicola un significato più ampio rispetto all'infelicità, che, al contrario, sembra più ristretta alla sfera personale. Ma abbiamo appena letto che su quella spiaggia Meursault era stato felice (*heureux*) e lo ritroviamo tale (almeno secondo lui) addirittura nell'ultima pagina, alle soglie dell'esecuzione. Siamo quindi portati a stabilire un legame, tra *heureux* e *malheur*. Alla luce di tutto ciò, si sono davvero spalancate le porte dell'infelicità per Meursault? Al contrario, ha senso parlare di una mala ventura, di una sorte avversa che lo colpisce? Albert Camus aveva pensato a possibili sottotitoli per il suo *Etranger*, tra i quali *Un homme heureux*. L'esistenza di due versioni ci costringe a riflettere. Istintivamente propendiamo per la soluzione Zevi, ma – per fortuna – c'è ampio spazio di discussione, e non solo filologica (come sempre avviene quando si parla di traduzioni).» (Latella, 2015. Sulle implicazioni del concetto di *bonheur* si veda anche Adinolfi, *"Bonheur" e "Existence" nella prima metà del XX secolo*, Torino, Trauben, 2012). In secondo luogo, a proposito della resa globale della frase, rileviamo come le strategie dirette di Zevi qui si dimostrino più efficaci nel riprodurre la similitudine: l'uso del transitivo *battere* e l'indicazione «secchi», che dà un'interpretazione di «brefs» – per quanto opinabile, dato che la brevità dei colpi non equivale a decisione – ricodificano con perdite minime il parallelismo tra i colpi di pistola e i colpi alla "porte du malheur"; alla quale il Meursault di Perroni invece bussa senza specificazioni (non c'è traccia dell'esitazione contenuta nel semema «brefs»; anzi, da un uomo a mano armata, se non per diversa segnalazione, ci si potrebbe aspettare un bussare risoluto).

motivi dell'esiguità numerica delle occorrenze del *passé simple* in tutto il racconto e il tipo di effetto stilistico (primo piano "cinematografico" sugli spari) qui ricercato (cfr. IV.2.4.2.2), la scelta del passato prossimo da parte di Perroni si trova certamente meglio in accordo con il *tiroir verbal* primario a cui Camus ha voluto abituare i lettori, se paragonata al passato remoto del T2, tempo principe della narrazione tradizionale. Dal momento però che qui il sintagma "Et c'était comme" è all'*imparfait*, ci si potrebbe interrogare su due possibilità: dipende dalla formulazione del presentativo francese, che in uno stile adesso semipoetico difficilmente avremmo letto nella forma 'ça a été', oppure dalla pressione contestuale degli altri due *imparfaits de fixation* ("s'enfonçaient", "je frappais"), che lo precedono e lo seguono per interporre una distanza narrativa dal gesto del Meursault personaggio? Data la sovrapponibilità in questo caso dei rispettivi sistemi verbali, forse un'ipotesi di imperfetto anche in italiano non sarebbe stata troppo fantasiosa, e chissà che un giorno uno degli Stranieri ritradotti non reciti 'Ed erano come quattro…/Ed era come se…'. Tuttavia, accentuando l'aspetto puntuale degli spari, il passato prossimo di Perroni presenta senza dubbio un suo vantaggio: mette in rilievo la centralità del momento, inteso sia come istante diegetico dello scoppio, sia come cuore fenomenologico dell'esistenza temporale del protagonista, percepita istante per istante.

Se analoghi cedimenti al classicismo narrativo caratterizzano il T2 sin dal primo capitolo (un esempio su tutti: "Il me semblait que le convoi marchait un peu plus vite.", T1 28; "Mi parve che il convoglio andasse un po' più veloce", T2 22), un transfert scorretto simile a quello esaminato sopra è riscontrabile in uno dei numerosi brani dove si palesa l'isotopia bellica legata alla luce:

Q_1 (92)	Q_2 (75)	Q_3 (84)
Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front.	E questa volta, senza alzarsi, l'arabo ha estratto il coltello e me l'ha presentato nel sole. La luce ha balenato sull'acciaio e fu come una lunga lama scintillante che mi colpisse alla fronte.	E stavolta l'arabo, senza sollevarsi, ha estratto il coltello e me l'ha mostrato nel sole. La luce è guizzata sull'acciaio ed è stato come se una lunga lama scintillante mi colpisse alla fronte.

Tralasciando l'incremento paratattico indotto nel primo periodo dalla differenza d'uso dei pronomi relativi tra le due lingue[236], notiamo come la medesima impostazione di un'altra similitudine all'*imparfait*, di poco antecedente a quella che chiude il sesto capitolo sopra trascritto, sia tradotta invariabilmente da Zevi con il passato remoto e da Perroni con il passato prossimo. Abbiamo voluto riportare anche i due verbi precedenti per permettere di verificare la differenza di lettura data dal susseguirsi dei PC, effettivi movimenti della narrazione, mentre virano verso un'impressione personale all'*imparfait*, sfondo indistinto del *recul* narrativo. Nessun commento è necessario sul congiuntivo "colpisse" in quanto shift obbligatorio per questioni di reggenza grammaticale.

Al secondo capitolo troviamo un caso ulteriore di alterazione temporale, piuttosto vistoso giacché cancella una delle anomalie caratteristiche dell'opera. Sottoponiamo al confronto anche le righe immediatamente precedenti, che sollecitano alcune osservazioni:

R_1 (32)	R_2 (25-26)	R_3 (37-38)
J'ai eu de la peine à me lever parce que j'étais fatigué de ma journée d'hier. Pendant que je me rasais, je me suis demandé ce que j'allais faire et j'ai décidé d'aller me baigner. J'ai pris le tram pour aller à l'établissement de bains du port. Là, j'ai plongé dans la passe. Il y avait beaucoup de jeunes gens. J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona, une ancienne dactylo de mon bureau dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois. Mais elle est partie peu après et nous n'avons pas eu le temps.	Ho faticato ad alzarmi perché ero stanco della giornata di ieri. Mentre mi radevo mi sono chiesto che cosa avrei fatto e ho deciso di andare a nuotare. Sono andato col tram allo Stabilimento Bagni del porto. Lì mi sono tuffato; sul molo c'era una folla di ragazzetti. In acqua ho trovato Maria Cardona, una ex dattilografa del mio ufficio che mi aveva fatto voglia a suo tempo; anch'io a lei, credo. Ma se n'era andata subito e ci era mancato il tempo.	Ho penato ad alzarmi perché ero stanco della giornata di ieri. Mentre mi radevo mi sono chiesto cosa avrei fatto e ho deciso di andare a nuotare. Ho preso il tram per andare allo stabilimento balneare del porto. Lì mi sono tuffato nel canale. C'erano molti ragazzi. In acqua ho trovato Maria Cardona, un'ex dattilografa del mio ufficio che all'epoca m'aveva smosso il sangue. Anch'io a lei, credo. Ma era rimasta poco e non avevamo avuto il tempo.

Innanzitutto, la prima frase ci conferma che, tra le due, non è sempre la prima traduzione a tenere un orientamento *sourcier*. Di "J'ai eu de la peine" Zevi offre una resa idiomatica, funzionale al registro. Con "Ho penato" Perroni esibisce invece una cura per il vocabolo non aliena al suo *modus operandi*. Meno insolito, poco dopo, appare il tentativo di

[236] Non potendo distinguere nel singolo pronome *che* oggetto o soggetto, come in francese, i traduttori hanno preferito aggirare l'ambiguità per dare scorrevolezza alla lettura con una coordinazione, che comunque sposa bene, come sappiamo, l'impronta sintattica del *récit*.

adattamento toponomastico del T2, che come in altre occasioni[237] italianizza i nomi, di persone o di luoghi, rispondendo a un atteggiamento etnocentrico[238] riconducibile alle norme culturali vigenti nell'editoria dell'epoca. Qui però il referente originario non poneva problemi di ricodifica nella cultura d'arrivo, né richiedeva una denominazione istituzionale per essere compreso nel suo contesto: al lettore contemporaneo del T2 apparirà dunque curiosa la scelta delle maiuscole in "Stabilimento Bagni". Subito dopo, il T2 produce un transfert scorretto contrario al senso di "Là, j'ai plongé dans la passe. Il y avait beaucoup de jeunes gens", dove "passe" secondo il Trésor designa: "*[En mer ou dans un cours d'eau]* Étroit passage navigable; *en partic.*, chenal d'entrée et de sortie d'un port, couloir reliant un lagon corallien aux eaux du large". Oltre a ometterlo dalla frase in cui originariamente era collocato, Zevi sposta il termine nella proposizione successiva scambiando il canale acquatico per una passerella che porta al mare: in tal modo trasforma l'immagine in un molo sopra al quale "c'era una folla di ragazzetti", che si trovano invece in acqua (e ad ogni modo non viene mai specificato quanti ve ne siano sul molo d'ingresso, che non è affatto menzionato). La rettifica è nel T3: "Lì mi sono tuffato nel canale. C'erano molti ragazzi."

Arriviamo finalmente alla questione temporale con la scena d'ingresso nel romanzo del personaggio di Marie, una dattilografa[239] che in passato ha lavorato con Meursault. Il movimento descrittivo tra le azioni presenti del protagonista e i suoi ricordi passati avviene con soluzione di continuità attraverso la ricorrenza del PC, eccetto per la subordinata al *plus-que-parfait* "dont j'avais eu envie à l'époque, che tramite il deittico finale compie un singolo balzo indietro nel tempo. Paragonando le traduzioni del periodo che copre "une ancienne dactylo…et nous n'avons pas eu le

[237] Un esempio più controverso si trova al capitolo quarto della Parte I, dove "au Champ de Manoeuvres", luogo reale di Algeri nonché denominazione comune in francese di certi campi d'addestramento militare, viene tradotto da entrambi come "Piazza d'Armi". Se la presenza di una preposizione articolata a introdurlo suggerisce che possa in effetti trattarsi di un nome comune, una ricerca lessicale più approfondita e la presenza delle maiuscole – peraltro riproposte in italiano incoerentemente, se di nome comune trattasi – lascerebbe propendere per una conservazione del toponimo originale.

[238] Nell'accezione bermaniana (1985: 29-49).

[239] Interessante notare che l'abbreviazione francese "dactylo", già ampiamente attestata nell'uso scritto all'epoca di Camus ma percepita come appartenente a un registro colloquiale, rappresenti un problema traduttivo non risolvibile sul solo piano lessicale in italiano, lingua che non conosce varianti per questo mestiere specifico. Questioni simili riguardano altre parole del prototesto, quali *tram*, *auto*, *stylo*. Se nel caso di *tram*, ad esempio, non si poteva riproporre l'alternanza originale tra "tram" e "tramway" senza correre il rischio di anacronismi, altrove i metodi adottati hanno permesso di salvaguardare le sfumature del parlato: come per "auto", tradotta talvolta con "macchina", che le corrisponde a livello di registro con più frequenza della stessa abbreviazione italiana *auto*.

temps", appare chiaro che la trasformazione di questo PC conclusivo in trapassato prossimo, ossia il tempo verbale atteso dal lettore ma non utilizzato da Camus, non può essere che dovuta a un timore di ambiguità. Infatti, per evitare che a causa dell'aspetto aoristico del verbo il lettore confonda la Marie del passato – che lascia l'ufficio in cui lavora poco dopo aver conosciuto il protagonista – con la Marie del presente incontrata in acqua, dove invece rimane, entrambi i traduttori decidono di ristabilire una distinzione netta tra i piani temporali: "Ma se n'era andata subito" (T2) e "Ma era rimasta poco" (T3) al posto di "Mais elle est partie" (T1). Perdono così tuttavia l'effetto ricercato da Camus, il quale aveva appositamente collocato un verbo al presente tra la voce al *plus-que-parfait* e l'anomalia del PC, in modo da confondere ulteriormente le acque.

Un errore analogo riguarda la scelta in S_2 di normalizzare due eccezioni verbali all'interno del primo capitolo:

S_1 (25-26)	S_2 (20)	S_3 (31-32)
J'ai compris que c'était M. Pérez. […] Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa. L'ordonnateur nous donna nos places. Le curé marchait en avant, puis la voiture. Autour d'elle, les quatre hommes. Derrière, le directeur, moi-même et, fermant la marche, l'infirmière déléguée et M. Pérez.	Ho capito che era il signor Perez. […] I capelli bianchi, abbastanza fini, lasciavano apparire due strane orecchie traballanti e male orlate di cui mi colpì il color rosso sangue in quella faccia sbiadita. L'incaricato assegnò il posto ad ognuno di noi. Il parroco camminava in testa, poi veniva la vettura. Intorno, c'erano i quattro uomini. Dietro veniva il direttore, io e, per chiudere il corteo, l'infermiera delegata e il signor Perez.	Ho capito che era il signor Pérez. […] Dai finissimi capelli bianchi sbucavano due buffe orecchie ballonzolanti e frastagliate, che mi hanno colpito per la tinta rosso sangue in quel viso cereo. L'impresario ci ha assegnato i posti. Il parroco apriva il corteo, seguito dal carro. Ai lati, i quattro uomini. Dietro, il direttore, io e, in coda, l'infermiera delegata e il signor Pérez.

Ci riferiamo alle due voci al PS "frappa" e "donna" come a delle eccezioni poiché rappresentano effettivamente dei corpi estranei nell'alternanza tra tempi verbali de *L'Étranger*. Alcuni critici vi hanno addirittura letto, come per altri casi eccezionali, degli errori di registro da parte di Camus, quasi delle sviste[240]:

> Dans cet ordre d'idées, les rares exemples de passé simple choquent à la lecture […] Ils laissent transparaître les habitudes linguistiques propres à l'auteur qui,

[240] Nella sua *Explication,* Sartre avanzava un'osservazione personale: "À travers le récit essoufflé de Meursault, j'aperçois en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus." (Sartre, 1947: 144).

> malgré qu'il en ait, ne peut s'empêcher de recourir à cette forme éminemment littéraire : il y a erreur de registre. (Barrera-Vidal 1968: 312)

In questo senso, risulta ancora più interessante un emendamento effettuato da Camus dopo la pubblicazione dell'opera, di cui dà notizia Feuerlicht, il quale pure considera i PS delle sviste:

> In the first edition of *L'Etranger*, Camus used three verbs of the first conjugation in the first person singular of the *passé simple* in close proximity to the six verbs in the third person of the *passé simple*. *Je regardai la campagne, je la remarquai*, and *je m'avançai*, however, were replaced in the 1953 Gallimard edition by *Je regardais la campagne* and *je l'ai remarqué . . . en m'avançant* (pp. 26, 106). Although all instances probably are Camus's lapses into grammatical correctness […] (Feuerlicht 1963: 613)

Checché si sia detto sul motivo di queste anomalie temporali, anche in virtù dell'incompletezza delle modifiche apportate da Camus (il quale forse voleva che alcuni PS rimanessero nel testo definitivo), riteniamo che tra i compiti del traduttore letterario non rientri comunque quello di emendare errori ipotetici. Che il lettore del metatesto abbia opportunità di interpretazione quanto più simili a quelle del lettore originale dovrebbe costituire uno tra i vari sproni alla prassi della ritraduzione. Pertanto, l'arbitrio con il quale Perroni ha deciso di ritoccare la lettera di S_1 sostituendo il passato prossimo al passato remoto, denota un'assunzione di responsabilità che definisce, nel bene o nel male, il piglio del suo lavoro[241].

La descrizione del corteo che conclude S dimostra invece quanto Perroni sappia tenersi vicino alla lettera del testo, pur ricorrendo a qualche shift funzionale. Al contrario di Zevi che, spesso tendente ai calchi delle formulazioni di partenza, in S_2 non si preoccupa di preservare la giustapposizione nominale dei componenti e ricorre ad esplicitazioni categoriali per tutti i verbi in ogni proposizione, T3 adotta una prospettiva meno atomistica al testo: inverte e traspone i due momenti dell'apertura e della chiusura del corteo, per cui si passa da "marchait en avant" ad "apriva il corteo" e da "fermant la marche" a "in coda". In tal modo, l'asciuttezza stilistica dell'accostamento di frasi nominali con cui la descrizione viene effettuata in S_1 è traghettato in italiano in maniera efficace.

[241] Oltretutto si comporta allo stesso modo nel secondo capitolo della Parte I, dove traduce "Un peu plus tard passèrent les jeunes gens du faubourg […]" (T1 35) con "Poco più tardi sono passati i ragazzi del rione […]" (T3 40). Qui la sostituzione risulta anche più marcata giacché l'inversione di verbo e soggetto, tipico tratto letterario di innalzamento del registro in francese, avrebbe potuto suggerire un'intenzionalità del PS in quel contesto; che infatti è suffragata da Feurlicht, il quale giustifica l'assenza del PC "by the fact that they refer to the young men who are dressed in their elegant Sunday attire" (1963: 613)

Come illustrato in IV.2.4, l'utilizzo del PC come tempo regolare origina talvolta conflitti aspettuali, tanto più se associato a una deissi problematica. Nel brano seguente tratto dal quarto capitolo, l'avverbio temporale "Ce matin" introduce due coordinate al PC che generano interpretazioni differenti:

T_1 (56)	T_2 (46)	T_3 (56)
Ce matin, Marie est restée et je lui ai dit que nous déjeunerions ensemble. Je suis descendu pour acheter de la viande. En remontant, j'ai entendu une voix de femme dans la chambre de Raymond.	Questa mattina Maria è restata da me e le ho detto che si sarebbe mangiato insieme. Sono andato giù a comperare la carne. Mentre risalivo le scale, ho udito una voce di donna nella camera di Raimondo.	Quella mattina Marie è rimasta da me e le ho detto che avremmo mangiato insieme. Sono sceso a comprare un po' di carne. Risalendo, ho udito nella stanza di Raymond una voce di donna.

Sebbene il dimostrativo francese possa in effetti corrispondere ad entrambe le forme italiane, siamo propensi a ritenere che qui il riferimento corretto sia il primo. A sostegno di questa convinzione, trascriviamo parzialmente di seguito le frasi d'esordio e chiusura dello stesso capitolo: "J'ai bien travaillé toute la semaine, […] Hier, c'était samedi et Marie est venue (55) […] Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. (63)". Nell'ottica del T3 che interpreta «Ce matin» come «Quella mattina», la prima indicazione andrebbe più coerentemente al *plus-que-parfait* (per ipotesi: 'J'avais bien travaillé'), mentre solo l'ultima resterebbe invariata poiché "lendemain" in questo caso dipende dall'imperfetto che lo regge. Ma pur riconoscendo in una simile incoerenza l'uso speciale che Camus fa dei tempi, la presenza di "Hier" poco dopo fuga ogni dubbio: l'inganno temporale segnalato da *ce* vuole spingerci a credere che Meursault stia raccontando al presente. Esistono peraltro nel romanzo due controprove. In primo luogo, la possibilità che il francese offre di distinguere tra referente vicino o lontano rispetto al locutore mediante le forme semplici o composte dei dimostrativi, viene sfruttata dall'autore in altri casi, ma non in questo: "Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer." (T1 123). In secondo luogo, qualora l'autore voglia marcare una distanza netta tra il momento di enunciazione del protagonista e il referente temporale, di solito troviamo l'articolo determinativo, secondo l'uso: "Le soir, Marie est venue me chercher […]" (67); "Je lui ai demandé si elle voulait venir au cinéma, le soir. […] Le soir, Marie avait tout oublié." (33).

Prima di concludere sugli aspetti della temporalità, cogliamo quest'ultima frase di esempio come occasione per segnalare non solo la frequente

tendenza al calco di simili costruzioni nel T2 ("La sera Maria aveva tutto dimenticato.", 27; "come un bambino la cui anima è vuota e pronta a tutto accogliere.", 85), ma in generale la centralità della questione dei calchi strutturali e lessicali[242] rispetto alla percezione dell'invecchiamento della prima traduzione, dove abbondano in forme talora pesanti, spesso fino a guastare l'esperienza di lettura. Per ragioni di spazio e pertinenza, non abbiamo potuto riportare durante il confronto traduttivo tutti gli esempi da noi presi in esame, dei quali nondimeno forniamo di seguito una brevissima selezione che offre una panoramica delle diverse tipologie di calco riscontrate nel T2 (qui in corsivo), sempre poi risolte da Perroni:

1) Ho riflettuto ancora un po' *a queste cose*. (18)
2) Aveva dei pantaloni blu e una camicia bianca con le maniche corte. Ma sotto si era messo *una canottiera*, cosa che ha fatto ridere Maria, e i suoi avambracci erano molto bianchi sotto i peli neri.[243] (62)
3) Ma si trattava di *interrogatori di identità* che non *hanno* durato molto. […] e gli ho chiesto se era assolutamente necessario *di* averne uno. […] Ho *trovato che* era molto comodo *che*… (79)
4) Io non ho mai visto un'anima *altrettanto incallita che* la sua. (87)
5) Ho capito che era commosso e *l'ho meglio ascoltato*. (144)
6) […] ammetteva la *colpabilità*, ma con attenuanti. (121)
7) Tutte queste pietre *sudano il* dolore, lo so. (145)

Questi esempi, insieme ai due ulteriori che commenteremo adesso, possono dare la misura della distanza che separa una strategia davvero *sourcière*, cioè al servizio del testo e genuinamente attenta al suo rilievo significante, da una traduzione prevalentemente letterale ma che in realtà, incorrendo con una certa regolarità in transfert scorretti di questo genere, vanifica i propri sforzi di esibire una supposta estraneità costitutiva e rende un duplice disservizio: al lettore, che inciampa troppo spesso in formulazioni stranianti che non vorrebbero esserlo nell'originale, e al prototesto di cui deforma la voce, in questi casi senza un indirizzo preciso. La ritraduzione di Perroni, in apparenza orientata piuttosto alla leggibilità, per molta parte dimostra invece un'intenzione artistica che si manifesta nell'alternanza strategica dei suoi procedimenti (pur con qualche riserva). Vediamo a questo proposito due ultimi esempi che ci riconducono alla questione della temporalità, sulla quale si chiuderà il presente capitolo.

U_1 (101)	U_2 (82)	U_3 (92)

[242] Che risolleveremo anche in merito alla prima traduzione de *La Peste*.

[243] Trattandosi della descrizione del torso dell'uomo, è comprensibile che Zevi abbia confuso il cappello di paglia canotier con il falso amico canottiera.

Il est parti avec un air fâché. J'aurais voulu le retenir, lui expliquer que je désirais sa sympathie, non pour être mieux défendu, mais, si je puis dire, naturellement. Surtout, je voyais que je le mettais mal à l'aise. Il ne me comprenait pas et il m'en voulait un peu. J'avais le désir de lui affirmer que j'étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde.	Se n'è andato di cattivo umore. Avrei voluto trattenerlo, spiegargli che desideravo la sua simpatia, non per essere meglio difeso, ma per un sentimento naturale, se così posso dire. Soprattutto mi rendevo conto che lo mettevo a disagio. Lui non mi capiva ed era un po' irritato con me. Desideravo dirgli che ero come tutti gli altri, assolutamente come tutti gli altri.	È andato via con l'aria seccata. Avrei voluto trattenerlo, spiegargli che desideravo la sua simpatia, e non per essere difeso meglio, bensì, per così dire, naturalmente. Soprattutto, mi rendevo conto che lo mettevo a disagio. Non mi capiva e ce l'aveva un po' con me. Desideravo convincerlo che ero come tutti, assolutamente come tutti.
V_1 (125) Je peux dire qu'au fond l'été a très vite remplacé l'été. Je savais qu'avec la montée des premières chaleurs surviendrait quelque chose de nouveau pour moi.	V_2 (101) È presto ritornata l'estate. Col giungere dei primi caldi, lo sapevo, sarebbe avvenuto qualcosa di nuovo per me.	V_3 (111) Posso dire che l'estate, in fondo, ha lasciato rapidamente il passo all'estate. Sapevo che con l'arrivo del primo caldo sarebbe successo qualcosa di nuovo per me.

U_3 è un ottimo esempio di come una traduzione più orientata al benessere del lettore possa comunque adattarsi alle strutture del prototesto, ricreandone l'artificio della scrittura senza per ciò scadere in goffaggini linguistiche (come il nuovo calco nel U_2 "per essere meglio difeso"). Mostrando la percezione esterna di Meursault attraverso la semantica del predicato verbale e il registro più basso fino a cui poteva spingersi senza tralignare nel volgare, l'aria "seccata" di T3 si tiene fuori dall'introspezione lievemente superiore esibita dalla modulazione del T2. Così pure per il modo dell'avverbio "naturalmente", contrapposto alla trasposizione esplicitante del T2 "sentimento naturale" – parola estranea al lessico del personaggio. Sebbene quest'esplicitazione di T2 rientri nella normale fraseologia italiana, il periodo così rimodellato modifica però il ritmo, che era volutamente spezzato e come tale è mantenuto in T3, che per farlo arriva persino a conservare la virgola dopo il circostanziale "Soprattutto", lasciando trasparire senza grandi torti all'italiano la sintassi francese. Zevi poi effettua altri shift che si allontanano sia dal registro del T1 ("era un po' irritato con me", che Perroni individua invece nell'equivalente colloquiale "ce l'aveva un po' con me") sia dalla semantica di "lui affirmer", che produce il transfert incompleto "dirgli" restituito in T3 con "convincerlo".

Nonostante appaia come una delle solite notazioni temporali di Meursault, la prima frase dell'estratto V_1, che apre il capitolo terzo della Parte II, costituisce un momento importante nella graduale acronia in cui sembra diluirsi il racconto del narratore man mano che ci si avvicina alla fine del romanzo: dai continui riferimenti fittizi della Parte I, si è ormai giunti a uno sfilacciamento totale del tempo, che ha perso di significato. Ecco la funzione stilistica dell'epanadiplosi della parola "été", collocata come un arco agli estremi della frase iniziale. Riconosciuto l'effetto, in questo paragrafo Perroni si limita agli shift obbligatori e opzionali che consentono alla lettura di scorrere senza alterarne i piani: le virgole richieste dall'inciso "in fondo", che essendo preceduto dal semema «ha lasciato» difficilmente avrebbe potuto rinunciarvi senza rischiare un pur effimero fraintendimento; la modulazione "lasciato il passo", che insieme a spostare la prospettiva dal sostituto al sostituito abbraccia anche lo stile più lirico di queste pagine; infine, la conversione grammaticale del condizionale presente in condizionale passato (del verbo *succedere*, di registro meno formale) per esprimere il futuro e quella dei plurali di "chaleurs" nel singolare "primo caldo", d'uso più comune in italiano. Di tutto questo in V_2 c'è solo la trasposizione del tempo verbale, preceduta dall'inciso arbitrario "lo sapevo", che immette nel testo un classema [presagio] assente nel T1, e dalla drastica de-esplicitazione categoriale della frase d'apertura, che si configura come transfert incompleto: saltano sia l'epanortosi del narratore, sia l'effetto dell'epanadiplosi, ridotta a un unico membro con permutazione della funzione anaforica nel prefisso del semema «ritornata».

D'altronde, benché in misura progressivamente minore tra le due parti, le anomalie temporali scandiranno la narrazione fino all'ultimissimo rigo, creando dilemmi di non facile risoluzione:

W_1 (183-184)	W_2 (149-150)	W_3 (156-157)
Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter	Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che	Quasi che quella grande rabbia mi avesse purgato dal male, svuotato dalla speranza, di fronte a quella notte carica di segni e di stelle mi aprivo per la prima volta alla tenera indifferenza del mondo. Nel riconoscerlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito di essere stato felice, di esserlo ancora. Perché tutto fosse consumato, perché mi sentissi meno solo, dovevo solo augurarmi

qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.	ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio.	che ci fossero molti spettatori il giorno della mia esecuzione, e che mi accogliessero con grida di odio.

Proprio come il suo incipit, nel giro di qualche periodo l'explicit de *L'Étranger* tira non poche delle fila isotopiche che hanno intrecciato i temi e lo stile dell'opera. Volendo qui però concentrarci sull'aspetto temporale, sarà sufficiente, quanto al resto, segnalare solo un paio di differenze traduttive inerenti a ritmo e lessico. Riguardo al primo, ricercatamente solenne rispetto alla media del romanzo, il T1 tiene un andamento sintattico che diremmo di carico e rilascio, per cui a due o tre subordinate brachilogiche intervallate da virgole (talvolta gestite per asindeto), seguono una principale o una coordinata che esprime – finalmente! – il sentire del protagonista, sulle quali si scarica dunque la tensione accumulata in queste tirature frastiche più brevi. Se il T2 si attiene a una strategia letterale che non modifica la punteggiatura, T3 progredisce verso l'inatteso desiderio della chiosa con una virgola in meno laddove creava il necessario stacco ("di stelle mi aprivo") e una in più nella coordinazione terminale, che aggiunge un'enfasi oratoria potente ma innecessaria. In entrambi i casi, tra l'altro, si tratta di shift assolutamente opzionali. Diverso il discorso lessicale, che interessa la ricezione delle isotopie. In rassegna rapida, ma ordinata: tra l'ira e la rabbia, oltre a un dislivello di registro poco significativo, potrebbe esserci una sfumatura di intensità fisica maggiore nella scelta del T3; alla luce della pienezza che contraddistingue le riflessioni delle ultime pagine, che qui trova il suo correlativo oggettivo nella "nuit chargée de signes", il semema «svuotato dalla speranza» sembra attualizzare meglio del T2 «liberato» i classemi del «vidé» di T1, nonostante la libertà sia comunque il sottofondo dell'intero capitolo; nella scelta dell'aggettivo "dolce" da parte di Zevi per la "tendre indifférence du monde", oggetto ancora oggi misterioso alla penna di molti commentatori, il lettore Bompiani non faticherà a sentire un'eco leopardiana per l'ossimoro del naufragio. E tuttavia, una più prudente letteralità ritraduttiva lascia che in T3 vibrino in pace le già pur numerose interpretazioni della "tenera indifferenza del mondo". Infine se, come spiegato in IV.1, nella seconda Parte del romanzo l'isotopia della comprensione intellettuale arriva a superare i desideri e gli appetiti immediati di Meursault, tra il classema [scoperta] di «trovarlo» nel T2 e il classema [ripetizione] di «riconoscerlo», che si innestano su una base condivisa di altri classemi afferenti al semema originario «l'éprouver», il secondo appare più vicino all'isotopia intellettuale che lo sollecita, poiché

gioca sul crinale polisemico della [scoperta] nell'accorgersi per la prima volta e della [ripetizione] etimologica, ovvero il fatto di conoscere nuovamente un mondo già conosciuto ma con le sole sensazioni.

Arriviamo così al nodo d'interesse: la resa anomala del tempo nel periodo conclusivo. Come visto, esso è preceduto da un notevole alternarsi di *tiroirs verbaux* (2 *imparfaits*, 1 PC, 2 *plus-que-parfait*), tutti logicamente disposti per consecutio. Al contrario, le due subordinate a valore finale introdotte da "Pour que" sono al presente del *subjonctif*, così come l'ultimissimo verbo "accueillent", in conformità dell'uso moderno di questo modo verbale nella reggenza francese, grammaticalmente meno ortodosso ma sicuramente più comune anche nella scrittura letteraria di metà Novecento. Il tempo presente, d'altro canto, ricorre molto più spesso in questo capitolo terminale, tanto da aver generato un certo consenso critico sulla probabilità che Meursault stia scrivendo il suo *récit* proprio nelle ore qui raccontate, poco prima dell'esecuzione o all'inizio del capitolo stesso (cfr. IV.2.4.1). I verbi in W_1 frapposti alle voci del congiuntivo presente, tuttavia, tornano all'imperfetto, come se, nel bel mezzo di una narrazione finalmente del tutto *proche*, ricomparisse la distanza della narrazione *reculée*. A rigore, infatti, qualora il vero ancoraggio diegetico fosse stato l'*imparfait*, nelle subordinate avremmo dovuto leggere 'Pour que tout fût' e 'Pour que je me sentisse'. Pertanto, data la precisa volontà da parte dell'autore di mantenere fino all'ultimo una qualche discordanza, fosse pure solo grammaticale, il compito dei traduttori diventava più arduo per l'italiano, dove il sistema del congiuntivo, specialmente allo scritto, risponde ancora a una consecutio ben rigida, una cui simile rottura supponiamo non passerebbe nemmeno oggi al vaglio del revisore editoriale. Tra le due versioni, è senza dubbio la prima a cadere in fallo. Al fine di mantenere al presente i congiuntivi (come fa) senza per questo annullare la discrepanza voluta da Camus (cosa che però non riesce a fare), Zevi avrebbe dovuto trasportare al passato le voci al mezzo in un ipotetico 'mi restava da augurarmi che ci fossero'; queste invece, seguendo la logica temporale delle subordinate, sono rese in T2 al presente. All'opposto, trattandosi di uno shift obbligatorio per differenze sistemiche tra lingue, Perroni si assume la responsabilità di tradurre tutto al passato. Ecco che il fattore intertemporale gioca a favore dello sguardo del ritraduttore, che ha potuto servirsi sia dell'errore commesso da Zevi sia della prospettiva diacronica sull'uso dei tempi letterari per riflettere su questa resa affatto scontata, e offrire così, ai nuovi lettori de *Lo Straniero*, un finale in cui Meursault racconta ancora del proprio passato in un momento imprecisato prima dell'impiccagione.

V

LA PESTE

V.0 IL DOPPIO FONDO DA SCOPRIRE IN UN MITO MODERNO

La lunga gestazione[244] de *La Peste*, la cui prima menzione nei *Carnets* risale all'aprile del 1941[245], inizia con la raccolta da parte di Camus di note, scene abbozzate, frammenti di dialoghi, annotazioni specifiche sui personaggi e stralci di letture di stampo letterario o scientifico. In una lettera del 1942 al suo maestro, Jean Grenier, Camus scrive: "Ce que j'écris sur la peste n'est pas documentaire, bien entendu, mais je me suis fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, parce qu'on y trouve des 'prétextes'."[246] Solo sulla base di un accurato studio documentale uno scrittore come Camus, che rifiutava gli imperativi del realismo fine a se stesso (Blondeau 1999: 35), avrebbe potuto intraprendere l'esplorazione di una dimensione allegorica dell'opera, ancorando la verosimiglianza del dato sensibile alle sue potenziali letture in chiave di mito moderno[247]. D'altronde persino la scelta del titolo ci fornisce un'indicazione sulla doppia natura del romanzo, concepito certo come relazione effettiva di un'epidemia, ma con una portata che valica di gran lunga i propri limiti aneddotici. In questo senso, è interessante notare che la decisione

[244] Per un approfondimento rimandiamo in particolare a Marie-Thérèse Blondeau (1986, 1999) e Jacqueline Lévi-Valensi (1991, 1999), oltre ovviamente che alla *Notice* su *La Peste* contenuta nelle *Œuvres complètes II* (2006: 1133-1169). Per coerenza con gli obiettivi dell'analisi traduttologica del presente studio, che sarà svolta sulla redazione definitiva del testo del 1947, non ci occuperemo della lunga gestazione dell'opera a partire dal manoscritto originale, terminato nel gennaio 1943. Come ribadiremo però nel capitolo sulle traduzioni italiane, bisogna tenere in conto che la prima traduzione di Dal Fabbro si basa su una versione del romanzo che ha subito, successivamente, modifiche minori, con le quali è arrivata alla lettura di Melaouah. Pertanto alcune differenze nelle rese finali possono a volte dipendere non da decisioni discrepanti o sviste, quanto da differenze tra versioni diverse del prototesto.

[245] "Le monde de la tragédie et l'esprit de révolte - Budejovice (3 actes). Peste ou aventure (roman)." (*CI* 229)

[246] Lettera del 15 ottobre 1942 a Jean Grenier, in *Correspondance 1932-1960 Albert Camus-Jean Grenier*, Paris, Gallimard, 1981, p. 80.

[247] Riferendosi a *La peste* come a un terreno particolarmente fecondo per questa esplorazione, J. Lévi-Valensi afferma che "le roman permet alors d'allier une véritable mythologie du réel à la mythologie du possible inhérente à sa nature, fondant son univers sur le monde concret et l'expérience, mais enrichis d'une signification symbolique, éthique, et même ontologique et métaphysique, illustrant la condition humaine." (1999: 38)

dell'autore riguardo al titolo definitivo continuerà ad oscillare per diversi anni: "En avril 1941 Camus consigne dans ses Carnets un titre possible pour son futur récit: «Peste ou aventure (roman)», qu'il fait suivre de «La peste libératrice», sorte de premier canevas du roman." (*Œ II* 1133) Nell'agosto del '42, esita ancora: "Roman. Ne pas mettre « La Peste » dans le titre. Mais quelque chose comme « Les Prisonniers » " (*CII* 958); successivamente, in una lettera del 21 agosto 1946: "Je ne sais pas encore si je l'appellerai La Terreur ou La Peste"[248]. Ciascuno di questi titoli pone l'accento su un aspetto diverso della storia, ma senza dubbio, con la scelta più neutra de "La Peste", in modo tutto sommato evidente si impone alla coscienza del lettore il riferimento biblico (Lévi-Valensi 1999: 39), che già predispone alla possibilità di un'interpretazione allegorica verso ciò che sta per essere raccontato. Prima ancora del prologo, questo richiamo a un senso altro, nonché alla molteplicità del senso, è esplicitato con l'epigrafe iniziale tratta dalla prefazione al terzo volume del Robinson Crusoe (1719) di Daniel Defoe (autore tra l'altro del *Journal de l'année de la peste*, 1722): "Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas." (LP 7) La citazione costituisce l'unico vero marcatore analogico nell'intera opera, la quale altrimenti si presta a una stratificazione delle letture pur senza mai suggerirla per via diretta. Oltre a suscitare alcuni temi conduttori[249], questa epigrafe assolve una duplice funzione: da un lato, tramite il senso del suo messaggio, avverte chi legge della possibilità di scoprire ambizioni ulteriori del *récit* che superano per via analogica la mera esposizione dei fatti[250], cauzionando di fatto un'interpretazione mitica delle vicende narrate; dall'altro lato, per la posizione contrastiva rispetto alle primissime pagine del prologo – dove il narratore dichiara la volontà di adottare un metodo cronachistico – l'epigrafe esibisce la "contradiction flagrante entre cette ouverture à l'immaginaire, et les intentions affirmées dans le prologue." (Lévi-Valensi 1999: 39). Rimanendo tuttavia al di fuori del corpo effettivo della cronaca, l'epigrafe mette in risalto non soltanto il proprio valore di chiave interpretativa, ma anche lo statuto di reciproca

[248] Citato in Todd (1996: 573).

[249] Accanto alla menzione esplicita della prigionia, per il lettore che conosca la provenienza della citazione e dunque la storia di Robinson Crusoe, emergono subito alla mente atmosfere e temi riconducibili a nuclei tematici di quell'opera che saranno importanti anche ne *La Peste*: in particolare, la solitudine come esilio (sull'isola deserta; dentro la città chiusa) e la coscienza del tempo (segnato da Crusoe con le tacche sul legno della croce; scandito a Oran solo dal trascorrere delle stagioni).

[250] "*La Peste* est de ces livres qui, loin de nous enfermer dans les apparences dont ils nous entourent veulent, au contraire, nous libérer de ces apparences en les tenant à une distance suffisante pour nous permettre de soupçonner qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes." (Picon 1960: 80)

autonomia tra l'interpretazione allegorica e il grado zero. Ipoteticamente, infatti, quest'ultimo potrebbe realizzarsi se si tralasciasse del tutto la premessa al prologo; una lettura possibile, per quanto piatta. Ma se l'epigrafe ci invita ad adottare un filtro simbolico nei confronti di ciò che stiamo per leggere, per converso, tanto la descrizione dell'ordinaria Oran nelle pagine del primo capitolo, quanto la professione immediatamente successiva di una fedele testimonianza da parte dell'anonimo narratore amatoriale che si propone "seulement de dire : « Ceci est arrivé », lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé" (LP 14), ci prepara invece a un'esperienza narrativa contraddittoria, non troppo lontana dal carattere duplice già conosciuto ne *L'Étranger*: "L'évidence sensible est donnée, mais elle peut soudain faire place à une opacité brutale de cette relation au sensible." (Rabaté 1999: 63). Tuttavia, il lettore scoprirà in modo graduale che, al contrario della narrazione di Meursault, che resisteva volutamente alla cernita di un significato, la narrazione ne *La Peste* rende il significato decifrabile ovunque, da scoprire attraverso le immagini, poiché di continuo "le fait anecdotique est tiré vers l'emblème, il s'allegorise comme spontanément […] le chroniqueur n'a qu'à recueillir l'anecdote pour qu'elle se mette d'elle-même en image" (*ivi*: 72). Prima di tornare sulla molteplice articolazione dell'allegoria rintracciabile nelle sue linee isotopiche, soffermiamoci dunque sui punti di contatto tra le due opere dal punto di vista delle tecniche narrative e della struttura.

V.1 UN'ONESTA FINZIONE: *LA PESTE* COME CRONACA

Al confronto con *L'Étranger*, a prima vista *La Peste* presenta una struttura ben più tradizionale, priva di particolari somiglianze con l'opera del '42. D'impostazione classica, con la sua suddivisione in cinque parti di lunghezza variabile ma abbastanza simmetrica – ad eccezione della Parte III, composta da un singolo capitolo – il romanzo del '47 sembra fare un passo indietro rispetto all'originalità degli esordi, in termini tanto di stile della scrittura quanto di metodo narrativo. La progressione omodiegetica, cronologicamente lineare, è condotta alla terza persona (ma a focalizzazione variabile, con sporadica intromissione di *nous*/*on* al livello diegetico e di narratori paralleli di secondo grado), da una voce anonima. Per ammissione dello stesso narratore, sappiamo che non si tratta di un uomo di lettere, bensì di un cronista amatoriale "peu averti des usages de la littérature" (LP 98). Nondimeno, sin dalle primissime pagine questa voce annuncia il proprio intendimento letterario: per averli vissuti personalmente e avendo raccolto diverse testimonianze dagli altri cittadini,

egli vuole farsi cronista, a nome di tutti gli abitanti di Oran, delle sofferenze e degli eventi che hanno interessato la città durante l'epidemia di peste. Come anticipato, questo narratore, la cui identità viene celata per tutto il romanzo in maniera deliberatamente maldestra, da principio rassicura il lettore sui suoi scrupoli di oggettività:

> Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. (LP 14)

A differenza del romanzo d'esordio, qui assistiamo immediatamente a un tentativo del narratore di inspirare fiducia nel narratario, sia riguardo alla direzione del proprio narrare sia in termini di capacità espressive, non essendo un professionista della scrittura ma avendo raccolto una certa mole di documenti da cui attingere. Il tentativo potrà avere successo poiché, fino all'ultimo capitolo, il lettore rimane all'oscuro del fatto che la voce narrante appartiene in realtà al protagonista principale della fabula, il dottor Rieux. Di conseguenza, l'effetto di straniamento che Camus aveva ottenuto ne *L'Étranger* con l'impiego del *je* (dovuto alla doppiezza dell'ancoraggio diegetico di Meursault, anch'egli protagonista e narratore), non si produce né durante il resoconto dell'epidemia né dopo lo svelamento finale del dottor Rieux come regista; agnizione che infatti non determina grossi cambiamenti in chiave retrospettiva, giacché la cronaca è costellata di piccoli indizi sulla sua identità[251]. A ben vedere, tuttavia, la posizione dei narratori nelle le due opere non è di per sé così dissimile, come ben evidenzia Fitch (1964: 286) quando scrive che in entrambi i casi si tratta di:

> a person recounting his own experiences without revealing any emotional involvement. Whereas in the earlier novel, however, a tension developed through two elements, apparently identical, failing to coincide, in this work we are not aware that the two elements, narrator and hero, are one and the same and hence we cannot be struck by any lack of correspondence between the two.

Proprio come il Meursault che alla fine si apre alla "tendre indifférence du monde" (E 183), il personaggio Rieux subisce un'evoluzione, per quanto poco marcata, nel corso delle vicende che delineano la trama, fino a trasformarsi in colui che racconta. Il Rieux narratore però si presenta già come entità ambivalente: vuole mantenere una certa distanza nel raccontare gli avvenimenti che formano la fabula, nonostante si capisca subito che in quegli avvenimenti egli è stato coinvolto intimamente, sia sul

[251] Cfr. V.1.1.3

piano psicologico sia sul piano pragmatico (è uno dei tanti prigionieri della peste). Pur rimanendo all'oscuro della sua identità, sapere che ha partecipato alle vicende oranesi conferisce credibilità al suo racconto. Tuttavia, il tono distaccato e uno stile quasi notarile, una sorta di garanzia della sua obiettività, contribuiscono a scoraggiare la piena partecipazione emotiva da parte del lettore, sebbene la testimonianza sulle storie dei vari personaggi sia in effetti drammatica – altro punto in comune con *L'Étranger*. L'interposizione di tale distanza possiede un valore ulteriore, d'ausilio alla lettura allegorica, come già rilevava Gaëtan Picon poco dopo la pubblicazione dell'opera (1960[252]: 81):

> […] les pages écrites sur le ton de la chronique, qui nous informent des événements à travers la réflexion du narrateur au lieu de nous les livrer directement, donnent une impression de distance qui joue à la fois comme distance matérielle (le narrateur s'interposant entre les événements et nous, et jugeant les événements avec recul) et comme distance spirituelle : l'intrigue se détachant d'elle-même, apparaissant comme signe, comme symbole.

Ciò permette alla storia di prestarsi a una doppia lettura, sul piano aneddotico e sul piano simbolico, senza che mai l'uno metta in ombra l'altro. E quand'anche l'ingombrante presenza del narratore principale venga meno – ossia in alcune delle pagine a prevalenza dialogica o affidate temporaneamente ai taccuini del secondo narratore, Tarrou – il senso di arretramento emotivo viene perlopiù mantenuto grazie allo stile fattuale a cui l'anonimo regista ha abituato il lettore, dal momento che "le chroniqueur semble imposer son propre style à tout son entourage" (Guisan 1964: 36). Tale uniformità di stile (che conosce comunque leggere variazioni) tiene insieme l'impressione acustica complessiva, benché *La Peste* sia un romanzo programmaticamente polifonico, in cui vari personaggi prendono la parola. Come osserva Servoise (2013: 885), infatti:

> Camus ne cherche pas seulement à éviter la monotonie du récit, mais aussi et surtout à suggérer une réflexion sur les possibilités du langage : les personnages incarnent en ce sens autant une manière d'entrer dans la lutte que de raconter celle-ci. Rieux, qui se veut chroniqueur objectif […], Tarrou qui tient des « carnets » relevant les détails les plus insignifiants et se fait ainsi « l'historien de ce qui n'a pas d'histoire», Grand, écrivain en herbe, qui se noie dans la recherche du mot juste, le prêtre Paneloux qui donne libre cours à une rhétorique grandiloquente, le journaliste Rambert qui sait que sa liberté d'expression ne peut être totale, sont des figures de scripteurs et peut-être des doubles de l'auteur qui s'interroge lui-même sur la meilleure façon d'écrire.

[252] "Remarques sur *La Peste*" fu pubblicato per la prima volta nel 1947 sulla rivista *Fontaine*, 61; qui citiamo la raccolta in volume del 1960.

V.1.1 L'APPARENTE CONTRADDIZIONE DELLE ISTANZE NARRATIVE

Eppure basta poco per notare che l'annuncio di una cronaca distaccata da parte di chi racconta è solo un'elaborata finzione, architettata dal vero autore, Camus, secondo quella che Edwin Moses (1974) definisce "functional complexity" e che il narratore, pseudo-autore dell'opera, introduce sotto le fragili pretese di una cronaca scevra di artifici letterari:

> Non, la peste n'avait rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi le docteur Rieux au début de l'épidémie. Elle était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement. C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. Il n'a presque rien voulu modifier par les effets de l'art, sauf en ce qui concerne les besoins élémentaires d'une relation à peu près cohérente. (LP 166)

Di fatto, i limiti di questi "bésoins élémentaires" verranno travalicati in molte occasioni, ma in altrettante ribaditi per dare l'impressione che la narrazione si stia muovendo entro un terreno progettuale coerente. In realtà, non soltanto il narratore tradisce ripetutamente il suo proponimento di imparzialità, ma palesa lungo tutto il romanzo i diversi "effets de l'art" di cui si è servito (Moses 1974: 427):

- in alcuni passi, per mezzo di un linguaggio altamente figurativo, dimostra di filtrare le circostanze reali dell'epidemia attraverso una vivida capacità immaginativa, specialmente quando descrive in tono lirico o elegiaco, con frasi ampie e musicali, certe scene legate alla sofferenza, all'esilio dei concittadini e alla simbologia della peste in termini di conflitto tra elementi naturali;
- proietta spesso le proprie sensazioni e riflessioni su personaggi del cui sentire profondo non potrebbe in alcun modo avere contezza, sostituendo di fatto tali invenzioni al resoconto autentico degli avvenimenti;
- inserisce commenti ironici su alcuni aspetti della vita cittadina, sull'amministrazione, sui giornalisti, sulla religione, etc. (Palud 2002: 21);
- si affida in più occasioni allo strumento retorico della personificazione in riferimento al male, alla peste o ad altri grandi ostacoli che scandiscono l'esperienza della prigionia degli oranesi, adottando in concomitanza un procedimento di metaforizzazione correlativo al messaggio perseguito;
- sfruttando alternativamente ellissi, riassunti e preterizioni, gestisce a vantaggio del proprio credo ideologico, passato così in sordina, la selezione delle porzioni narrative che renderà disponibili alla

> lettura, ovvero scartando ciò che non ritiene adatto e scegliendo inoltre come distribuire tali porzioni tra le varie voci dei personaggi, a seconda di cosa vuole che queste voci rappresentino.

A onor del vero, l'arbitrarietà della sua regia era stata ammessa e giustificata già alla fine del primo capitolo introduttivo:

> Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens: son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser **quand il le jugera bon** et de les utiliser **comme il lui plaira**. (LP 14, enfasi aggiunta)

Siamo dunque di fronte a un narratore che, pur avendo partecipato come protagonista agli eventi esposti, resta anonimo per quasi tutto il racconto e si finge autore amatoriale di una cronaca (genere con caratteristiche ben diverse dal memoir o dal testo storiografico), che oltretutto spaccia per relazione neutra dei fatti accaduti, benché sia deliberatamente[253] palese l'ingerenza di un demiurgo. La complessità delle sue scelte talvolta incrina la coerenza del programma narrativo sfidando la verosimiglianza di una cronaca, con premeditazione. Nell'articolo sopra citato, Moses (1974: 420-421) elenca, sotto forma di domande, le diverse problematiche sollevate dall'artificioso approccio narrativo escogitato da Camus. Sebbene trattarle tutte, dettagliatamente[254], esuli in questa sede dal nostro interesse per i risvolti traduttivi delle tecniche impiegate, la conclusione alla quale giunge

[253] Come avremo modo di mostrare, più il Rieux cronista risulta maldestro nel suo celarsi e incapace di attenersi rigorosamente al proprio progetto narrativo, più si rinsalda la percezione che egli sia in fondo un uomo qualunque, un uomo del popolo senza pretese di un ego artistico, e quindi ben qualificato per parlare a nome di tutti i cittadini.

[254] Riportiamo qui in nota le principali, tratte da Moses (1974: 420-421) per dare un'idea delle manovre narrative, talvolta astruse, imbastite da Camus per ottenere certi effetti districandosi tra premure contraddittorie: 1) Perché non aver impiegato un io narrante, che nel romanzo moderno offre enormi potenzialità sotto molti aspetti ed evita parecchie limitazioni? 2) Considerato che il tipo di narrazione intessuta da Rieux muta servendo i bisogni retorici del momento (in certi punti si passa dall'ironia sottile all'estrema piattezza espressiva a volate che innalzano il tono) e che la sua abilità nel narrare non sembra molto diversa da quella che avrebbe potuto mostrare lo stesso Camus, perché fingere che il dottor Rieux sia il vero autore dell'opera? 3) Se pure era necessario fingere che Rieux fosse il narratore, perché renderlo così ingombrante, con interventi extradiegetici tanto frequenti e numerosi? 4) Perché far annunciare a Rieux che egli cercherà di essere un narratore il più possibile obiettivo sapendo che molto spesso non lo sarà? 5) Dovendo mascherare l'identità dell'autore affinché sia solo uno tra i tanti cittadini e dunque un buon portavoce per tutti, perché introdurre false sviste che lascino indovinare la sua vera identità? Perché non mantenerlo del tutto anonimo, oppure in prima persona fino allo svelamento finale che avrebbe permesso al lettore di fare i necessari collegamenti? 6) Dato lo scrupolo cronachistico, Rieux sostiene di aver bisogno di riportare il contenuto dei taccuini di Tarrou per tutto ciò a cui lui non ha potuto assistere in prima persona, ma in molti casi, in realtà, non esita a riferire scene e dialoghi a cui non ha assistito, ricreandoli a partire da resoconti approssimativi. Perché allora servirsi di Tarrou come narratore secondario e non trattare allo stesso modo tutte le porzioni testuali che ne coinvolgono le note?

lo studioso in merito a tali questioni deve essere tenuta in conto come indicazione di rotta nello scrutinio delle dominanti traduttive. Infatti, la scelta di complicare la posizione dell'istanza principale ha un'importante "thematic function, for the novel turns out to be not a factual account of what men actually learn from the plague, but a hopeful account of what they can learn: a drama of human potentiality, fulfilled in Rieux, still to be fulfilled in mankind at large" (*ivi*: 428). Al fine di ingenerare una risposta emotiva ed intellettuale in un lettore che non condivide ancora il sistema di valori su cui l'opera si fonda, senza che questi però si accorga troppo della mano autoriale che vorrebbe indirizzarlo, la cronaca viene proposta sotto una patina di oggettività, ma finisce per somministrare in effetti la parabola didattica disegnata da Camus, grazie a un'ostentata discrezione narrativa e a una cornice ben costruita. Per essere credibile e coerente con il messaggio di lotta all'astrazione e adesione all'ideale di solidarietà tra gli esseri umani che l'autore vorrebbe veicolare, la relazione di Rieux non poteva che fondarsi sull'esperienza diretta ed emanare da una voce interna alla città[255], voce emotivamente qualificata per aver subito il medesimo destino degli altri esiliati, fraterna alla collettività ma al contempo superiore in perspicacia. Allo stesso modo, questa voce non poteva provenire in presa diretta da Camus, romanziere di professione[256], a meno di discendere da un pulpito come lo sarà quello nefasto di padre Paneloux (cfr. V.3.1): con le parole occorreva mostrare le azioni più encomiabili nella comunità invece di istruire il proprio uditorio su quale fosse la giusta condotta da tenere di fronte al flagello. Ma questa voce non poteva nemmeno possedere un proprio nome in partenza, né esprimersi alla prima persona, per due ragioni fondate su un medesimo principio di comunanza. Innanzitutto, un nome avrebbe conferito all'istanza narrativa un carattere di singolarità tale da separarla sia dagli altri abitanti, che vuole invece abbracciare in toto, sia dal lettore, impedendo l'identificazione simpatetica di quest'ultimo con quella che cerca di essere, al contrario, una voce qualunque in cui potersi riconoscere, preda come tutti dei fallimenti del linguaggio. In secondo luogo, trattandosi del racconto retrospettivo di una città in preda alla peste, dire "io" avrebbe suggerito la sopravvivenza del narratore almeno fino al termine della cronaca e "since *The Plague* is about death and the struggle with death, such technical immortality would put

[255] "To have an external narrator tell the story of an enclosed city which is a symbol of the whole world would be ridiculous on the face of it: it would make the narrator into God." (Moses 1974: 423).

[256] La discrepanza tra l'etica narrativa di Rieux e una talvolta apparente goffaggine espositiva contribuisce alla sua immagine di narratore affidabile, perché dà conto di un "plausibly humanized fictional character who cannot entirely live up to his own standards, even if they are anti-artistic." (Stromberg 2014: 83)

Rieux and his fellows on separate planes" (*ivi*: 424). Oltretutto, proprio il racconto retrospettivo crea un distacco tale da consentire al punto di vista del soggetto di allargarsi ed accogliere quanti più elementi possibile: cause, conseguenze, amori, sofferenze, vittime e approfittatori. Qualsiasi altra scelta di regia, dunque, in un modo o nell'altro avrebbe inficiato lo statuto esemplare del narratore, e con esso la stretta corrispondenza tra espressione e messaggio dell'opera. Paradossalmente, questa corrispondenza emerge dalla frizione tra la condotta narrativa preannunciata dal narratore ("être un témoin fidèle […] il devait parler pour tous", LP 273-274) e gli esiti stilistici dell'estetica camusiana, che danno pur sempre forma a una finzione letteraria, artificiosa e tutt'altro che trasparente ai fatti. Sarà poi lo svelamento finale della coincidenza tra i due Rieux a disambiguare la cronaca, come spiega Lévi-Valensi (1991 : 56-57):

> […] elle est l'œuvre d'un homme pour qui compte plus que tout la vérité morale, et non l'exactitude des statistiques, des dates, des durées ; il ne s'agissait pas de dire la peste, mais de montrer les hommes en face d'elle. Les 'précautions du langage' s'expliquent ; elles ne traduisent pas l'embarras d'un historien amateur, mais les débats d'un écrivain épris de morale, qui veut éviter à sa relation les pièges du prêche, ne pas tricher, témoigner des pouvoirs fragiles et menacés de l'homme face au mal, et affirmer que le témoignage est nécessaire.

Il compito etico diventa dunque difficile compito diegetico, specchio delle incertezze dello stesso Camus. Si spiega l'ambiguità di uno stile cronachistico mal rispettato, che rivela peraltro uno dei segni di estrema modernità dell'opera, come sottolinea anche Smyth, il quale intravede addirittura, ne *La Peste*, alcune anticipazioni della letteratura postmoderna: "The way in which the self-consciously problematic chronicle of *The Plague* forces the reader to consider the status of the narrator and of the text that is being elaborated, evokes the manner in which the postmodern text invites a consideration of the nature of textuality itself." (Smyth 2012: 14)

V.1.1.1 LA FUNZIONE TEMATICA DELLO STILE DI RIEUX

L'esecuzione del programma narrativo di Rieux al livello testuale, sulla quale occorrerà vigilare durante l'analisi delle traduzioni, esibisce dunque caratteristiche talvolta in linea con i principi annunciati, talvolta discrepanti. Il tono generale è asciutto, pragmatico e il registro molto sorvegliato. Il narratore si muove sul filo di una minuziosità che, pur dettagliando aspetti differenti della vita cittadina e avvenimenti di natura

eccezionale, non li esagera né li ridimensiona, mantenendo uno stile sobrio, pressocché privo di enfasi e orpelli. Vengono perlopiù evitate la sovrabbondanza di aggettivi e le elaborazioni figurative troppo ardite, tranne in certi passi catartici, legati soprattutto all'influenza del flagello sulle sofferenze individuali, dove assistiamo a un innalzamento del tono, con il ricorso a una lingua più densa, iperbolica e immaginifica, che sfrutta le risorse del linguaggio figurato e adotta un ritmo diverso, meno spezzato dagli altrimenti frequenti incisi di Rieux, sui quali torneremo a breve (cfr. V.1.1.2). Guisan descrive così la commistione dei due stili in questi passi: "Camus fait en sorte que ces « morceaux » soient fondus dans le développement de la chronique, tantôt par une alternance subtile des éléments prosaïques et des éléments poétiques, tantôt par un habile retour au quotidien, au terre-à-terre" (1964: 38). Se però gli slanci di prosa poetica restano abbastanza circoscritti in rapporto all'estensione del romanzo, la voce narrante si affida invece volentieri ad ampie costruzioni sintattiche in cui la relazione eziologica tra un comportamento e un altro, o tra un fenomeno e il suo effetto sullo spirito dei concittadini, sia ben evidente, spesso agganciando i nessi causali per mezzo di meticolose ripetizioni lessicali tra un paragrafo e il successivo, oltre che ad appoggiarsi su connettori argomentativi che fungono da immorsatura logica nella struttura del discorso. Ne forniamo di seguito un esempio paradigmatico *in extenso*, sottolineando le riprese lessicali ed evidenziando in neretto i connettori, o altri elementi linguistici che si comportano come tali:

> Le mot de « peste » venait d'être prononcé pour la première fois. À ce point du récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre, on permettra au narrateur de justifier l'incertitude et la surprise du docteur, **puisque**, avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens. Les fléaux, **en effet**, sont une chose commune, **mais** on croit difficilement aux fléaux **lorsqu'**ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. **Et pourtant** pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus. Le docteur Rieux était dépourvu, **comme l'**étaient nos concitoyens, et **c'est ainsi** qu'il faut comprendre ses hésitations. **C'est ainsi qu'**il faut comprendre **aussi** qu'il fut partagé entre l'inquiétude et la confiance. Quand une guerre éclate, les gens disent : « Ça ne durera pas, c'est trop bête. » Et sans doute une guerre est certainement trop bête, **mais** cela ne l'empêche pas de durer. La bêtise insiste toujours, on s'en apercevrait **si** l'on ne pensait pas toujours à soi. Nos concitoyens **à cet égard** étaient comme tout le monde, ils pensaient à eux-mêmes, **autrement dit** ils étaient humanistes : ils ne croyaient pas aux fléaux. Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit **donc** que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. **Mais** il ne passe pas toujours et, **de** mauvais rêve **en** mauvais rêve, **ce sont** les hommes qui passent, et les humanistes en premier lieu, **parce qu'**ils n'ont pas pris leurs précautions. Nos concitoyens n'étaient pas plus coupables que d'autres, ils oubliaient d'être modestes, voilà

> tout, et ils pensaient que tout était encore possible pour eux, **ce qui** supposait que les fléaux étaient impossibles. Ils continuaient de faire des affaires, ils préparaient des voyages et ils avaient des opinions. **Comment** auraient-ils pensé à la peste qui supprime l'avenir, les déplacements et les discussions ? Ils se croyaient libres et personne ne sera jamais libre **tant qu'**il y aura des fléaux. (LP 41)

Senza addentrarci troppo nelle diverse isotopie tematiche che reggono questo passo topico e che riprenderemo al momento dell'analisi traduttologica, ci sembra qui opportuno evidenziare la caratteristica reiterazione dei termini che concatenano il ragionamento: tra un periodo e il successivo, a breve o media distanza le une dalle altre, le ripetizioni lessicali – talvolta derivative, come *bête*/*bêtise* oppure *hommes*/*humanistes* – formano una sorta di reticolo di lettura che, anche attraverso leggeri slittamenti semantici (è il caso di *passer*, riferito ora agli incubi ora alla vita degli uomini), permette tanto al narratore quanto al narratario di seguire la progressione argomentativa del pensiero, peraltro cadenzandola tramite snodi sintattici di diverso tipo. A questa tecnica in genere Rieux affianca un più sporadico ricorso a proposizioni relative che alleggeriscono la sintassi, dando al contempo l'impressione di una maggiore concentrazione logica delle frasi. A tal proposito, nella sua disamina della scrittura camusiana, Meunier (1969: 19) afferma che:

> Tout l'effort de Camus consiste, au niveau de la phrase comme au niveau de l'œuvre, à passer d'une logique implicite à une logique explicite dont les premiers signes sont l'emploi de mots-outils de liaison et le recours à des structures syntaxiques complexes (au détriment de la phrase nominale qui l'emporte dans les fragments).

Di conseguenza, come suggerisce anche l'approfondito studio sul ritmo delle frasi camusiane di Pera Polovina, rispetto al romanzo d'esordio la percezione è che ne *La Peste* "l'échelle des volumes des phrases est montée d'un degré : les propositions simples y sont plus rares et les phrases de liaison d'un fragment à l'autre sont déjà, dans la majorité des cas, des phrases composées." (1971: 77) Inoltre, sempre sul piano dell'organizzazione testuale, alla lettura emergono altri procedimenti stilistici ricorrenti che concorrono a dare movimento a una prosa altrimenti anestetizzata dall'approccio clinico del cronista, che infatti è un medico. In primis, l'impiego ritmico di frasi segmentate[257] asimmetriche, nelle quali cioè i due segmenti enunciativi hanno un peso prosodico diseguale, di solito con il tema di lunghezza superiore rispetto al predicato che lo definisce; tali strutture sono spesso introdotte da presentativi

[257] Di tipo tema-rema AZ, in cui A e separato da Z per mezzo di una frase mediana (Bally 1944: 61).

(specialmente “C’est”, coniugato nei vari tempi verbali). In secondo luogo, si segnalano due stilemi particolari, che vanno a bilanciare parzialmente l’ampio respiro dei giri fraseologici più complessi o più semanticamente densi e volti al tragico; mirando quindi, ancora una volta, a mostrare per via stilistica la contraddizione inerente alla condizione umana, rispecchiata nella miserie e nelle grandezze di una città in preda alla peste. Il primo stilema riguarda la strozzatura finale che subiscono certi paragrafi dal periodare arioso, talvolta carichi di pathos, di cui forniamo due esempi estratti rispettivamente dal primo e dall’ottavo capitolo della seconda parte:

> Dans la détresse générale, l’égoïsme de l’amour les préservait, et, s’ils pensaient à la peste, ce n’était jamais que dans la mesure où elle donnait à leur séparation des risques d’être éternelle. Ils apportaient ainsi au cœur même de l’épidémie une distraction salutaire qu’on était tenté de prendre pour du sang-froid. Leur désespoir les sauvait de la panique, leur malheur avait du bon. Par exemple, s’il arrivait que l’un d’eux fût emporté par la maladie, c’était presque toujours sans qu’il pût y prendre garde. Tiré de cette longue conversation intérieure qu’il soutenait avec une ombre, il était alors jeté sans transition au plus épais silence de la terre. Il n’avait eu le temps de rien. (LP 75)

Alla fine di un capitolo dove cominciano ad essere evidenti persino i segni intangibili della peste, questo paragrafo conclusivo si concentra sul tema dell’amore come egoismo individuale che, almeno in un primo momento, può salvare le coppie dai pericoli dell’astrazione che l’abitudine alla quarantena porta con sé. Difatti, il lessico è perlopiù astratto e nel penultimo periodo troviamo addirittura coloriture metaforiche e sinestetiche che innalzano il tono. Il periodare è sciolto ma organizzato in proposizioni mai isolate, tranne l’ultima frase semplice che, trovandosi peraltro in posizione conclusiva forte, marca uno stacco netto rispetto all’alternanza tra ipotassi e paratassi che caratterizza l’andamento frastico del passo. Si ha così l’impressione, anche sul piano prosodico, di uno strangolamento della parola che rispecchia il contenuto semantico portato dal tema del silenzio. Una simile cesura finale (“Ils sont trop loin.”) arriva a soffocare anche l’andamento di un altro paragrafo conclusivo, in cui il movimento progressivamente più sostenuto, talvolta anaforico, di periodi complessi, arrangiati per mezzo di un uso ritmico della punteggiatura (specialmente della virgola), concorda con le immagini iperboliche che definiscono il tono grave del passo, che non a caso si apre ancora una volta con i temi del silenzio e della solitudine:

> À minuit, quelquefois, dans le grand silence de la ville alors désertée, au moment de regagner son lit pour un sommeil trop court, le docteur tournait le bouton de son poste. Et des confins du monde, à travers des milliers de kilomètres, des voix

> inconnues et fraternelles s'essayaient maladroitement à dire leur solidarité et la disaient, en effet, mais démontraient en même temps la terrible impuissance où se trouve tout homme de partager vraiment une douleur qu'il ne peut pas voir : « Oran ! Oran ! » En vain, l'appel traversait les mers, en vain Rieux se tenait en alerte, bientôt l'éloquence montait et accusait mieux encore la séparation essentielle qui faisait deux étrangers de Grand et de l'orateur. « Oran ! oui, Oran ! Mais non, pensait le docteur, aimer ou mourir ensemble, il n'y a pas d'autre ressource. Ils sont trop loin. » (130)

Un secondo stilema sintattico riguarda la giustapposizione a effetto caratterizzato di cui parla Meunier (1969: 20):

> Dans *La Peste*, des séquences de phrases juxtaposées, rendant une succession morne d'événements, ont une coloration psychologique bien marquée : la non-liaison exprime ici une indifférence, un désenchantement nés d'un néant moral et non pas une spontanéité désarmant comme chez Meursault.

Un esempio di questo tipo si ha nel seguente passaggio descrittivo, dove il piatto elenco delle frasi giustapposte senza slancio articolatorio sottolinea, per via stilistica, il senso di letargica inerzia di una cittadina sempre uguale a se stessa:

> Apparemment, rien n'était changé. Les tramways étaient toujours pleins aux heures de pointe, vides et sales dans la journée. Tarrou observait le petit vieux et le petit vieux crachait sur les chats. Grand rentrait tous les soirs chez lui pour son mystérieux travail. Cottard tournait en rond et M. Othon, le juge d'instruction, conduisait toujours sa ménagerie. Le vieil asthmatique transvasait ses pois et l'on rencontrait parfois le journaliste Rambert, l'air tranquille et intéressé. (LP 63)

Altri casi particolari di connettori usati con funzioni stilistiche secondarie sono rintracciabili lungo l'intera cronaca. Da una parte, i numerosi "Ainsi" (a) e "Mais" (b) non interni al periodo, ossia quelli con cui il narratore apre molti paragrafi o frasi intermedie tra un filone discorsivo e il successivo. Dall'altra, la congiunzione *et* (c) con duplice valore stilistico.

a. Poiché riprende e al contempo anticipa le fila del discorso, l'avverbio *Ainsi* in posizione saliente favorisce il fluido avanzamento del periodare, correlando in modo coerente fatti e ragionamenti separati, che di conseguenza rafforzano l'impressione di un resoconto ben ordinato, tipico della cronaca.
b. Pur facendo da legante sul piano sintattico, invece, la congiunzione *mais*, posta a inizio del periodo, svolge anche una funzione di inciampo, come ha acutamente rilevato Yasmina Melaouah[258] ritraducendo *La Peste*. In procinto di sinonimizzare alcuni di questi

[258] Durante il seminario "Tradurre la narrativa" organizzato dal laboratorio LETRA dell'Università di Trento nel giugno 2020.

Mais introduttivi, infatti, la traduttrice si è resa conto che il loro riproporsi in determinate posizioni apriva un varco verso verità più profonde del testo, come se le congiunzioni in questo caso fossero dei lapsus autoriali, spie di un senso ulteriore rispetto a quello contestuale. Nello specifico, Melaouah ha visto in questo stilema della scrittura (epistolare, filosofica e letteraria) di Camus un segno dell'evoluzione generale della sua poetica: intellettuale ideologicamente sempre più isolato rispetto alle certezze del suo tempo, Camus racconta nella filigrana dei *Mais* d'attacco la necessità di stare dentro la contraddizione, di imparare a vivere nel ragionamento avversativo, lasciando che il lettore inciampi mentre prosegue la lettura. Ogni "Ma" diventa allora un'opportunità per praticare il dubbio, per fermarsi e riconsiderare la storia narrata sotto una diversa luce. Ne forniamo di seguito un esempio, riferito al personaggio di Joseph Grand, in cui si combinano la giustapposizione a effetto caratterizzato (di cui sopra) e il *Mais* d'inciampo:

> Il ne rougissait pas de convenir qu'il aimait ses neveux et sa sœur, seule parente qu'il eût gardée et qu'il allait, tous les deux ans, visiter en France. Il reconnaissait que le souvenir de ses parents, morts alors qu'il était encore jeune, lui donnait du chagrin. Il ne refusait pas d'admettre qu'il aimait par-dessus tout une certaine cloche de son quartier qui résonnait doucement vers cinq heures du soir. Mais, pour évoquer des émotions si simples cependant, le moindre mot lui coûtait mille peines. (LP 49)

La ripetizione anaforica del pronome personale di terza persona in frasi slegate ma tutte riferite a un sentire malinconico, pur abbozzando per accumulo il panorama emotivo di Grand, non sembra qui derivare da una spontaneità dell'espressione, quanto da una volontà di distacco da parte del narratore che cerca di restare neutrale. Il *Mais* allora interviene ad arrestare l'accumulo, per spostare la nostra attenzione sulla difficoltà del personaggio di trovare parole ai propri sentimenti; cioè quello che sarà, in ultima analisi, il tratto caratteristico di Joseph Grand nell'arco dell'intera cronaca.

c. Infine, in quanto coordinatore esplicito dalle ampie possibilità di impiego, la congiunzione *et* ne *La Peste* assume valori diversi, come ben evidenzia anche Meunier (1969: 23) parlando di:

i. un valore logico forte, per cui *et* può rimpiazzare una parola che segnali l'opposizione, come avviene spesso nelle semplificazioni della lingua parlata. Un esempio si ha nella coordinazione tra i seguenti periodi, dove "Et" sostituisce logicamente un "mais":

> […] mot qui résonnait encore dans la pièce : la peste. Le mot ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires qui ne s'accordaient pas avec cette ville jaune et grise, […] heureuse en somme, s'il est possible qu'on puisse être à la fois heureux et morne. **Et** une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau (LP 43, enfasi nostra);

ii. un valore ritmico per cui *et* introduce a inizio di frase un movimento energico, quasi aggressivo, che sia l'avvio di una sequenza descrittiva o di una formula conclusiva.

In generale, comunque, lo stile del Rieux narratore punta a un'esposizione neutra dei fatti, come si è detto. La cura per un tono commisurato non già alla grandiosità degli eventi, ma al loro giusto valore, viene esplicitata in una delle tante dichiarazioni di intenti che il narratore consegna alla lettera del testo e che sono parte integrante della strategia estetica di Camus: "C'est pourquoi le narrateur ne se fera pas le chantre trop éloquent de la volonté et d'un héroïsme auquel il n'attache qu'une importance raisonnable. Mais il continuera d'être l'historien des cœurs déchirés et exigeants que la peste fit alors à tous nos concitoyens." (LP 125) Servoise individua proprio in questo antieroismo l'esempio che la cronaca sembra offrire di una "concordance voulue entre forme et sens du récit, le recours à la chronique renvoyant à la notion de communauté et à l'exigence de solidarité propre à la morale camusienne, tandis que les valeurs de modestie et d'honnêteté passent par un récit sobre et réticent à toute forme d'exaltation héroïque." (Servoise 2013 : 886) In tal modo il cronista può raccontare un evento tanto straordinario – l'epidemia di peste – dando però l'impressione di constatare, più che commentare, qualcosa di ordinario, che accade a Oran come potrebbe accadere altrove: un evento quindi universale, com'è il male che la peste allegorizza. Oltretutto,

quest'impressione di universalità[259] che permette all'allegoria di funzionare è rinforzata dal frequente cambiamento di focus del racconto, che a volte si stacca dalle vicende legate al dottor Rieux e si concentra su personaggi secondari, riportandone le esperienze individuali così da costruire un panorama condiviso, ossia rappresentare un'esperienza comune. A proposito della giusta misura tenuta, in linea generale, dal Rieux narratore a questo scopo, Haggis ne sottolinea la funzione tematica:

> That story is one of courage and endurance, but the style of the narrative forbids the reader to see the conduct of Rieux and his associates in a heroic light. The necessity of resistance to the plague is presented as a self-evident imperative, a matter of logic and integrity rather than of heroics. (Haggis 1962: 49)

Poiché Camus vede la resistenza contro la peste, con tutte le sue implicazioni storiche e metafisiche, come una necessità esistenziale irrinunciabile piuttosto che come frutto di una scelta etica (encomiabile, ma pur sempre facoltativa), lo stile per mezzo del quale esemplifica tale visione risponde a una profonda urgenza di lotta, di tensione, manifestando nella forma stessa del linguaggio il carattere consequenziale, quasi matematico delle azioni dei personaggi e, allo stesso tempo, le loro contraddizioni.

V.1.1.2 INGOMBRANTI SCRUPOLI: LE PRECAUZIONI DEL NARRATO

Dovendo tenere sotto stretto controllo le modalità espressive affinché combacino con la posta etica in gioco nell'opera, il Rieux narratore è obbligato a effettuare non pochi interventi diretti, che arrivano a interrompere di frequente la diegesi per rimodulare, mettere in contesto, orientare il pensiero del narratario mediante preamboli, incisi, digressioni e chiarimenti. Ostentando (paradossalmente) discrezione e modestia nella sua conduzione, talvolta è lui stesso a riconoscere le proprie intromissioni e tenta di ingraziarsi il lettore offrendo spiegazioni che le legittimino: "on permettra au narrateur de justifier" (LP 41); "Voilà pourquoi le narrateur croit qu'il convient" (155); "le narrateur s'en excuse. Il sent bien le reproche qu'on pourrait lui faire à cet égard" (159); "c'est pourquoi le narrateur y attache de l'importance" (181). A questo proposito, Stromberg sottolinea che Rieux "emerges not only as highly conscious of his narrative agency, but also as, insistently, in need for self-justification in respect of his narrative choices." (Stromberg 2014: 83). Uno stilema subito evidente

[259] Come avremo modo di vedere con l'analisi traduttiva del primo capitolo, già la descrizione iniziale di Oran si presta perfettamente a calare la cronaca in una dimensione al contempo universale e particolare.

in tal senso sta nell'utilizzo tipizzato di clausole prudenziali (del genere "sans doute", "il semble", "peut-être", "en quelque sorte", "du moins", "selon toute probabilité", "Autant que le narrateur puisse juger", "Sous cet angle", etc.) con le quali il cronista mostra la propria reticenza non solo rispetto all'autenticità di ciò che sta riportando, ma anche riguardo al modo corretto di esprimersi: attenua molte affermazioni e le riprende per mitigarne la portata o segnalarne il carattere generico, favorendo così la percezione di uno stile discreto, attento e imparziale, ma suscitando al contempo dubbi sulle possibilità stesse del linguaggio (cfr. V.3.4). In maniera analoga, avverte la necessità di segnalare quando è convinto o meno di ciò che si trova a esporre, commentando le proprie posizioni ed eventualmente il rifiuto di quelle altrui: "le narrateur croit utile de" (28), "le narrateur est en mesure de dire que" (LP 70), "le narrateur est persuadé qu'il peut écrire ici" (71), "dont le narrateur est peut-être mieux placé pour parler" (73), "C'est là une idée que le narrateur ne partage pas" (124), "l'avis du narrateur est" (131), "on pouvait supposer que" (135). Il suo scrupolo di fedeltà cronachistica a volte prende la forma di effrazioni nell'enunciazione narrativa: ad esempio, concludendo un periodo con "dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus." (LP 220), egli interrompe la linea diegetica per ricordare al lettore (o piuttosto per fargli credere) che il suo resoconto non oltrepassa mai i confini di ciò a cui il cronista ha potuto assistere personalmente, o che gli è stato riportato in maniera dettagliata. Talvolta la ripetizione di simili cautele appesantisce il flusso della narrazione, ma si rende necessaria ai fini del progetto autoriale e, pertanto, andrà sempre conservata in traduzione. Parallelamente, sebbene la sporadica visibilità di quelli che dovrebbero restare punti ciechi sul piano diegetico rischi, alle volte, di far apparire l'anonimo Rieux alla stregua di un narratore onnisciente di stampo ottocentesco, Camus riesce a scongiurare il rischio rimarcando le zone d'ombra in altri punti: "Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que […]" (LP 220) Un altro esempio del genere si ha con il seguente commento: "Il se trouve que le narrateur, appelé ailleurs, ne les a pas connus. Et c'est pourquoi il ne peut citer ici que le témoignage de Tarrou." (215) Si tratta di un'ammissione esplicita di non idoneità, in un caso specifico, rispetto al proprio diritto di parola, che lo porta a giustificare il passaggio di staffetta ai ben più documentati taccuini di Tarrou, sui quali torneremo. In tal modo egli sembra salvaguardare la coerenza del suo progetto narrativo. La contropartita di una simile ammissione, ovvero la tecnica grazie alla quale il Rieux narrante riesce invece a presentare

legittimamente più informazioni di quante potrebbe possederne in specifici momenti della storia, è rappresentata dalla segnalazione intradiegetica dei pretesti che egli trova al massiccio e non infrequente ricorso ai sommari[260], impiegati in combinazione con discorsi diretti, indiretti e narrativizzati[261], ma di situazioni in cui il personaggio Rieux non era comunque partecipe. È il caso delle disavventure del giornalista Rambert che tenta di fuggire dalla città in quarantena, riferite in diversi episodi. Uno di questi, di particolare interesse, è ripreso da Stromberg (2014: 84), il quale si concentra su una lunga sequenza narrativa (otto pagine) che copre un periodo di cinque giorni, durante i quali il dottor Rieux è quasi sempre assente. Ciononostante, il livello di dettaglio offerto dalla relazione della voce narrante (che è la sua) resta molto elevato, tanto in termini di descrizione minuta degli ambienti, del meteo, dell'aspetto e persino dei gesti dei personaggi, quanto in termini di impressioni soggettive, che rivelano addirittura un certo grado di introspezione, come nel seguente estratto:

> Les chaussées étaient désertes. Cottard et Rambert prirent des rues à arcades et marchèrent longtemps sans parler. C'était une de ces heures où la peste se faisait invisible. Ce silence, cette mort des couleurs et des mouvements, **pouvaient être aussi bien** ceux de l'été que ceux du fléau. **On ne savait si** l'air était **lourd de menaces** ou de poussières et de brûlure. Il fallait observer et **réfléchir pour rejoindre la peste**. Car elle ne se trahissait que par des signes négatifs. (LP 132-133, enfasi nostra)

Innanzitutto, al di là della minore preoccupazione estetica[262], una cronaca davvero fattuale non avrebbe probabilmente riportato le atmosfere della città, né la proiezione di dubbi, riflessioni o sensazioni (tantomeno per via metonimica, come in "lourd de menaces") di quei personaggi che peraltro non rappresentano istanze narrative primarie. Se poi si pensa che, secondo la focalizzazione stabilita dal narratore primario, questa lunga scena dovrebbe essere interamente riferita da Rambert al dottor Rieux, il quale in seguito la trascriverà nella sua cronaca, risulta ancora più artificiosa la costruzione indiretta di una frase come la seguente, che si legge a breve distanza dal passo appena riportato:

> Cottard lui dit que ce n'était pas exactement pour des affaires qu'il voulait lui présenter Rambert, mais seulement pour **ce qu'il appela « une sortie »**. Garcia

[260] Una parte degli eventi della storia viene riassunta, con lunghezza variabile, all'interno del racconto (Genette 1972 : 129). Torneremo sull'impiego dei sommari da parte del narratore in V.1.1.4

[261] Secondo la definizione di Genette (1972 : 191), nel *discours narrativisé* le parole e le azioni dei personaggi sono trattate all'interno della narrazione al pari degli eventi.

[262] Un esempio su tutti: il gioco metaforico in "mort des couleurs et des mouvements".

> marchait droit devant lui en fumant. Il posa des questions, **disant « Il » en parlant de Rambert**, sans paraître s'apercevoir de sa présence. (134)

Considerando che il resoconto di parole e azioni subisce qui un doppio trasferimento, da Rambert a Rieux e, a distanza di un lungo lasso di tempo, dalla memoria del Rieux personaggio al narrante, una simile inserzione di riferimenti metadiscorsivi all'interno di un discorso indiretto richiede un notevole livello di elaborazione da parte del narratore, che così mette alla prova le maglie della propria credibilità di cronista non avvezzo agli usi della letteratura. Tra l'altro, sebbene qui non sia avvenuta ancora l'agnizione e non possa quindi essere notato l'artificio, retrospettivamente l'esposizione di una scena del genere, in cui il protagonista è Rambert, a rigor di logica risulterebbe inverosimile, scontrandosi con il progetto di una cronaca fedele. Se non fosse però che Camus, sempre attento a non far deragliare la finzione dai suoi binari, risolve il problema inserendo la seguente annotazione poche pagine dopo: "Ces deux jours parurent interminables à Rambert. Il se rendit chez Rieux et lui raconta ses démarches **dans le détail**" (139, enfasi aggiunta). A proposito di tutta la scena e di questa astuzia in particolare, Stromberg (2014: 84) osserva che :

> […] Rieux as narrator has remained within the bounds of his self-imposed communicative principle: he has not dramatized any events that were not minutely reported to him. […] What emerges is a carefully constructed narrative system that remains largely consistent with its ethical code while allowing slight elaborative deviations – testing the extent of the reader's willingness to trust the vision and methods of the fictional chronicler.

Ecco uno dei molti casi in cui la realizzazione deliberatamente contraddittoria del programma narrativo viene resa fruibile come stilema che rivela al lettore un aspetto significante dell'opera, innescando cioè riflessioni sull'uso testimoniale del linguaggio e sulla difficoltà di tenere insieme il piano individuale e quello collettivo, dato dai vari personaggi. In altre parole, alcune delle tensioni tematiche fondamentali de *La Peste* vengono messe espressamente in rilievo (*foregrounded*, cfr. I.3.2) attraverso le scelte stilistico-narrative. D'altronde, la scelta stessa del termine "cronaca" da parte del narratore funge da spia di questa doppia dimensione: "through this overlapping use of 'chronique', we are implicitly invited to consider the cost borne by the narrator's account: the price in silencing and suppressing individual expression so as to favour Rieux's deliberately collective and historical testimony." (Gray 2007: 167). Sei mesi prima che il romanzo fosse pubblicato, in una lettera del

dicembre 1946 a Louis Guilloux[263] che gli aveva suggerito di apportare alcune modifiche, lo stesso Camus spiegava la necessità delle sue scelte apparentemente contraddittorie:

> Le narrateur est *Rieux lui-même* ce qui explique des tas de choses du livre. Je le disais dans les dernières pages mais sans doute n'était-ce pas assez clair. Aussi ai-je refait le début du dernier chapitre, et je l'ai dit clairement «Il est temps d'avouer que le narrateur est le docteur Rieux lui-même.» Et je lui fais justifier son ton d'objectivité par le fait que la souffrance des autres était la même que la sienne. Je tiens beaucoup à ça. C'est le secret du livre, son retentissement, et c'est ce qui devrait obliger à le relire, si le livre est réussi.

Il segreto del romanzo, dunque, addirittura la motivazione che dovrebbe spingere a rileggerlo, sta nella consonanza tra le sofferenze individuali come chiave interpretativa del messaggio di solidarietà di cui l'opera si fa portatrice; cosa che le ritraduzioni, proprio in quanto riletture dagli esiti diversi, dovranno tenere presente in quanto bussola imprescindibile per la realizzazione del loro compito comunicativo.

V.1.1.3 INGOMBRANTI SCRUPOLI: GLI STRATAGEMMI DELL'INGANNO AUTORIALE

Dal momento che il *récit* di Camus è denominato *chronique*, ci si aspetterebbe forse la designazione di un *chroniqueur* come voce narrante, etichetta che però non appare più di due volte in tutto il romanzo in riferimento all'ancora celato Rieux. Nella sua veste di anonima guida, egli sarà invece sempre chiamato *narrateur*, termine la cui ridondanza (27 occorrenze) risulta tanto ingombrante quanto gli interventi diretti di regia che abbiamo osservato sopra. Ma a che scopo l'autore condanna il testo a un simile peso? Nel corso della lettura, l'ingombro serve a ricordarci costantemente che siamo pur sempre di fronte a un racconto soggettivo, ossia di un individuo il quale, sebbene dichiari di "faire œuvre d'historien" (LP 14) in modo imparziale, manipola il materiale testuale secondo un preciso progetto di scrittura. Avevamo già segnalato che, nel suo preambolo, il narratore ammette un certo grado di idiosincrasia riguardo alla selezione e all'utilizzo delle testimonianze in proprio possesso:

> […] son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira. (*ibidem*)

[263] Albert Camus e Louis Guilloux (2013), *Correspondance. 1945-1959*, (a cura di) Agnès Spiquel-Courdille, Paris, Gallimard, 88.

In questa dichiarazione, due incongruenze rispetto all'effettivo statuto di una cronaca dovrebbero attirare la curiosità del lettore più accorto: da un lato, non si parla di persone ma di *personnages*, come in una finzione letteraria, che pure verrà successivamente rinnegata proprio dal narratore; dall'altro lato, il cronista afferma che eserciterà sì il ruolo di storico, ma a proprio piacimento, contrariamente ai vincoli che il ruolo stesso imporrebbe. Una simile premessa costituisce il tentativo di Camus di occultare in piena vista l'inganno autoriale, così riassunto da Rey: "La déclaration du narrateur sonne plutôt comme celle d'un romancier qui, afin de donner l'illusion du réel, fait croire au lecteur qu'il en laisse des pans entiers de côté, comme s'il ne reflétait que partiellement l'histoire alors qu'il l'a tout entière inventée." (2019: 13) Eppure, la storia che ci viene raccontata passa per una relazione autentica, cioè ricavata da una mole più estesa di informazioni e redatta attraverso le testimonianze di vari oranesi da qualcuno che, in virtù di un non meglio specificato coinvolgimento negli eventi, nonché della sua estrema curiosità e zelo documentario, si sarebbe fatto portavoce dell'intera città. Così, nel corso dei vari capitoli, sul piano della verosimiglianza narrativa il dottor Rieux, protagonista delle vicende narrate, assume soltanto la parvenza dell'interlocutore principale. Viene da supporre che egli sia colui che riferirà al cronista la maggior parte delle confidenze raccolte grazie al suo mestiere di medico, che lo ha portato a stretto contatto con molti cittadini durante l'epidemia. Stromberg afferma a giusto titolo che "Even a first-time reader who does not know that Rieux and the narrator are one may suspect some connection by the focal privilege the narrator consistently affords to the doctor." (2014: 85) Alcune delle prudenze narrative sopracitate sono un esempio di come l'autore abbia così cercato di dissimulare le discrepanze tra lo statuto letterario e lo statuto cronachistico dell'opera. Di fatto, Camus "cherchera jusq u'à la fin de son livre à entretenir dans l'esprit de son lecteur le mythe d'une chronique" (Guisan 1964 : 40). Ma l'autore reale va ben oltre una dissimulazione per via stilistica, puntando su una strategia apparentemente antitetica. Da una parte, dissemina false piste lungo tutto il racconto per far credere al lettore che non possa effettivamente essere Rieux colui che sta narrando; dall'altra, inserisce piccoli indizi malcelati che, al contrario, permettano di anticiparne l'identità.

Tra le false piste emergono tipologie diverse di astuzie narrative:

- Sin dal principio della cronaca il narratore tiene dichiaratamente in sospeso lo svelamento del proprio nome, rassicurando i lettori che "Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps […]" (LP 14). In questo modo, con tutta probabilità, chi legge proietterà

nell'avvenire l'aspettativa di una rivelazione e abbasserà di conseguenza il livello di attenzione rispetto alla figura del medico, presentata subito dopo, all'inizio del secondo capitolo, in qualità di personaggio.

- I riferimenti al dottor Rieux e al narratore sono scientemente sdoppiati, soprattutto quando le rispettive designazioni appaiono vicine nel testo. Se ne riportano due istanze specifiche:

    1) "De ce point de vue, et plus que Rieux ou Tarrou, le narrateur estime que Grand était […]" (LP 126). Se il narratore reputa con maggior convinzione di quanto non facciano Tarrou o il dottor Rieux, logica vuole che quest'ultimo non coincida con l'istanza narrante;

    2) "À titre documentaire, on peut enfin reproduire le portrait du docteur Rieux par Tarrou. Autant que le narrateur puisse juger, il est assez fidèle." (LP 33) L'uso combinatorio di una locuzione restrittiva (con verbo modale al congiuntivo) e dell'avverbio quantitativo "assez", entrambi riferiti al giudizio del narratore, vuole chiaramente promuovere l'idea che questi non sia in grado di affermare con certezza se il ritratto fisico fornito dalla descrizione di Tarrou corrisponda in pieno all'aspetto del protagonista. Vuole cioè insinuare il dubbio che il narratore non conosca perfettamente quello che si rivelerà essere invece, alla fine del romanzo, il proprio ritratto fisico[264].

- Rey rileva che di frequente "Rieux observe comme s'il en était le témoin son intervention bienfaisante" (2019: 20). Infatti, spesso e volentieri la voce narrante indulge a caratterizzazioni positive di Bernard Rieux, ritraendolo sorridente e generoso con i suoi pazienti o altri personaggi, soprattutto per mezzo di avverbi e aggettivi che ruotano intorno al campo semantico della *douceur*. Presentarlo come icona di benevolenza verso il prossimo gioca a favore dell'impressione di separatezza tra i due Rieux, poiché da un cronista non ci si aspetterebbe alcuna forma di autocompiacimento.

[264] Rey dà un'interpretazione opposta a questo commento, sostenendo che, al contrario, esso rivelerebbe la coincidenza dei due, poiché scaturirebbe da una distanza psicologica verosimile tra l'individuo e la percezione del proprio aspetto: "de fait, on juge plus difficilement de la fidélité de son propre portrait que de celui des autres" (2019: 19).

- Talvolta, quando la cronaca sfocia in maniera troppo evidente nell'esposizione di pensieri, emozioni e opinioni che non dovrebbero tecnicamente farne parte, il narratore cerca di giustificarne in vari modi la presenza all'interno della diegesi. Ne è un esempio l'inizio del quinto capitolo della Parte I, dove viene introdotta una formula precauzionale per legittimare l'indugio narrativo sui sentimenti di Rieux:

> Le mot de « peste » venait d'être prononcé pour la première fois. À ce point du récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre, **on permettra au narrateur de justifier l'incertitude et la surprise du docteur**, **puisque**, avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens. (41, enfasi nostra)

D'altro canto, proprio tra questi tentativi di ingannare il lettore, a volte si annidano indizi flagranti sulla vera identità del narratore. Per esempio, prudenze enunciative quali "C'était du moins l'opinion du docteur Rieux lorsqu'il lisait […]" (LP 129), usate per circoscrivere un pensiero non altrimenti verbalizzato, vorrebbero rimarcare la differenza tra le idee di chi racconta e quelle del personaggio principale. Tuttavia, proprio perché cautele simili fanno leva, qui come altrove, su termini che descrivono convincimenti fondati su criteri individuali, come nel caso di *opinion*, non essendo frutto di una comunicazione intersoggettiva a posteriori tra i due Rieux, esse denunciano la vera provenienza del pensiero, come rileva anche Rabaté (1999: 67). In generale, oltretutto, nonostante i proclami di oggettività dell'istanza narrante, in moltissime occasioni si scorge quel principio di internità che governa il resoconto del sentire profondo di Bernard Rieux. Lo si può notare facilmente nei seguenti periodi, dove abbiamo sottolineato gli elementi introspettivi che non dovrebbero rientrare in una relazione neutra dei fatti e costituiscono dunque indizi rivelatori, che sono stati difatti rigorosamente rispettati in traduzione: "c'était du moins l'impression qui poursuivait le docteur Rieux, le matin où […] Mais cette impression lui paraissait déraisonnable" (LP 36); "Le docteur, ce soir-là, regardant partir l'employé, comprenait tout d'un coup […] Il savait que cette impression était stupide, mais il n'arrivait pas à croire que" (49). Lo si nota ancora nel dettaglio psicologico che caratterizza queste frasi:

> Pendant toute la journée, le docteur sentit croître le petit vertige qui le prenait chaque fois qu'il pensait à la peste. […] sentait un besoin de chaleur humaine. Rieux trouvait cela stupide, mais cela l'aida à se souvenir qu'il avait promis une visite au représentant (58).

Per avvalorare questo ultimo esempio, può essere interessante osservare un uso differente di *sentir* che emerge dal confronto con altri due passaggi, nei quali il verbo rientra più coerentemente nei bisogni elementari di una cronaca. In un caso, grazie alla cornice nella quale viene impiegato (di cui evidenziamo in neretto la costruzione), che consente al narratore di esprimere in modo legittimo il sentire di un altro personaggio:

> Joseph Grand ne trouvait pas ses mots. C'est cette particularité qui peignait le mieux notre concitoyen, comme Rieux **put le remarquer**. C'est elle en effet qui l'empêchait toujours d'écrire la lettre de réclamation qu'il méditait, ou de faire la démarche que les circonstances exigeaient. **À l'en croire,** il se sentait particulièrement empêché d'employer le mot « droit » […] (48).

Nell'altro, grazie a un utilizzo descrittivo del verbo *sentir*, adoperato non tanto per mostrare lo stato d'animo di Rieux, quanto per rappresentare gli esiti, percepibili anche dall'esterno, di una sua sensazione personale: "La fatigue aidant, il se sentait la gorge sèche. – Buvons quelque chose." (97); "Rieux se tut et se rassit. Il se sentait la bouche sèche" (121).

Un'ulteriore tipologia di indizio rivelatore consiste in alcune apparenti disattenzioni nella regia di Rieux, che si traducono in errori tecnici di narrazione, lasciandone intravedere la vera fonte. Li riassume efficacemente Yves Ansel (2002: 54) parlando di specifiche (e non casuali) sviste da parte di un narratore che generalmente, invece, è molto meticoloso nel riportare le circostanze nelle quali è entrato in possesso di deposizioni e testimonianze altrui:

> À noter que cette compulsion à révéler ses sources révèle obliquement *la source des sources* , le chroniqueur à l'origine du récit. D'abord parce que les aveux sont toujours à sens unique (de X, Y ou Z à Rieux), ce qui fait du docteur l'unique récepteur de toutes les «confidences», donc l'auteur obligé (concentrique) de la chronique. Ensuite parce que la suppression de ces mêmes indications lorsque nous sont rapportées les pensées intérieures du docteur trahit immanquablement le chroniqueur; en l'absence des rituelles clausules: «comme Rieux devait plus tard le dire à...», «selon ce que Rieux rapportait à. . . », « selon les propres termes de Rieux qui en fit part à. . . », etc., *il faut bien supposer* que «le récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre» et dans sa tête (p. 1247), est écrit par celui-là seul qui sait ce qu'il ruminait alors, le docte docteur Rieux en personne.

Se attraverso frequenti, talvolta ingombranti precauzioni narrative l'anonima voce riesce grossomodo a mantenere la parvenza di una relazione neutra in tutto l'arco del romanzo, allora la ridondanza delle stesse rende ancora più vistose le poche, studiate assenze, che hanno una specifica funzione: mettere l'accento sulla finzione di un narratore estraneo agli usi della letteratura. Tali "slips are all to the good: […] the less professional Rieux seems as author, the better." (Moses 1974: 425) In

questo modo, l'opera di Camus mantiene sempre l'aria non di un romanzo artisticamente elaborato, bensì di una testimonianza genuina.

V.1.1.4 UNA STRATEGIA NARRATIVA PER PILOTARE IL SENSO

Il gioco manipolatorio che Camus porta avanti non riguarda soltanto l'occultamento del narratore mediante depistaggi e indizi, ma soprattutto, e forse in maniera più sottile, il pilotaggio discreto dell'organizzazione testuale che gli permette di orientare la ricognizione di una morale nell'opera, poiché arriva a mettere in risalto i comportamenti esemplari e, di contro, squalificare i restanti, senza mai esporsi in via diretta. Ciò riguarda specialmente due aspetti: da un lato, la ripartizione della cronaca tra i due narratori; dall'altro, un trattamento diversificato della stessa a seconda dei soggetti di cui si occupa. Tuttavia, dal momento che questa distribuzione orientata – pur fondamentale per la comprensione dell'opera – non produce spesso manifestazioni prettamente linguistiche (quindi traduttive) sul piano delle microstrutture narrative, quanto, semmai, manipolazioni al livello delle macrostrutture, ne analizzeremo solo brevemente la composizione facendo riferimento alla trattazione di Ansel (2002: 51, 57-62), il quale di questa distribuzione individua alcuni punti essenziali, che riprenderemo anche più avanti all'interno dell'analisi isotopica (cfr. V.2.1.2.3.1 e V.2.3.3). In sostanza, egli dimostra che, al livello diegetico, tanto i passaggi di testimone tra Rieux e Tarrou quanto la divisione dei loro compiti narrativi non sono affatto equi o imparziali, ma rispecchiano anzi formalmente l'etica del primo narratore, portavoce privilegiato di Camus (*ivi*: 51).

In primo luogo, occupando in maniera strategica il terreno, Rieux sfrutta a suo vantaggio – cioè per indirizzare la percezione assiologica del narratario – la ripartizione delle testimonianze che rapportano le vicende dei diversi personaggi. Infatti, in qualità di prima voce, egli tiene per sé gli individui modello: Grand, Castel, Rambert e Rieux stesso. Può così assicurarsi che le loro storie, portatrici dell'insegnamento camusiano, arrivino al destinatario esattamente nella prospettiva in cui vuole che siano lette. Alle note di Tarrou, "l'historien de ce qui n'a pas d'histoire" (LP 29), rifila invece i casi particolari, i personaggi eccentrici o affetti da strane manie, oltre che la descrizione di un'umanità malata e insignificante. Nel mezzo, condivisi e spartiti tra le parole di entrambi, si trovano gli antieroi o i "cas douteux" (LP 211), come Cottard, Paneloux e il giudice Othon. A ognuno la sua cornice valoriale. Oltretutto, persino il diverso statuto della cronaca di Tarrou torna a vantaggio di Rieux, in particolar modo rispetto

alla scelta dell'anonimato, che permette a quest'ultimo di confondersi tra la popolazione di Oran impiegando di frequente i pronomi *nous* e *on*. Infatti, come spiega Moses:

> The difference between the humble, effaced (and, more important, self-effacing) narrator and the exploitive "I" is revealed, incidentally, in the difference between Rieux's narration and Tarrou's. Tarrou helps cure the people of Oran, but when he writes about them, it is as if he were examining laboratory specimens, and always he maintains the distinction between "I" and "they." The tonal contrast between Rieux's and Tarrou's narrations strengthens Rieux's position as narrator committed to the people he writes about. (1974: 425).

In secondo luogo, al fine di evitare che i taccuini di Tarrou, indispensabili alla polifonia e alla credibilità dell'opera, possano però contendergli l'egemonia del senso da impartire al racconto, Rieux predispone una sorta di cordone di contenimento attorno ai *carnets* (Ansel 2002: 57). Da una parte, ne svaluta preventivamente il valore, commentando così ciò che il narratario è in procinto di leggere:

> Ses carnets, en tout cas, constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses et les êtres par le gros bout de la lorgnette. Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. On peut déplorer sans doute ce parti pris et y soupçonner la sécheresse du cœur. (LP 29)[265]

Dall'altra parte, Rieux distribuisce in modo strategicamente frammentato, per blocchi integrali ma circoscritti, i cinque inserti contenenti una selezione dei taccuini di Tarrou (I 29-34; II 108-115; IV 177-183; 215-218; V 249-254), di modo che il punto di vista concorrente sia diluito,

---

[265] Come spesso accade nei rispettivi lavori, le traduzioni italiane di questo passaggio differiscono parecchio quanto a strategia: la prima resta molto, a volte troppo vicina alla lettera del prototesto, salvando però così anche l'immagine scherzosa del "gros bout de la lorgnette"; la ritraduzione invece, pur non stravolgendo il testo, punta sulla chiarezza d'espressione ed esplicita il senso di quest'immagine. Trascriviamo di seguito le due versioni:

> (Dal Fabbro 1948, 20-21) "I suoi taccuini, in ogni modo, costituiscono anch'essi una sorta di cronaca di questo difficile periodo; ma si tratta d'una cronaca assai particolare, che sembra obbedire a un partito preso d'irrilevanza. A prima vista, si potrebbe credere che Tarrou si sia ingegnato a considerare cose e creature puntandovi su il binocolo dalla parte sbagliata. Nel generale smarrimento egli si applicava, insomma, a farsi storico di quello che non ha storia. Certamente si può deplorare un tale partito preso, e supporvi una aridità di cuore;"
>
> (Melaouah 2017, 31) "I suoi taccuini costituiscono di fatto anch'essi una specie di cronaca di quel periodo difficile. Ma si tratta di una cronaca molto particolare, visibilmente all'insegna di una deliberata scelta di insignificanza. Di primo acchito, verrebbe da pensare che Tarrou abbia voluto considerare le cose e gli individui da una certa distanza. Nello smarrimento generale, insomma, aveva deciso di farsi lo storico di ciò che non ha storia. È lecito criticare questa scelta, e attribuirla a una certa aridità d'animo."

presentato per satelliti lontani e, di conseguenza, più innocuo. Inoltre, in termini generali, la voce di Rieux tende a coprire le altre, integrando e condensando i discorsi altrui nel proprio narrato, in particolare mediante tre tecniche, ancora descritte da Ansel (2002: 59-62):

- Sommari, di cui avevamo accennato in V.1.1.2. Scrive Ansel (59):

> Pour couper court au discours d'autrui ou encore pour faire les raccords nécessaires entre des bouts de textes en lambeaux à la suite de ses propres ablations, Rieux tranche dans le vif des phrases, résume dans les grandes lignes la source exploitée. Pratique rien moins qu'innocente […]

  Riassumendo con proprie parole quelle degli altri e ricorrendo non di rado alla *percursio*[266] di eventi meno funzionali al suo indirizzo, il Rieux narrante si assicura il controllo del senso. Tanto più che a determinati estratti testuali dei taccuini di Tarrou, riportati integralmente solo quando conviene alle sue esigenze di regia[267], alterna sunti di informazioni che lui sostiene di aver ricevuto in maniera dettagliata, ma alle quali il lettore non ha quasi mai accesso nella loro forma originale, cioè riportata per esteso.

- Trasposizioni allo stile indiretto, per mezzo delle quali Rieux può appropriarsi della voce di tutti, interferendo con leggere modifiche alle citazioni, interpretate a modo suo, rivisitate ai fini di un'esposizione esemplare della parabola. A tal proposito, conferma Rey, dato che le voci narranti "usent du même genre de formules, l'impression est que les différences des trois principales instances narratives (le narrateur, Rieux, Tarrou) s'estompent pour se fondre dans une voix de la modération et de la tolérance, conforme à la morale de Camus." (2019: 18)

- Postille qualificatorie: tutto (Oran, gli avvenimenti, le dicerie, il clima, le stagioni, etc.) e chiunque nel corso della cronaca viene presentato con una scorta di commenti da parte dell'autore, talvolta solo appena accennati mediante aggettivi, così da dirigere

[266] "Una scorsa […] su argomenti che vengono solo indicati o trattati per sommi capi." (Mortara Garavelli 2010: 82)

[267] Per esempio, quando la morale dei discorsi altrui concorda con la sua, Rieux li riporta senza grosse alterazioni. Oppure, se i taccuini di Tarrou descrivono Rieux stesso o sua madre, il narratore principale lascia che sia il narratore rivale a parlare, per evitare le difficoltà di esprimersi su argomenti a lui così vicini, rischiando di svelare l'inganno della propria identità autoriale.

preventivamente l'interpretazione e l'inquadramento morale da attribuire a ciascuno.

V.1.2 LA FORME E(S)T LE FOND: UNA STRUTTURA SIGNIFICANTE

Tutte le tecniche e le scelte esaminate fin qui mirano dunque allo scopo ultimo della strategia narrativa camusiana: celare il carattere artistico di un'opera che, in quanto cronaca, vuole ribadire in maniera evidente la propria autenticità, cosicché possa imporsi in sordina la prospettiva del vero demiurgo. Sintetizza efficacemente Haggis: "*La Peste* is really an attempt to generalize an individual point of view concerning the nature of human existence." (1962: 59) Nel proporre tale finzione, Camus sta effettivamente adempiendo la finalità letteraria del suo lavoro nei termini cui avevamo accennato in I.2.1 a proposito del circolo filologico, in particolar modo riferendoci all'interdipendenza tra la ricerca della funzione estetico-letteraria di un testo e la sua elaborazione stilistica. Di tale finalità, strettamente legata al periodo storico in cui l'opera era stata concepita e realizzata, dà un quadro di massima Palud (2021: 28) quando afferma che:

> […] through the choice of a narrator who pretends to be neutral, Camus's text asks the following question: Can we write about events without judging, without betraying? The reliability of the witness is a crucial problem, especially after the events that occurred in the twentieth century. Even if the witness tries to be subtle, to let the facts speak for themselves, the clues of subjectivity remind us that the narrative is led by an observer who cannot be impartial. Finally, through the narrator's game of hide-and-seek, the reader understands that a narrative is always a construction sustained by a certain vision of the world.

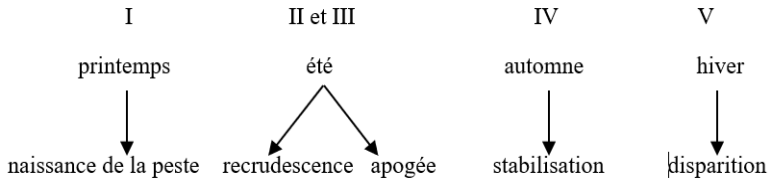
Con un certo grado di sofisticazione, attraverso la manipolazione artistica del proprio progetto autoriale, Camus prova a mettere in guardia i suoi lettori sul fatto che *La Peste* deve essere apprezzata come frutto di ciò che in I.3.1 abbiamo definito "mind style" e che, di conseguenza, avrà un determinato valore simbolico (in questo caso storico-filosofico) se compresa all'interno della sua cornice di riferimento; ma potrà avere altri valori, più universali, se letta fuori da tale contesto. Senza dubbio, la visione dell'autore non può che concretarsi nel tessuto testuale. È d'altronde già la struttura del romanzo a farsi portatrice di senso, sia per il modo in cui è costruita formalmente, sia per il rapporto simbolico che ne lega il piano narrativo al piano semiotico. Esaminiamo i due aspetti separatamente.

Innanzitutto, la suddivisione in cinque parti – "presentate senza titoli per l'evidente volontà di conferire maggiore unitarietà ai cinque blocchi, con le loro sequenze compatte o sottoblocchi" (Petroni 1997: 68) – rievoca la struttura della tragedia. Essendo l'evoluzione dell'epidemia a scandire il passaggio da una sezione all'altra, a un impianto classico basato su esposizione-nodo-crisi-climax-scioglimento (inclusi due capitoli dedicati rispettivamente al prologo e all'epilogo) corrisponde lo sviluppo dei casi di peste e la graduale organizzazione della lotta di Oran contro il flagello. Nella Parte I (11-64), con la morte di M. Michel, viene introdotta una tensione che crescerà fino al vero e proprio avvenimento scatenante: la chiusura della città. La Parte II, la più lunga del romanzo (67-152), descrive i progressivi sforzi e paure degli abitanti nell'adattarsi alla nuova situazione di esilio in cui si sono ritrovati, arrivando fino al punto di maggior recrudescenza della malattia. Segue la parte più breve (155-171), costituita da un unico lungo capitolo che ne sottolinea lo statuto peculiare: qui le peripezie rimangono in stallo per consentire al narratore di offrire una panoramica generale delle condizioni di sofferenza degli oranesi e della loro risposta all'astrazione regnante, che ha invaso le vite di ciascuno. Con la morte del bambino, il figlio del giudice Othon, e la guarigione di Grand, la Parte IV (173-239) costituisce tanto l'acme del terrore quanto il preludio della conclusione, che giunge infine con la Parte V (243-279) dove le vicende dei personaggi vengono risolte e l'epidemia si esaurisce del tutto, seppure in via provvisoria. Così, non solo la struttura globale si conforma, per richiamo alla tradizione classica, all'argomento tragico del romanzo ma, come sottolinea Lévi-Valensi (1991: 46), poiché si chiude simmetricamente su un epilogo che ricorda al lettore l'invincibilità del male, essa ribadisce tutta la drammaticità della condizione umana nei suoi disperati tentativi di dominare la Storia. Il senso dell'opera riecheggia nella sua configurazione formale.

Per quanto riguarda la struttura semiotica generale, seguendo la fine disamina condotta da Le Huenen e Perron (1977), possiamo individuare una relazione ipotattica tra il discorso narrativo, portatore della qualificazione tematica globale, e il discorso scenico, che ne illustra per via esemplificativa la dottrina (cfr. V.2), manifestandosi dunque come "extension métaphorique du narratif" (*ivi*: 28). Come vedremo anche durante l'analisi traduttiva dell'incipit, esiste una simmetria ritmica significante tra l'eterna ciclicità delle stagioni, con cui si apre e chiude l'opera, e la suddivisione della progressione tematica dell'epidemia "de sorte que le cinq parties du récit, tout en réalisant ponctuellement les avatars de la diégèse, demeures hantées par une structure de permanence."

(*ibidem*) Il trascorrere delle stagioni in concomitanza con il decorso della peste, pur descrivendo un movimento temporale al termine del quale il flagello sembra sconfitto e la lotta conclusa, dal momento che procedono per via ciclica evocano il senso di immutabilità della condizione umana e corroborano quindi l'ammonimento verso la necessità di continuare sempre a combattere. Del resto, nelle ultime pagine del romanzo, Camus farà dire al personaggio del vecchio asmatico: "Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout." (LP 278) Il tempo della peste è il tempo dell'esistenza. Illustrando questa corrispondenza temporale con uno schema, spiegano ulteriormente Le Huenen e Perron (1977: 29):

> […] l'ordre chronologique de la fable et celui du récit qui la simule vont de pair avec la progression thématique de sorte que la naissance, la recrudescence, l'apogée, la stabilisation et la disparition de l'épidémie correspondent au flux des saisons et à la division en cinq parties du roman.



Sulle tensioni semantiche generate da queste specifiche corrispondenze torneremo nel dettaglio in V.2.2.4, ma proprio la densità di significazione della struttura stessa dell'opera ci porta adesso a concentrarci sulle principali linee isotopiche che la sorreggono e che permetteranno di esplorarne organicamente le potenzialità traduttive.

V.2 VERSO LA *SYMPATHIE*: LA LOTTA ALL'ASTRAZIONE NE *LA PESTE*

Uno dei temi centrali de *La peste* trae origine dalla difficile risoluzione di un conflitto: quello tra la tendenza dell'uomo all'astrazione e la sua capacità di immaginazione simpatetica. Dopo averlo identificato come uno dei motivi ricorrenti nell'opera grazie alle quarantadue occorrenze testuali dei termini chiave *abstraction*[268], *habitude* e *imagination* (e loro varianti), Eugene Hollahan propone un' efficace sintesi di tale conflitto:

> Camus' theme is the proposition that the habitual abstraction to which individual human beings are prone, an abstraction that is the cause of one's willed detachment from the common human lot, can be countered or overcome only by

[268] Prendendo in considerazione tutti i romanzi editi di Camus, può essere interessante notare inoltre che il termine *abstraction* appare esclusivamente nell'opera del 1947 (Ando 2000: 243).

> the development and employment of sympathetic imagination. By developing imaginative identification with actual suffering people, one can travel the path of sympathy (*la sympathie*) from isolation to communion, from detachment to involvement. (1976: 377)

Tutto il romanzo ingaggia in effetti un'ardita scommessa sulla natura dell'essere umano: che in tempi di crisi, la reazione di una comunità alle prese con il male sia il passaggio dall'individualismo alla solidarietà. Che poi questo male prenda il nome di peste, guerra, fascismo, sofferenza o infelicità, resta una questione tutto sommato secondaria al modo in cui la cronaca di Camus cerca piuttosto di rappresentare, con parecchie riserve narrative e sollevando forse più dilemmi di quanti ne risolva, la risposta umana che consegue all'insorgere stesso del male; una risposta individuale e insieme collettiva, poiché raccontata in ogni personaggio e quindi anche corale. Attraverso una specifica commistione di diegesi, mimesi del reale e semiosi allegorica, l'autore si impegna a mostrare gli effetti di questo flagello nel loro progredire quotidiano, settimana dopo settimana, da una stagione all'altra, nell'arco di circa un anno[269]. Uno tra questi effetti è l'astrazione di cui è preda la città di Oran, al contempo risultato e concausa del male. Se è vero che da un punto di vista semantico all'astratto si oppone il concreto, risulta ancora più rilevante notare che la peste, dietro la sfaccettata simbologia assunta nel romanzo, si presenta a più riprese come un processo di perdita del concreto a causa del quale "les exilés se trouvent dans un état abstrait [...] la peste les a *abstraits* du monde." (Cryle 1977: 10) In quanto processo, tuttavia, la perdita non è immediata e priva di transizioni. Trasportato da sapienti tecniche narrative tra i *pestiférés* della città, il lettore si trova di fronte all'intensificarsi di un'epidemia[270] che dapprima isola gli oranesi, li mette in attesa ("Effrayés, mais non désespérés, le moment n'était pas encore arrivé où la peste leur apparaîtrait comme la forme même de leur vie", LP 90); poi li assuefà alla separazione dagli affetti e alle cifre inconsistenti della morte ("Ils avaient encore, naturellement, l'attitude du malheur et de la souffrance, mais ils n'en ressentaient plus la pointe", 167); infine, li induce alla rinuncia di sé, privandoli dell'amore egoriferito che appartiene a ciascun individuo ("Ils avaient perdu l'égoïsme de l'amour, et le bénéfice qu'ils en tiraient. Du moins, maintenant, la situation était claire, le fléau concernait tout le monde", 169). Pur trattandosi di una progressione anche cronologica – insita nella forma cronachistica – l'esito porta la città in una sorta di

[269] La cronaca si apre sugli eventi del 16 aprile e si chiude con l'apertura delle porte della città "enfin, à l'aube d'une belle matinée de février" (LP 265).
[270] Alla progressione epidemica corrisponderebbero i vari momenti della guerra che condussero fino all'occupazione tedesca della Francia (Haggis 1962: 40).

atemporalità universale, un'astrazione dal tempo che rappresenta sia la condizione stessa dell'umanità al cospetto del male, che è inestirpabile, sia la condizione del suo riscatto. Infatti, una volta compreso fino a che punto la peste è "l'affaire de tous", non si può più tornare indietro e sperare che si tratti soltanto di una circostanza passeggera. Bisogna prendere posizione: o rispondere al richiamo della lotta e resistere, oppure rimanervi indifferenti ed estraniarsi. Tuttavia, guardare alla dimensione collettiva della risposta non significa depersonalizzare, cadere nell'astrazione anche sul piano narrativo. Le condizioni imposte dall'epidemia generano comportamenti diversi nei vari personaggi, a sottolineare la libertà di scelta (morale) presente comunque nella risposta individuale (Lévi-Valensi 1991: 78). In questa ambivalenza della dimensione collettiva, a un tempo risultato e via di uscita dall'astrazione, il tempo del racconto gioca un ruolo fondamentale:

> The human time of the calendar fades little by little to the benefit of the time of the plague […] not only is the city closed, but the inhabitants are dispossessed little by little of their past and their future […] So without memory, or imagination, they live in an eternal present. But this present is also a way to face the truth, to accept life as it comes. In other words, in Camus's philosophy, the present becomes ambivalent: it is at the same time the lack of hope and the choice of lucidity. (Palud 2012: 27)

È significativo che la pestilenza scompaia non per ragioni concrete, ascrivibili con certezza alle contingenze o all'azione degli uomini[271], ma solo quando coloro che la combattono si rifiutano di lasciare che la disperazione, cioè la consapevolezza dell'impossibilità di una vittoria definitiva, pregiudichi la loro volontà di resistenza. Per raggiungere una simile lucidità, la strada è lunga e tortuosa. Gradualmente, infatti, non solo gli abitanti di Oran perdono il contatto con tutto ciò che di più intimo caratterizzava le loro vite ("ils ne s'intéressaient qu'à ce qui intéressait les autres, ils n'avaient plus que des idées générales et leur amour même avait pris pour eux la figure la plus abstraite.", LP 168), ma al picco della crisi epidemica "the distinctions of the individual inhabitants are blurred by the metaphysical reality that confronts them. The plague, Camus says, reduces the diversity of human experience to a common destiny" (Palmer 1978 : 35). Un destino comune a cui sono chiamati a rispondere, ma nei confronti del quale non tutte le risposte si equivalgono sul piano morale. Questa

[271] Si può ipotizzare che l'epidemia regredisca con l'arrivo della stagione fredda o per gli sforzi delle formazioni sanitarie o semplicemente perché ha esaurito il suo corso, ma nessuna di queste motivazioni è riconosciuta come causa unica o parziale nel romanzo. Il che avvalora l'azione di resistenza dei personaggi principali, portata avanti malgrado tutto.

trasposizione nel generale arriva ad annichilire persino i pensieri dei cittadini: "tous avaient l'air de souffrir d'une séparation très générale d'avec ce qui faisait leur vie. Et comme ils ne pouvaient pas toujours penser à la mort, ils ne pensaient à rien. Ils étaient en vacances." (LP 217). Come in parte rilevato studiando l'astrazione nell'isotopia del linguaggio (cfr. V.2.1.2.3.3), il passaggio dal concreto all'astratto si traduce inoltre in un duplice smembramento del corpo, letterale e figurativo, ossia del corpo fisico dei malati e del corpo sociopolitico della comunità: "the plague's histrionic 'écartèlement' […] of the suffering body becomes itself emblematic of a dislocated social order. Victims of the disease evoke, through their disjointed limbs, 'une attitude de pantin' (TRN, 1230); as the disease progresses, however, the various symptoms map an 'écartèlement intérieur' (TNR, 1249)[272]" (Gray 2007: 169). Non solo perdita dei corpi, dunque, ma anche di ciò che tiene insieme il tessuto sociale, che andrà man mano deteriorandosi con l'avanzare della peste. A livello testuale occorrerà individuare e valutare quindi, per una buona resa traduttiva, i vari aspetti in cui questa disgregazione si verbalizza: la posizione dei corpi morenti, che specialmente nel figlio del giudice Othon e in Paneloux assume una valenza simbolica ("cet écartèlement dont la croix est le symbole", LP 203-204); il sovvertimento dell'ordine sociale, presagito sin dalle pagine iniziali – dove il narratore afferma che gli avvenimenti raccontati nella cronaca "n'y étaient pas à leur place"[273] – e che si ricongiunge alla questione dei corpi stessi a seguito della decisione della prefettura, da un lato, di "écarter les parents de la cérémonie" funebre (disgregando l'unione familiare in un momento solenne), dall'altro, di istituire fosse comuni dove i corpi vengono affastellati "pêle-mêle, les uns sur les autres, hommes et femmes, sans souci de la décence" (LP 162).

Nella nomenclatura dell'opera, peste e astrazione appaiono spesso come termini intercambiabili (Thody 1962: 106), benché la seconda si riveli piuttosto un attributo fondamentale della prima ("les abstractions de la peste", LP 88), seguito per importanza da quelli che saranno difatti alcuni tra i principali temi del romanzo: lo sconforto dell'esilio, la sofferenza, l'anestesia dell'amore, la ripetizione monotona, la perdita del tempo. Nemmeno del termine *imagination*, pur così importante, viene mai fornita una definizione esplicita, ma possiamo convenire con Hollahan quando

[272] Rispettivamente p. 23 e p. 43 nella nostra edizione di riferimento.

[273] Gray sottolinea come questo si riveli con maggiore enfasi dopo la chiusura delle porte cittadine (2007 : 170), quando il narratore osserva che "Jusque-là, malgré la surprise et l'inquiétude que leur avaient apportées ces événements singuliers, chacun de nos concitoyens avait poursuivi ses occupations, comme il l'avait pu, à sa place ordinaire." (LP 67)

afferma che la capacità d'immaginare sembra da intendersi come una "combination of intellect and emotion, a blend of intelligence, love, toleration, kindness, and pity – all functioning fluidly together so as to counter the rigid intellectualization that reduces individuals to impersonal schema." (Hollahan 1976: 392). Astrazione e immaginazione non collidono però nel vuoto. Si manifestano bensì come sintomi di singoli individui che la cronaca di Camus tenta di raccontare, uniti e distanti, in un'esperienza comune. In un articolo del 1978, Palmer constata che: "The novel is more than an image of the walls that separate the self from an arbitrary and meaningless universe. An important part of its meaning is developed by a gallery of individual characters whose various reactions to a common threat are presented as illuminating exempla within the fabric of the controlling argument." (Palmer: 35) Nel romanzo del '47, Camus adotta infatti un procedimento di tematizzazione individuale in base al quale ciascun personaggio incarna una postura esistenziale, che diventa paradigmatica grazie al trattamento allegorico di azioni, parole e gesti, dai più straordinari ai più banali[274]. In questo senso anche Lévi-Valensi sostiene che i personaggi del romanzo, pur nella loro presenza concreta – quasi di teatranti che entrino in scena seguendo le didascalie dell'autore – sono comunque definiti da una specifica valenza simbolica:

> Ils ont une sorte de fiche d'entrée, qui comporte un rapide croquis de leur aspect physique, des indications de lieu et de temps […] et le plus souvent ils prennent immédiatement la parole. […] Par ce procédé, ils s'inscrivent dans le temps et l'espace, et dans le dynamisme de l'action. Mais c'est surtout en fonction de la signification symbolique et morale dont ils sont porteurs qu'ils sont déterminés. (1991: 88)

In una simile concezione dei personaggi Haggis scorge però anche uno dei limiti più grandi dell'opera, poiché in essi non sembra esserci alcuna profondità al di fuori dell'allegoria principale su cui si fonda *La Peste*: "their primary function is to express 'attitudes' towards the plague and what it stands for, and they can never escape for long from their 'functional' role." (1962: 59) Coerentemente con questa strategia di tematizzazione, secondo Hollahan (1976: 377), il conflitto fondamentale tra astrazione e immaginazione viene personificato in tre categorie di personaggi: gli indifferenti (*detached*), i partecipi (*involved*) e coloro che stanno nel mezzo (*undecided*). Poiché queste figure determinano sia il

[274] Questo orientamento viene rilevato in maniera chiara da Dominique Rabaté quando scrive: "cette propension à donner […] un sens emblématique aux actes les plus communs […] Le roman procède ainsi très souvent d'une anecdote singulière à sa généralisation, de la notation d'une attitude particulière à sa traduction symbolique." (1999 : 66).

moto della trama sia la risoluzione del sovrappiù di significato che contraddistingue le diverse linee narrative, la personalizzazione di tale conflitto permette al lettore di immedesimarsi, per via indiretta, con le varie istanze di risposta all'esperienza della peste che i personaggi vivono nell'arco del romanzo, ovvero le risposte alla condizione esistenziale che accomuna l'umanità intera. Si distinguono così, in un campione umano differenziato, le molteplici parabole morali delineate nel corso delle pagine. Nella sua lezione su *La Peste* tenuta nell'autunno del 1997, Liano Petroni a tal proposito afferma: "Nell'itinerario della ricerca camusiana i personaggi del romanzo dànno dunque movimento – drammaticità – a tematiche già definite complesse, fungendo da punti di riferimento tra loro oppositorî e ricordando così convincimenti di base permanenti nell'opera dell'autore: il rovescio e il dritto, il sì e il no, l'esilio e il regno, il pro e il contro, e via dicendo." (1997: 70). In effetti, la maggioranza dei personaggi (anche quelli minori nello sviluppo della trama) possono essere collocati tra i due poli di un continuum che definisce, in diverso grado, l'intensità della presa che le abitudini causate dalla peste hanno sui comportamenti individuali: a un estremo c'è il distacco astraente, un atteggiamento spassionato di separazione dalla vita che per mezzo dell'abitudine fa rientrare tutto nell'ordine delle cose; all'altro estremo il coinvolgimento empatico, che non smette mai di tendere verso la comunanza corporativa tra gli esseri umani, nel tentativo di alleviare le sofferenze proprie e altrui. La collocazione di ciascun personaggio all'interno di questo spettro continuo[275] dipende dal convincimento di Camus secondo cui "even commitment and involvement must finally take the form of an intimate, problematical, personal relationship rather than simply an abstract commitment to humanity" (Hollahan: 391-92). Tanto che l'organizzazione stessa delle varie parti della cronaca è volta a trasporre sul piano individuale il più ampio conflitto che attanaglia l'intera Oran: quello tra la necessità di combattere insieme la peste e il desiderio di felicità personale. Riportando l'opinione di André Rousseaux (1947), Paul-F. Smets scrive a tal proposito: "Camus ne veut pas que le problème du mal se pose en terme de «salut» – c'est «chimère» – mais bien en terme de «bonheur» […] qui est «sacré» à ses yeux." (Smets 1999: 198).

[275] Nei diversi profili dedicati in questa tesi ai personaggi principali specificheremo e argomenteremo la posizione di ciascuno.

V.2.1 LA MACRO-ISOTOPIA DEL CONFLITTO TRA ASTRAZIONE E IMMAGINAZIONE

V.2.1.1 LA FELICITÀ NEL PASSAGGIO DALL'INDIVIDUALE AL COLLETTIVO

È proprio la questione della felicità a far emergere inizialmente nel testo la linea isotopica dell'astrazione, che si manifesta per la prima volta nella Parte II del romanzo con una forte presenza lessicale della parola *abstraction*. Parecchie occorrenze punteggiano infatti la discussione intavolata nel secondo capitolo dal dottor Rieux e dal giornalista Rambert, arrivato da poco in città, intorno ai temi del dovere, del bene pubblico e della separazione dagli affetti. All'ennesimo rifiuto da parte del medico di fornire a Rambert un lasciapassare che gli consenta di fuggire da una città nella quale si sente ancora straniero e di ricongiungersi così con la moglie, il giornalista lancia un'accusa contro Rieux: "Vous parlez le langage de la raison, vous êtes dans l'abstraction." (LP 84). Dal suo punto di vista, con questa formula Rambert vuole sottolineare che la decisione di chiudere le porte di Oran – sulla quale il parere di Rieux, in seno alla commissione sanitaria, ha avuto un forte peso – è stata miope alla realtà vissuta dai più, cioè insensibile nei confronti di coloro che sarebbero rimasti in tal modo separati dai propri cari; quindi, in un certo senso, frutto di distacco emotivo, di astrazione. Da carattere ragionevole qual è, Rieux capisce perché la sua linea di condotta possa apparire al giornalista come effetto d'astrazione, dato che sarà egli stesso ad ammettere poco dopo che: "Pour lutter contre l'abstraction, il faut un peu lui ressembler." (87) Ciò che Rambert, dal canto suo, non può ancora aver compreso a questo punto della cronaca è che tale somiglianza, che ai suoi occhi rende Rieux indifferente al dolore altrui, risiede esclusivamente nell'auspicabile corrispondersi di forze tra l'implacabilità della peste e la perseveranza umana nel resisterle. In quanto medico, ad immagine dell'instancabile Sisifo, Rieux deve infatti portarsi all'altezza del flagello inesorabile, reggere il peso del masso e il suo continuo rotolar giù ("cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive […] le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais", 279); perseguire dunque lo scontro attraverso uno sforzo altrettanto incessante ("le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et

que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable", *ibidem*). Per riuscirci, occorre liberarsi dalle passioni individuali. Risultato ottenibile, appunto, solo assomigliando un po' all'astrazione: "As the epidemic persists and gets worse, it seems to impose its own terms to the struggle: feeling, Rieux discovers, begins to appear irrelevant and useless; the only appropriate weapons with which the plague can be fought are not compassion and self-sacrifice, but physical endurance and efficiency." (Haggis 1962: 42) All'apice dell'epidemia, il dottore rifletterà così sul ruolo dei sentimenti nel combatterla: "« Vous n'avez pas de cœur », lui avait-on dit un jour. Mais si, il en avait un. Il lui servait à supporter les vingt heures par jour où il voyait mourir des hommes qui étaient faits pour vivre. Il lui servait à recommencer tous les jours." (LP 176) Si tratta dunque di opporsi indefinitamente, senza cedere né alla fatica del mestiere[276], né al richiamo dei sentimenti individuali[277], né all'abitudine della ripetizione, compiendo bensì una scelta coraggiosa: ricominciare sempre[278]. Il necessario punto di partenza di questo percorso verso la lotta perenne, come sembrano suggerire le voci narranti, è la capacità d'immaginare, legata profondamente a ciò che si è visto, all'atto stesso, concreto, del vedere (cfr. V.2.2). Dotato di un'immaginazione paradigmatica rispetto ai suoi concittadini ("Simplement, quand on est médecin, on s'est fait une idée de la douleur et on a un peu plus d'imagination", LP 42), nei primi capitoli della cronaca il dottor Rieux sta già vivendo la realtà dell'epidemia e riesce a mantenere una visione superiore di cosa occorra fare per il bene collettivo. Al contrario, Rambert pensa ancora in termini individualistici. Dietro alle sue argomentazioni, in realtà, si intravedono due piani: quello personale dell'autore e quello letterario. Da un lato c'è il doloroso vissuto dell'uomo Camus che,

[276] Quelli della fatica e del mestiere sono due tra i temi ricorrenti dell'opera, che verranno illustrati durante l'analisi isotopica del testo in funzione traduttiva.

[277] "Although Camus refuses the notion of heroism, Rieux appears as a hero, humble and lucid, who acts for the community so that he almost acquires the status of saint in a world without God. Through this character, we could conclude that Camus expresses faith in the individual capable of giving up his personal interest. However, if Camus seems optimistic during the novel, the end of The Plague questions the possibility of a longlasting community." (Palud 2012: 24)

[278] Per bocca di vari personaggi, con le sue 29 occorrenze nel corso della cronaca il verbo *recommencer* si carica di un valore etico tanto più evidente quanto meno trascurabile al momento della scelta dei suoi traducenti.

trasferitosi a Panelier nell'ottobre del 1942[279] per motivi di salute[280], dopo lo sbarco alleato nel nord Africa e la conseguente occupazione nazista della zona sud, si ritrova separato per oltre due anni dalla sua terra natale e dalla moglie (nei *Carnets IV* scriverà: "11 novembre. Comme des rats !", 966. Non potrebbe sfuggire la pertinenza del riferimento ai ratti ne *La Peste*). Di conseguenza, risulta difficile pensare che Rieux, parziale ma privilegiato portavoce della filosofia dell'autore, possa qui essere rimasto davvero insensibile a una separazione per cui lo stesso Camus aveva molto sofferto[281]. Dall'altro lato c'è invece l'autore Camus, il quale attinge alla propria esperienza personale per disegnare una parabola di pensiero che colleghi il ciclo dell'assurdo al romanzo d'apertura del nuovo ciclo della rivolta: "*L'Étranger* décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. *La Peste*, l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde. C'est un progrès qui se précisera dans d'autres œuvres. Mais, de plus, *La Peste* démontre que l'absurde *n'apprend rien*. C'est le progrès définitif." (*C IV*: 955) Fronteggiare da soli l'assurdo, in sé non porta a niente: alla fine del romanzo, il narratore afferma che " Le vieux avait raison, les hommes étaient toujours les mêmes" (LP 278), ma lascia una lezione da testimoniare: "simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. " (279) Dato questo cambio di prospettiva, possiamo meglio comprendere perché l'accusa iniziale di *abstraction* da parte del giornalista al dottore, in qualche modo traduca il presupposto del percorso esistenziale che Camus riserva alla terza categoria di personaggi, gli indecisi come Rambert, tramite i quali l'autore vorrebbe di fatto fornire un'illustrazione didascalica della sua idea di crescita morale: "le bien public est fait du bonheur de chacun" (85). In effetti, lo stesso Rieux riconosce dapprima che "il y avait dans le malheur une part d'abstraction et d'irréalité. Mais

[279] Periodo in cui la progettazione del romanzo era già ben avviata. Dai *Carnets* sappiamo che la prima ideazione risale almeno all'aprile del 1941, quando Camus inizia ad accumulare annotazioni di lettura, aneddoti su personaggi specifici, frammenti di dialoghi e note varie (Lévi-Valensi 1991: 26-27). Quanto alla stesura di una prima bozza, Marie-Thérèse Blondeau riporta che "Lorsqu'il entreprend la rédaction de la première version, sans doute au Panelier en août 1942, Camus a terminé ses lectures historiques et médicales. Il s'est constitué une sorte de fonds dans lequel il puisera." (1999 : 30) Nella *Notice* a *La Peste* apparsa successivamente nell'edizione della Pléiade, Blondeau confermerà il ruolo giocato dal periodo di isolamento a Panelier nel rimaneggiamento del primo dattiloscritto, che verso la fine del '42 si traduce nel pullulare di note nei *Carnets* a proposito di una seconda versione (*ŒC II* :1142-43).

[280] "Atteint d'une deuxième attaque de tuberculose en 1942, il a quitté Oran […] lorsque Francine Camus retourne à Alger vers la mi-octobre de la même année, Camus […] est alors contraint, pendant l'occupation allemande, de vivre deux ans séparé de sa femme." (Herbeck 2005 : 923)

[281] Come i personaggi di Grand, Tarrou e Cottard, anche Rambert nasce dalla dissoluzione di Stephan nella seconda versione dell'opera, dal quale eredita il tema forte della separazione e la conseguente volontà di evasione: "On peut légitimement penser que Camus a puisé au tréfonds de lui-même pour créer Rambert et écrire les pages sur la séparation" (M.T. Blondeau, *ŒC II* :1150).

quand l'abstraction se met à vous tuer, il faut bien s'occuper de l'abstraction." (*ibidem*). Questa sua affermazione, da un lato, equipara l'astrazione alla peste, attribuendo alla prima la letalità della seconda; dall'altro la presenta come parte integrante dell'infelicità, lasciando al contempo intravedere, nel riferimento deittico "vous", la distinzione tra felicità individuale e bene collettivo, fulcro dell'umanismo dell'assurdo verso cui evolverà il pensiero di Camus. Nelle righe conclusive del capitolo, Rieux riassume così quella che potrebbe costituire la definizione dell'intera cronaca: "cette espèce de lutte morne entre le bonheur de chaque homme et les abstractions de la peste, qui constitua toute la vie de notre cité pendant cette longue période" (88). Si conferma dunque un legame diretto, per opposizione, tra il tema dell'astrazione e quello della felicità, che tuttavia qui è ancora felicità del singolo: "L'abstraction *pour Rambert* était tout ce qui s'opposait à *son* bonheur" (88; il corsivo è nostro). Rambert quindi rappresenta la figura centrale tramite cui seguire la giusta traiettoria di crescita morale nell'opera. L'accusa di astrazione è ancora un primo passo, come accennato poc'anzi, poiché in questa fase del racconto l'opposizione esiste soltanto con l'idea personale che Rambert ha della propria infelicità ("son impatience de bonheur", 85), dovuta alla separazione dalla moglie. Allargando per un attimo la panoramica all'evoluzione del pensiero camusiano attraverso i vari cicli, la posizione da cui parte la protesta del giornalista sembra dunque ancora quella a cui l'autore era approdato ne *L'Étranger*, dove l'esperienza dell'assurdo è giustappunto una tragedia individuale. Sennonché Meursault, dopo essere stato condannato a morte, si apre "pour la première fois à la tendre indifférence du monde" (E 183), scoprendo cioè il valore intrinseco della vita. Rambert invece, condannato a un esilio ai suoi occhi alieno e accidentale, darà il via a una ribellione del tutto privata, dalla quale nascono gli svariati tentativi di lasciare la città con l'aiuto di Cottard ("je quitterai cette ville", LP 84). Ribellione, dunque, ma non ancora vera rivolta, poiché non mira a salvaguardare l'unisono resistere della comunità, come nella visione sisifea verso la quale l'autore si muoverà poi ulteriormente con *L'Homme Révolté*: "the perception of absurdity ispo facto endorses the value of human life. From this premise Camus develops an absurdist humanism in which the fraternal bonds that unite all men in the face of an alien universe are said to limit and moderate their existential freedom." (Palmer 1978: 37) In altri termini e da un'altra prospettiva, è come se quella massima, attribuita a Martin Luther King, secondo cui "la mia libertà finisce dove inizia quella degli altri", prendesse ne *La Peste* il respiro dell'allegoria, dimostrando un'ambivalenza di fondo che lega la lucidità nei confronti dell'assurdo alla necessità di agire. L'anello di

congiunzione tra le prospettive dei due cicli sta proprio nella questione della felicità comune, come sembra lasciar intendere anche Lévi-Valensi quando scrive : "Ainsi la communion avec le monde, dont les prisonniers de la peste seront si cruellement privés, est-elle liée au bonheur et à l'innocence : l'intrusion de l'histoire dans la vie et la conscience de l'homme est semblable au coups que Meursault frappe « sur la porte du malheur ».” (1991: 18) Se nel ciclo dell'assurdo il Camus romanziere tralascia la dimensione politica[282], con *La Peste* il movimento che porta dall'assurdo alla rivolta passa invece obbligatoriamente dal singolo alla collettività, dall'individuale al sociale, iscrivendosi così nella Storia in quanto processo: "le mal qu'éprouvait jusque-là un seul homme devient peste collective" (Camus, *Remarque sur la révolte*, 1945; confluito poi in *L'Homme Révolté*: 37-38). Come accennato all'inizio del capitolo, la rappresentazione di questo difficile passaggio avviene grazie alle modalità stesse di costruzione del racconto. Da un lato, per le scelte stilistiche e di focalizzazione narrativa del cronista:

> Si la narration exhibe ainsi son désir d'être comprise comme une histoire collective, le narrateur sait bien qu'elle est alors guetté par le danger de l'abstraction ; le passage de l'optique individuelle à une vision globalisante s'appuie sur un retour constant au destin de quelques personnages hautement différenciés – Rieux, Tarrou, Paneloux, Grand, Rambert ou Cottard – mais aussi sur la présence réitérée […] d'individus plus schématiquement caractérisés : Othon et sa famille, des vieillards maniaques, ou de jeunes hommes s'occupant de contrebande ou de sortie illicites. La narration trouve sa singularité et son équilibre dans ce mouvement de va-et-vient entre l'individuel et le collectif, le particulier et le général, qui permet d'échapper aux impératifs du réalisme comme à ceux de l'allégorie […] (Lévi-Valensi 1999: 46)

Dall'altro lato, quindi, il passaggio avviene grazie al ruolo esemplificativo dei differenti personaggi e tipi umani che orientano in linee narrative convergenti le varie polarità tematiche intorno al motivo dell'astrazione-immaginazione:

> The detached characters are isolated, deluded, selfish, and absurd in their willed abstraction from life; the involved characters represent admirable traits of compassion and openness in their imaginative responsiveness to other people; the wavering characters provide drama in being torn by the conflict between willed estrangement and imaginative participation […] In the main plot, Camus illustrates the difficult possibility of passing from selfish separateness to corporate communion. (Hollahan 1976: 392)

[282] "[…] l'homme, en Camus, atteste à l'époque où ces livres sont écrits, par ses activités et ses articles, d'une réelle conscience politique ; mais l'écrivain ne l'intègre ni à ses essais, ni à ses récits, ni à ses pièces de théâtre." (Lévi-Valensi : 19)

V.2.1.2 LE ISTANZE DEI SINGOLI NELL'ECONOMIA DELL'OPERA

A questa suddivisione basata su distacco e coinvolgimento se ne sovrappone un'altra, ad essa correlata, che riguarda le istanze rappresentate funzionalmente da ciascun personaggio. A prescindere dal flagello della peste, infatti, ognuno dei protagonisti mostra di possedere già una propria *raison d'être* che si rivelerà solo al reagente del condiviso esilio cittadino[283] e si scontrerà, in alcuni casi, con il modello di giustizia indirettamente proposto dall'autore negli esiti narrativi dell'opera. Sembra anzi questo l'unico aspetto positivo dell'arrivo di un'epidemia a Oran: "So the plague might be a way […] to make people aware of their blindness. This situation of crisis appears as an occasion to reveal the truth—the real personality of each individual, the real basis of society—and to analyze the way a community can act to survive." (Palud 2012: 24) La peste, dunque, livellando le strutture emotive e razionali su cui la società di Oran fonda le proprie abitudini, attraverso l'astrazione mette a nudo il sistema di valori in virtù del quale giudicare le risposte diverse dei singoli. Prendendo isolatamente i personaggi centrali, con l'ausilio di Lévi-Valensi (1991: 91) possiamo individuare per sommi capi le seguenti ragioni d'esistenza di ciascuno: il rifiuto dell'omicidio e la ricerca della santità laica in Tarrou; la salute dell'uomo nel personaggio Rieux (mentre il narratore Rieux approderà infine a ulteriori scoperte di sé); la salvezza dell'anima in Paneloux; la "vertu tranquille" (LP 126) che anima Grand; la ricerca della felicità e dell'amore in Rambert. A questo punto sarà interessante notare che le istanze appena elencate sono state individuate puntualmente anche dalla ritraduttrice in oggetto d'esame, Yasmina Melaouah. In un suo discorso pronunciato per il progetto "Il Salone presenta: Albert Camus" organizzato nel 2021 dal Salone del Libro di Torino[284] e di cui riportiamo qui un estratto, Melaouah delinea infatti le medesime spinte profonde per i protagonisti:

---

[283] Commenta Lévi-Valensi (1991: 186): "Fait romantique, presque fabuleux, introduit dans un milieu humain ordinaire, fondé à la mesure du quotidien […] la Peste n'est finalement qu'un réacteur : la ville modeste qu'elle touche, et dans cette ville, le petit groupe dont on nous parle, formant ainsi l'objet de ce qu'on appellerait aujourd'hui une microsociologie ; le fléau est presque un test expérimental qui nous permet de voir réagir une humanité moyenne, nullement héroïque, douée dans le meilleur des cas d'une vertu de moraliste […] la bonne volonté."

[284] Perseguendo lo studio dei paratesti prodotti dai vari traduttori (cfr. I.1), tra le fonti orali alle quali ci è sembrato opportuno attingere si è scelto di trascrivere la lezione di Yasmina Melaouah registrata per il canale podcast della piattaforma *SalTo+* del Salone del Libro di Torino, all'interno del ciclo "Il Salone presenta: Albert Camus" per il progetto "Un libro tante scuole" (2021).

> Accanto al narratore c'è poi una manciata di personaggi. […] In questo gruppo tutto maschile c'è senz'altro il ricordo della fratellanza virile dei mesi trascorsi da Camus nella resistenza. A costoro l'autore presta qualcosa di sé: è il medico Bernard Rieux, con la sua morale della cura; è il giornalista Rambert che in principio, agli esordi del flagello, ha in mente solo la propria felicità individuale e sente lo strazio della lontananza dalla donna amata […] anche Tarrou, ossessionato come l'autore dalla pena di morte, dall'idea di giustizia, da quella aspirazione a una santità senza Dio. Camus è anche, molto più di quanto si potrebbe pensare, l'impiegato incolore Grand che, dopo la giornata di lavoro e dopo le ore trascorse a fare la propria parte nelle formazioni sanitarie, torna a casa e, seppure esausto, seppur provato dal contatto con la malattia e con la morte, siede al tavolo dove cesella all'infinito la prima frase del romanzo che sogna di veder pubblicato. Questo personaggio così umile, così poco eroico, davvero il più defilato di tutti, è per l'autore l'emblema della duplice fedeltà e alla bellezza e al dolore degli uomini.

Riprenderemo questi temi nei paragrafi dedicati ai rispettivi personaggi, ma dal momento che essi intersecano il conflitto astrazione-immaginazione secondo dinamiche in certa misura già tracciate in questo capitolo e dato che anche altre figure minori rappresentano istanze specifiche legate all'astrazione, ci sembra adesso ragionevole darne conto riprendendo l'esposizione intrapresa da Hollahan. Egli riconosce in Raymond Rambert il vero motore della trama del romanzo (1976: 388-392). Tuttavia, lo studioso statunitense provvede prima a collocarlo all'interno del continuum sopra illustrato (V.2), dunque necessariamente in relazione anche a quegli abitanti di Oran che apparentemente non sembrano avere altra funzione nell'economia del romanzo se non quella di dimostrare gli effetti dell'adesione al polo dell'astrazione o al suo opposto. Al fine di evidenziare il ruolo chiave del giornalista, mostrando però l'importanza delle sue scelte all'interno di un tale contesto umano, eticamente variegato, occorrerà riportare allora l'ulteriore ripartizione che Hollahan inizialmente propone per raggruppare tutti i personaggi (1976: 382), maggiori e minori. Essa si basa sull'abitudine che, come segnalato in apertura di capitolo, funge da perno tra i concetti di astrazione/distacco e immaginazione/coinvolgimento:

a) il primo gruppo è costituito dagli indifferenti (*detached*), dominati da abitudini in certi casi ossessive: Cottard, il vecchio spagnolo, il signor Michel, l'anziano che sputa sui gatti dal balcone, i due impiegati dell'hotel in cui risiede Tarrou;
b) al polo opposto, nel gruppo di coloro che sono attivamente impegnati nella lotta all'astrazione si trovano i tre medici (Rieux, Richard, Castel) e la madre del dottor Rieux;

c) un terzo gruppo comprende i personaggi di mezzo, scissi tra distacco e impegno etico, che daranno sostanza all'azione drammatica del romanzo: il giudice Othon, il gesuita Paneloux, Jean Tarrou, l'impiegato Joseph Grand e il giornalista Raymond Rambert;
d) a questi tre gruppi fa da sfondo una miscellanea di cittadini che ai fini narrativi fungono sostanzialmente da massa indistinta in mezzo alla quale la peste mieterà le sue vittime: "the general populace, the majority of whom are dismembered from the social body by selfishness and hysteria, although others among them work stoically against the plague" (Hollahan: 382).

Mentre le posizioni dei protagonisti nei confronti della peste rilevate da Lévi-Valensi (cfr. *supra*) hanno attirato sin da subito grande attenzione da parte della critica, fino almeno agli anni '80 i comportamenti e le motivazioni dei personaggi secondari sono stati invece perlopiù trascurati (Sterling 1986: 177). Poiché rientrano però nel manifestarsi esistenziale (e testuale) dell'astrazione durante l'epidemia a Oran, ci soffermeremo su alcuni di essi prima di riprendere l'indagine della trama legata a Rambert.

V.2.1.2.1 COTTARD, O LA PARABOLA NEGATIVA DELLA COLPA

Non è un caso che sia Cottard a figurare per primo nel gruppo a): egli costituisce infatti una sorta di paradigma dell'estremo negativo che può pervertire l'immaginazione quando prevale la dimensione astratta nell'esistenza del singolo. Tramite le parole di Rieux, al lettore viene esplicitamente rivelato che "Cottard […] avait des affinités avec elle" (LP 133): leggasi "la peste", ma anche "l'astrazione". Tuttavia, nella visione socratica di Rieux (di Camus?) in accordo con la quale nessuno propende deliberatamente verso il male ma piuttosto i "fanatiques, les terroristes, les juges et les bourreaux le sont par «ignorance» des «choses vues», par «abstraction»" (Ansel 2002: 49), Cottard, "lui qui avait un cœur ignorant" (LP 274), necessita di essere compreso. La sua intera parabola narrativa, spartita tra il racconto di Rieux[285] e i quaderni di Tarrou, oscilla pertanto tra l'ipostatizzazione dei temi della colpa e della comprensione. Ai fini di una corretta lettura del romanzo, il suo triste epilogo risulta determinante,

[285] "Cottard, personnage noir que l'historien admet bien à contrecœur dans sa bonne et «belle» chronique. Cottard sort littéralement du territoire de l'historien qui fait s'arc-bouter la moralité à la normalité." (Ansel 2002: 49)

in retrospettiva, per le tre ragioni principali esposte da Sterling (1986: 183):

i. la sua funzione narrativa: all'interno di una cronaca in cui la maggior parte dei personaggi si rivolta contro la propria condizione di *pestiférés* – sia istintivamente, sia a seguito di un difficile percorso di crescita – serviva una controparte credibile che non mostrasse uno slancio altrettanto immediato verso la scelta più etica, dimostrando dunque, per contrasto, il carattere di eccezionalità della resistenza solidale messa in atto dai personaggi positivi;
ii. calmierare la visione fin troppo ottimistica e *naïve* (aliena da Camus) che sarebbe altrimenti risultata dalla rappresentazione di uno sforzo collettivo univoco e senza tentennamenti, privo di quell'indifferenza egoistica alla sofferenza altrui che invece caratterizza Cottard e che in una situazione di crisi, verosimilmente, ci si aspetterebbe almeno in qualche caso;
iii. conciliare alcuni dei temi fondamentali del romanzo, specialmente quello della colpa, mettendo al centro della riflessione l'ambiguità morale "of human answers to the questions posed by either life or men." (Sterling: 183)

All'inizio della cronaca, in quella che si rivelerà successivamente una messa in scena plateale per muovere a compassione il vicino di casa Grand – che insieme a Rieux, sulla porta di ingresso dell'appartamento, trova tracciata con il gesso rosso la melodrammatica scritta "Entrez, je suis pendu." (LP 24) – il personaggio di Cottard si presenta innanzitutto al lettore e allo stesso Rieux come un suicida che ha fallito il tentativo. La volontà di capire le motivazioni del suo gesto orienta l'attivazione di un'importante isotopia tematica: quella della comprensione, che imbriglia in diverso grado tutti i protagonisti, rivelando le manchevolezze anche dei più virtuosi. La scena del soccorso da parte di Grand e Rieux è peraltro l'occasione in cui Grand formulerà sinteticamente quello che gran parte della critica concorda nel considerare uno degli insegnamenti centrali del romanzo ("Mais il faut bien s'entraider.", LP 25) e che si scoprirà essere agli antipodi, significativamente, proprio rispetto alla condotta di Cottard nel corso della quarantena cittadina: "Sa phrase favorite : « Les gros mangent toujours les petits » le prouvait bien." (57) Considerando l'attenzione con cui l'autore costruisce le tensioni simboliche tra i vari figuranti della cronaca, il fatto che la massima di Grand sia espressa proprio al momento della comparsa di Cottard contribuisce sicuramente all'aspettativa di isotopie concorrenti, da tenere in considerazione durante

il processo traduttivo. Ad ogni modo, la simpatia che Cottard suscita inizialmente a causa della farsa suicida sarà presto controbilanciata dal suo atteggiamento sempre diffidente, ambiguo e a volte scostante, che non permette nemmeno a Grand, uomo di "bon sentiments" (49) per eccellenza, di capire le reali motivazioni del vicino. Anzi, dallo stesso Grand si viene a sapere che, ancor prima del tentato suicidio, Cottard aveva provato in due occasioni a stabilire un contatto, forse persino trovare un confidente nella sua persona, ma in modi talmente criptici da non essere interpretabili quali richieste d'aiuto (36-37). Quest'ambiguità nel cercare di stabilire un rapporto umano e al contempo rifuggirlo, mette in luce l'istanza contraddittoria del personaggio di Cottard di fronte all'avanzare della peste: "le recul devant tout contact, l'appétit de chaleur humaine" (179). La sua profonda solitudine interiore è conseguenza dello stato di separazione, psicologica e civile, in cui si trova già da prima della quarantena cittadina rispetto al resto degli oranesi (in senso lato, dell'umanità), a causa della prospettiva ineluttabile della galera che lo attende per alcuni reati commessi in passato[286]. Tale distanza implica sofferenza e frustrazione, tanto più che deriva da crimini considerati da Cottard, in realtà, un semplice errore: " – C'est une erreur. Tout le monde fait des erreurs. Et je ne peux pas supporter l'idée d'être enlevé pour ça, d'être séparé de ma maison, de mes habitudes, de tous ceux que je connais. " (147) Comprensibilmente, di fronte alla condanna certa del carcere, cioè a una totale separazione dal prossimo, l'aleatoria minaccia della peste[287] gli appare preferibile, perché pone tutti nella stessa condizione ("Bien sûr, ça ne va pas mieux. Mais du moins, tout le monde est dans le bain.", 178) Al punto che, rifiutando di unirsi alle formazioni sanitarie, Cottard si dimostra "willing to consent to the random suffering and death of others as a means of finding a temporary respite from his own torment." (Sterling: 178) L'astrazione di pensiero si traduce in egoismo. Tuttavia, la rinuncia alla lotta, così come la sua attività di contrabbandiere durante la quarantena, secondo Haggis scaturiscono non da una "deliberate evil intention to take advantage of others, as from a moral abdication that is the consequence of his inner despair." (Haggis: 37) Nelle fasi iniziali della cronaca, l'unico desiderio apparente di Cottard è la volontà "qu'on lui laissât la paix" (LP 25), come viene reiterato nei primi capitoli: alla

[286] Da un dialogo tra Cottard e Tarrou sappiamo che non si tratta di omicidio, ma che la pena più probabile sarà comunque la detenzione in carcere. (LP 147)

[287] Dalla quale Cottard non sembra mai davvero intimorito, in una sorta di convinzione d'immunità: "Il a l'air de vivre sur cette idée, pas si bête d'ailleurs, qu'un homme en proie à une grande maladie, ou à une angoisse profonde, est dispensé du même coup de toutes les autres maladies ou angoisses." (LP 178)

menzione dell'arrivo dei poliziotti, per esempio, Rieux sente il bisogno di tranquillizzarlo dicendo: "ne vous agitez pas. Deux ou trois formalités et vous aurez la paix." (38) Poco dopo, Cottard ribadisce al commissario che lo sta interrogando "qu'il désirait seulement qu'on lui laissât la paix." (*ibidem*). Più avanti nel racconto, a una domanda di Rieux, l'uomo " […] bougonna qu'il allait bien et qu'il irait encore mieux s'il pouvait être sûr que personne ne s'occupât de lui." (58-59) Dietro questo muro si nasconde in realtà una sete di rapporti umani che paradossalmente sarà spenta dall'arrivo provvidenziale della peste, la quale, costringendo tutti in una stessa condizione di esilio, annullerà la distanza superficiale tra Cottard e il resto del consesso civile, come riportano i taccuini di Tarrou: "La seule chose qu'il ne veuille pas, c'est être séparé des autres. Il préfère être assiégé avec tous que prisonnier tout seul. Avec la peste, plus question d'enquêtes secrètes, de dossiers, de fiches, d'instructions mystérieuses et d'arrestation imminente." (LP 178)

Se inizialmente dunque Cottard viene salvato da Grand e Rieux in un momento di vulnerabilità, tanto nei protagonisti quanto nel lettore i sospetti verso questo figuro equivoco cominciano ad essere instillati, in particolare, nell'ultimo capitolo della Parte I, dove Grand ne offre un'immagine per niente limpida (tramite una breve isotopia della circospezione che sarà talvolta ripresa nelle varie occasioni in cui i personaggi si trovino a parlare di Cottard – qui evidenziata in neretto):

> C'était un homme **renfermé** et **silencieux** qui avait un peu **l'allure du sanglier**. Sa chambre, un restaurant modeste et des sorties **assez mystérieuses**, c'était toute la vie de Cottard. **Officiellement**, il était représentant en vins et liqueurs. De loin en loin, il recevait la visite de deux ou trois hommes qui **devaient** être ses clients. Le soir, quelquefois, il allait au cinéma qui se trouvait en face de la maison. L'employé avait même remarqué que Cottard semblait voir **de préférence les films de gangsters**. En toutes occasions, le représentant demeurait **solitaire** et **méfiant**. (55)

Oltre all'aggettivazione esplicita, i diversi elementi testuali sembrano alludere a qualcosa di sospetto nel personaggio di Cottard, il quale nasconde un passato criminale noto soltanto a lui, ma forse già intuibile dalle sue reazioni alla presenza dei gendarmi negli scambi summenzionati. A tal proposito, ai fini del mantenimento dell'intertestualità tra i romanzi in traduzione e per comprendere meglio le ragioni di astrazione del personaggio, sembra pertinente rilevare la somiglianza tra l'affermazione di Cottard riguardo alla polizia ("Mais Cottard répondit que cela ne servait

à rien et qu'il n'aimait pas la police", LP 38)[288] e le due frasi pronunciate da Meursault durante una conversazione con Marie e il losco Raymond: "je lui ai dit que je n'aimais pas les agents" (E 58) e, in particolar modo, "J'ai répondu que je n'attendais rien du tout et que d'ailleurs je n'aimais pas les agents." (E 60) Quest'ultimo periodo è pressocché identico a una trasposizione in prima persona della dichiarazione di Cottard. Dal punto di vista tanto sintattico quanto semantico la prossimità è tale da richiamare, per un lettore attento, una coincidenza di spirito dei due personaggi nei confronti delle forze armate. Il che potrebbe non essere del tutto fortuito, né limitarsi all'atteggiamento verso la polizia, se si considerano attentamente due punti. Come Meursault rifiuta di usare le parole contro o al di là del proprio autentico sentire ne *L'Étranger*, così pure Cottard si rivela ostinato, dopo la chiusura delle porte di Oran, nella sua volontà di vivere secondo ciò in cui crede e senza farne mistero, sebbene tenga una condotta in chiaro contrasto con quella degli altri personaggi (Sterling 1986: 179). In un certo senso, dunque, entrambi sono caratterizzati da una tenace onestà intellettuale. In secondo luogo, Meursault e Cottard rappresentano in modi differenti il tema della colpa, generando una duplicità di letture nelle rispettive opere. Nel caso di Meursault, a partire dalla morte della madre, l'attribuzione della colpa di estraneità affettiva che punteggia i vari episodi del racconto sarà il vero fattore determinante della sua condanna in tribunale, nonché, potenzialmente, anche agli occhi dei lettori che non abbiano preso le sue parti. Nel caso di Cottard, la colpa che la narrazione finirà per cucirgli addosso è legata non tanto ai crimini reali da lui commessi – che sono invece la causa del tormento che lo porta al tentativo di suicidio – quanto al suo essere connivente con la peste, sebbene ciò non comporti all'atto pratico alcun aggravio nell'andamento effettivo dell'epidemia. Nella Parte IV, Tarrou scrive: "J'ai eu beau lui dire que la seule façon de ne pas être séparé des autres, c'était après tout d'avoir une bonne conscience, il m'a regardé méchamment et il m'a dit : "Alors, à ce compte, personne n'est jamais avec personne […] La seule façon de mettre les gens ensemble, c'est encore de leur envoyer la peste." (LP 179) La colpa di Cottard è dunque una colpa morale, di adesione all'astrazione:

[288] Alla quale Rieux risponderà "– Je ne l'adore pas non plus." (LP 38), così come Tarrou, in un altro dialogo tra lui e Cottard, dirà: "Et puis, la police, nous n'avons jamais aimé ça." (147) Dietro quest'atteggiamento si può forse scorgere un'eco dell'avversione di Camus alla violenza nella Storia che si produce spesso per mano delle autorità. Il che potrebbe anche spiegare perché l'unico personaggio senza una paternità narrativa definita, ovvero l'unico al quale accennano parallelamente sia la cronaca di Rieux sia i taccuini di Tarrou, è un rappresentante della legge, ossia il giudice Othon: "Bifocalisation du portrait qui en dit long: somme toute, *le hors-la-loi* (Cottard) *est mieux loti que l'homme de loi*, personnage en quête de biographe, acteur social que ni Rieux […] ni Tarrou […] ne veulent totalement prendre en charge." (Ansel 2002: 50).

> It is this crime of a heart unfeeling for the suffering of others which Tarrou can understand but finds himself emotionally obliged to pardon (1469); it is also this crime that prevents Rieux from speaking for the little black marketeer as he does for the other Oranais. These post-absurdist protagonists, who know the truth[289], find it affectively unacceptable, as it was for Camus. (Sterling: 179)

In uno studio interamente dedicato a *La Peste*, Haggis sostiene che, nell'universo esistenziale simboleggiato da una città in preda alla pestilenza, Cottard sia rimasto a tal punto vittima di paura e sconforto che il suo comportamento si rivela essere "the very antithesis of revolt" (Haggis 1962: 37): dal momento che gli sforzi di coloro che sono coinvolti nelle formazioni sanitarie gli appaiono futili, non solo decide di non prendervi parte, ma sembra quasi voler favorire la diffusione del contagio.[290] Quando Rieux, in sua presenza, si interroga su come agire contro l'epidemia: " – Qu'est-ce donc qu'il nous faudrait ?", Cottard arriva addirittura a invocare un terremoto come soluzione definitiva: " – Un tremblement de terre. Un vrai !" (LP 60) Quest'ultimo breve scambio merita particolare attenzione sul piano allegorico all'interno della scena in cui si presenta. Innanzitutto perché l'autore sembra volervi sottolineare un contrasto notevole: da un lato, la bontà d'animo di Rieux, catalizzata in uno dei tanti sorrisi bonari che il medico dispenserà nel corso delle pagine; dall'altro, la colpevolezza ancora sommersa di Cottard, che si esprime in gesti d'impazienza e parole violente, facendo di lui il negativo speculare del dottore, in modo che assolva la funzione antitetica a cui sembra destinato nell'economia della narrazione. Inoltre, lo scambio da cui tutto ciò emerge[291] attira la nostra curiosità perché segue un momento di tensione particolare, che potrebbe ridimensionare l'entità della contrapposizione stabilita a questo punto del racconto tra antieroe ed eroe positivo, mettendo in mora quest'ultimo. Facciamo dunque un passo indietro. Diretta verso il centro città, con Rieux al volante e Cottard come passeggero, l'auto del medico si ferma davanti a un gruppetto di bambini che stanno giocando a campana. Uno di loro, quello al quale Rieux sorride mentre pone a Cottard la domanda appena menzionata, fissa Rieux "de ses yeux clairs et intimidants. Le docteur détourna son regard. […] l'enfant qui n'avait pas cessé de le dévisager avec son air grave et tranquille. Et

[289] Ricordiamo che lo stesso Camus si riferisce a questi personaggi come "sans mensonge". (cfr. V.3.2)

[290] Cosa che però non farà mai deliberatamente, su richiesta di Tarrou: "Mais essayez au moins, dit Tarrou en souriant, de ne pas propager volontairement le microbe. Cottard protesta qu'il n'avait pas voulu la peste, qu'elle était arrivée comme ça et que ce n'était pas sa faute si elle arrangeait ses affaires pour le moment." (LP 148)

[291] Che riportiamo qui integralmente: "– Qu'est-ce donc qu'il nous faudrait ? demanda le docteur en souriant à l'enfant. Cottard agrippa soudain la portière et, avant de s'enfuir, cria d'une voix pleine de larmes et de fureur : – Un tremblement de terre. Un vrai !" (LP 60)

soudain, sans transition, l'enfant lui sourit de toutes ses dents." (LP 60) Al di là dell'importanza che l'atto del vedere assume all'interno del romanzo rispetto all'astrazione (cfr. V.2.2), questo scambio di sguardi può dar luogo a letture diverse. Non riuscire a sostenere lo sguardo di un bambino, simbolo di purezza, può essere interpretato o come indice della difficoltà di accettare la sofferenza provocata dalla peste anche a vittime innocenti oppure come spia di un qualche altro disagio interiore che travaglia l'animo di Rieux, paladino apparentemente senza macchia della lotta all'epidemia. A difesa di questa seconda potenziale interpretazione possiamo avvalerci di alcune osservazioni di Sterling (1986: 182) su un altro momento narrativo in cui la diversione dello sguardo da parte del protagonista possiede una valenza non trascurabile. Si tratta appunto del tragico epilogo del personaggio di Cottard che, come ricordato sopra, getta a posteriori una diversa luce sulle possibili significazioni filosofiche dell'intero romanzo, funzionando dunque in senso intratestuale rispetto agli episodi precedenti. Sul finire del racconto, quando le porte di Oran sono ormai state riaperte e i cittadini finalmente liberi festeggiano esultanti per le strade, dal suo balcone Cottard spara sulla folla in un raptus di lucida follia. Conseguentemente viene catturato, trascinato in strada e percosso da alcuni poliziotti: "Il criait. Un agent s'approcha de lui et le frappa deux fois, de toute la force de ses poings, posément, avec une sorte d'application. […] Cottard était tombé. On vit encore l'agent lancer son pied à toute volée dans le tas qui gisait à terre." (LP 276) Se il gesto di Cottard può sembrare folle (benché si tratti piuttosto di un accesso catartico, coerente con la condotta da lui tenuta lungo tutto il racconto nei riguardi del prossimo), altrettanto gratuita appare la violenza usata dagli agenti che infieriscono brutalmente sul "mucchietto"[292] ormai steso per terra. Sorprende quindi non solo la totale assenza di reazione da parte di Grand e Rieux, che assistono allo spettacolo impietoso senza intervenire in alcun modo[293], ma soprattutto il fatto che Rieux "détourna les yeux quand le groupe passa devant lui." (*ibidem*) Come durante l'incontro con il gruppo di bambini, distogliere lo sguardo può assumere qui due significati: o Rieux, levando gli occhi, vuole dissociarsi dalla dura punizione inflitta a Cottard (Fortier 1977: 181), oppure, mostrando indifferenza, se ne rende complice, nello stesso modo in cui l'ignavo

[292] Le due traduzioni italiane qui differiscono: Dal Fabbro parla di "mucchio" (233), Melaouah di "fagotto" (322). Torneremo sull'intero capitolo nella sezione dedicata all'analisi traduttiva.

[293] Riferendosi a questo episodio, Sterling porta come attenuante la concitazione dell'evento, unita alla constatazione che "The Camusian character does not like to be surprised, as Meursault puts it in his own case (1205), because surprise reveals the contradiction between conscious attitude and instinctive response. Thus it reveals the extent to which one is a stranger to himself." (Sterling 1986: 181).

Cottard si è reso complice delle sofferenze arrecate dalla peste (Sterling: 383), come scrive Tarrou nei suoi taccuini: “En somme, la peste lui réussit. D’un homme solitaire et qui ne voulait pas l’être, elle fait un complice. Car visiblement c’est un complice et un complice qui se délecte. Il est complice de tout ce qu’il voit”. (LP 179) In quest’ultima affermazione è importante notare sia la sintesi del dramma esistenziale di Cottard, vittima di una solitudine mai davvero ricercata, sia l’associazione del verbo *voir* alla connivenza con la peste. In senso speculativo, gli atti di vedere e sostenere lo sguardo andrebbero dunque considerati, in Rieux, come cartine al tornasole di una colpevolezza – la mancanza di *sympathie* – forse da lui avvertita ma non del tutto compresa, che potrebbe essere la chiave per conoscere la vera evoluzione del suo personaggio, come evidenzia Sterling:

> It has been stated that Rieux remains uninfected by the plague and that in a more general sense, *La Peste* fails to put the human conscience to the test of moral ambiguity. But in Rieux's case, at least, the seeds of torment have been sown. As he makes his way towards Cottard's home, he is pursued by the memory of Cottard and "le bruit sourd des poings qui écrasaient le visage de ce dernier. Peut-être était-il plus dur de penser à un homme coupable qu'à un homme mort" (1472). Certainly Rieux's musing is ambiguous: after all who is guilty? Cottard, who has openly consented to the plague? The policeman who has brutalized a helpless victim? Rieux, who has implicitly consented to the infliction of gratuitous pain by virtue of his failure to protest, and by his subsequent denial of "understanding" and "sympathy" to the sufferer? If Rieux, or any other fictional character has a future, he will probably continue to mull over the question and eventually discover that the plague has indeed left "traces" in his heart and that there is in him too something to condemn. (182)

Piuttosto che fungere da antieroe, la problematica figura di Cottard costringe gli altri personaggi, e quindi il lettore stesso, a mettere in discussione la bontà della natura umana, i limiti della possibilità di miglioramento rispetto alla propria indole, mostrando così anche l’incapacità, in certi casi, di passare dall’egoismo dell’astrazione a una morale di comunione. La morte di Cottard è particolarmente significativa perché, pur non dipesa in senso letterale dalla malattia, ne è una conseguenza metaforica: scegliendo di non rivoltarsi alla condizione assurda dell’esistenza, la coscienza è destinata alla rovina. Nella logica del romanzo, non poteva esserci altro esito: “Cottard uses the epidemic to protect himself from punishment and to line his pockets through the black market; he is therefore unable to survive the disease’s disappearance.” (Palmer : 38) Inoltre, la scelta di chiudere la narrazione proprio sull’unico cittadino per il quale Rieux, voce di Oran, ha deciso di non prendere la

parola[294], ci dice qualcosa di importante sulla sua funzione narrativa, che prepara il monito finale. Con un commento assai criptico, il narratore dichiara infatti: "Il est juste que cette chronique se termine sur lui qui avait un cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire." (LP 274) È giusto terminare con la morte di Cottard perché, come recitano le righe finali del romanzo, la vittoria sulla peste porta in sé il germe del proprio ritorno, come appena dimostrato dalla violenza che i poliziotti esercitano sul corpo di Cottard in un momento di giubilo per il trionfo della solidarietà umana. In questo senso, Margaret E. Gray afferma che la scelta narrativa di Rieux di porre il crollo di Cottard sul finire della cronaca "soberly emphasises the persistence of an undomesticated solitude despite his own experience of all that is noble, beautiful and resilient in human solidarity. And the presence of such perversion, scandalous to Rieux's demonstration, prepares his sober conclusion." (Gray 2007: 175-76)

Dal punto di vista dell'interesse traduttologico, aver delineato i contorni della personalità e le motivazioni di Cottard agevolerà, in sede di analisi, l'individuazione delle scelte narrative e testuali tramite cui l'autore ha voluto veicolarne la rappresentazione, consentendoci dunque di verificare in che misura i traduttori abbiano ravvisato e rispettato tali scelte. Nello specifico, accanto a un linguaggio generalmente brusco, supponente e improntato alla conflittualità, nei passi in cui Cottard ha un ruolo di spicco emergono con una certa frequenza determinate isotopie: oltre a quelle già note relative all'astrazione e alla separazione, rileviamo, ad esempio, un'isotopia del disfattismo che innerva alcuni dei passaggi in cui Cottard fa riferimento alla lotta contro la peste, oltretutto generando in tal modo una possibile lettura simbolica legata al collaborazionismo del governo francese durante l'occupazione tedesca. In aggiunta, specie nei momenti in cui altri personaggi principali parlano di Cottard o si confrontano con lui (25, 132, 177, 179-81, 274), una rete di isotopie tematiche getta un ponte semantico tra i concetti ricorsivi di comprensione e accoglienza che, come abbiamo visto, finiscono per essergli negati: parzialmente incompreso e mai del tutto scagionato, la fine di Cottard rappresenta la condanna delle sue colpe.

[294] "Mais il est un de nos concitoyens au moins pour lequel le docteur Rieux ne pouvait parler." (LP 274)

V.2.1.2.2 IL VECCHIO SPAGNOLO, O LA SANTITÀ COME SOMMA DI ABITUDINI

Al gruppo dei personaggi governati dalle abitudini dell'astrazione appartiene anche il vecchio spagnolo, un paziente di lungo corso del dottor Rieux che trascorre le proprie giornate disteso sul letto (malgrado la posizione eretta sia più indicata per il suo asma), conducendo un'esistenza per certi versi ascetica. Dai taccuini di Tarrou sappiamo infatti che la sua unica attività quotidiana è quella di scandire il passare del tempo travasando piselli da una pentola all'altra:

> Il évaluait le temps, et surtout l'heure des repas qui était la seule qui lui importât, avec ses deux marmites dont l'une était pleine de pois à son réveil. Il remplissait l'autre, pois par pois, du même mouvement appliqué et régulier. Il trouvait ainsi ses repères dans une journée mesurée à la marmite. « Toutes les quinze marmites, disait-il, il me faut mon casse-croûte. C'est tout simple. » (LP 111)

Tra tutti gli abitanti di Oran – che strutturano la loro quotidianità intorno a lavoro e occupazioni frenetiche, come ci viene detto sin dalle prime pagine del racconto – il vecchio asmatico è probabilmente colui che meglio rappresenta il distacco volontario dai moti della vita concreta, abbandonata venticinque anni prima (all'età di cinquanta) in favore di una sorta di inerzia contemplativa. Forse persino più estraneo di Meursault[295] a un mondo di cui non ha mai fatto davvero parte ("Rien, en effet, ne l'avait jamais intéressé, ni son travail, ni les amis, ni le café, ni la musique, ni les femmes, ni les promenades. Il n'était jamais sorti de sa ville", LP 111), nel replicare sempre lo stesso insignificante gesto il vecchio eremita riduce beatamente la sua esistenza a una forma priva di contenuto, una vita speculare alla somma di abitudini in cui gli abitanti di Oran si ritrovano all'inizio della cronaca: "His occupation […] is itself an instructive reduction of the daily routines that constitute the 'habitudes' of most men, those at least who live without revolt." (Palmer: 39) Non è un caso che Tarrou definisca il modus vivendi del vecchio spagnolo una "vocation" (LP 111), giacché la sua visione del mondo si avvicina a quella di un anacoreta. A tal proposito, Palmer propone un'interessante parallelo religioso che in traduzione potrebbe avere risvolti non trascurabili per la demarcazione semantica del personaggio[296]:

[295] Quantomeno, da un punto di vista fisico e sensoriale, Meursault gode dei semplici piaceri della vita.

[296] Anticipiamo qualche esempio che dal punto di vista lessicale richiede una certa attenzione nella scelta dei traducenti al fine di mantenere l'isotopia ascetica che si instaura intorno alla figura del vecchio, più come atmosfera monastica che per via di riferimenti diretti: "la vie cloîtrée qu'il menait" rimanda alla clausura ed etimologicamente ai chiostri dei conventi e, poche righe dopo,

> Detesting clocks since they are a necessary adjunct of social engineering, he tells time by passing peas from one bowl to another. It is not hard to see in this an ironic reflection of the prayers that regulate religious routine and of the rosary beads that measure devotions. For the old man, of course, the pea counting is the empty repetition of a gesture with no meaning exterior to itself. But it does fill time. In God's world this paradox is validated; the monastic *regula* fills to overflowing an existence that denies the world. (1978: 39)

L'*ora et labora* della regola benedettina sembra trasformarsi però, per il vecchio eremita asmatico, nel proprio contrario: l'inoperosità scandita da una preghiera continua ma vuota, rivolta a nessun dio. L'abitudine si lega al tempo, tema ricorrente de *La Peste* e nella cui negazione il vecchio spagnolo trova l'immortalità del proprio vivere, governato soltanto dal ritmo fisiologico della fame e della cura dell'asma (Lévi-Valensi 1991: 137): ecco forse perché, malgrado la monotonia delle sue giornate, egli esprime spesso il desiderio di "mourir très vieux." (LP 112) A differenza di Cottard, che al posto di lottare contro la peste sceglie anzi di trarne attivamente profitto, lo spagnolo sembra esserle per lo più indifferente. Tuttavia, un punto in comune con l'attitudine di Cottard sta nel suo accogliere con gioia lo scoppio dell'epidemia, come rivela il gesto che ripeterà più volte nell'arco della cronaca: "Le vieux se frottait les mains." (17; poi 22, 111, 221, 239) Secondo Palmer, ciò dipende dal fatto che la peste "reduces the human community from which he has voluntarily alienated himself to the same state of exile." (1978: 38) Lo studioso inoltre sottolinea come il distacco del vecchio malato, che parla degli oranesi come di una comunità da lui distante, sia messo ulteriormente in risalto da alcune differenze rispetto all'evoluzione degli altri personaggi, che man mano riconoscono la gravità della situazione e, grazie ad essa, il livellamento della condizione umana. Persino padre Paneloux, come vedremo (cfr. V.2.2.3), nel suo secondo sermone passa dal *vous* al *nous* per rivolgersi alla comunità di fedeli, perché capisce infine di appartenerle anzitutto come uomo e non soltanto come uomo di Dio, astratto nel trascendentale. Al contrario, l'alienazione dell'eremita nei confronti del prossimo non verrà mai alterata dal flagello che colpisce la città, nemmeno in chiusura di romanzo. Il che nel testo risulta evidente, in particolare, dalla ripetizione di una struttura sintattica che rivela pienamente il suo isolamento (e andrà dunque mantenuta in traduzione). In primo luogo, mentre la morte dei ratti all'inizio del racconto desta preoccupazione e timori tra i vari rappresentanti della popolazione, il vecchio asmatico non fa che rallegrarsene: "On s'apercevait maintenant que ce phénomène dont

"une ascension" (111) implica forse una connotazione ascetica; la "salle à manger misérable" (61) in cui il dottor Rieux viene accolto a ogni visita ricorda la frugalità dei pasti.

on ne pouvait encore ni préciser l'ampleur ni déceler l'origine avait quelque chose de menaçant. **Seul le vieil Espagnol** asthmatique continuait de se frotter les mains et répétait : « Ils sortent, ils sortent », avec une joie sénile." (LP 22, il neretto è nostro) In seguito, quando il sole cocente della peste tiranneggia su Oran, egli è l'unico che sembra trarne beneficio: "[…] on se sentait un peu prisonnier du ciel. **Seul, le vieux malade** de Rieux triomphait de son asthme pour se réjouir de ce temps." (LP 36) In quest'ultimo periodo il senso di distacco è reso ancora più palese dalla virgola che isola l'aggettivo *seul* dal resto della frase, marcando dal punto di vista sia tipografico sia prosodico sia semantico l'emarginazione del vecchio eremita. Entrambi gli esempi riportati, inoltre, sono percorsi da un'isotopia della gioia (qui in verde[297]) che stride con il sinistro incombere della peste, verbalizzato immediatamente prima (in giallo).

Se per il vecchio asmatico la peste "C'est la vie, et voilà tout." (LP 278), non sorprende che, qualche rigo dopo, la perentoria affermazione "Je sais vivre, moi." traduca senza remore la sua acquiescenza all'astrazione, cioè alla vita. Ma come interpretare la scelta dell'autore di risparmiare il personaggio, che sarà uno degli ultimi a parlare nel romanzo? "He survives either because he has taken no risk or simply because life is marked by simple random absurdity", sostiene Hollahan (1976: 382). Nella dialettica camusiana tra solipsismo[298] e destino umano comune, che richiede l'azione di ciascuno, la sopravvivenza di un personaggio votato precisamente all'assenza di azione pone un interrogativo cruciale: può l'isolamento volontario dal mondo, la scelta di ignorare ciò che ci lega al prossimo, costituire un'alternativa altrettanto valida a una vita di lotta? (Palmer 1978: 35) In qualche modo Camus mette la risposta in bocca a Tarrou, il quale, tormentato dalla ricerca di una santità laica, egli stesso fuori dal tempo e dalla Storia, mostra forte interesse per questo eremita indifferente. Ma la sua è una risposta tanto breve quanto enigmatica: "« Est-ce un saint ? » se demandait Tarrou. Et il répondait : « Oui, si la sainteté est un ensemble d'habitudes.»" (LP 112) Un simile responso va sia contro la definizione di santità fornita altrove da Tarrou sia contro il convincimento di Rieux che "dès les premiers mots de sa chronique, met en garde contre les habitudes qui rassurent et permettent de passer le temps, mais qui endorment l'être et l'enferment dans la médiocrité, l'égoïsme, le vide." La santità, anche laica, non può essere un insieme di

[297] Nel caso di «répétait», abbiamo sottolineato in verde poiché anche sul piano pragmatico (e non solo lessicale) la ripetizione grafica delle parole "Ils sortent, ils sortent" partecipa all'isotopia della gioia per via dell'enfasi manifestata.
[298] Esplorato ne *L'Étranger* come risposta individuale all'assurdo: "*L'étranger* relates the encounter between a human consciousness and the walls that limit its freedom." (Palmer 1978: 37)

abitudini, ma una "présence aux autres, au monde, au temps humain." (Lévi-Valensi: 138-39) Il tempo in cui vive il vecchio asmatico rimane fuori da questa prospettiva: "Ce vieillard ne subit donc pas le temps de la peste ; il ne craint pas l'abstraction, car il s'est déjà abstrait. Et sa vie n'est pas une série d'actions, avec tout le risque moral que cela comporte, mais bien une activité continue." (Cryle 1977: 15) Contare piselli equivale a spingere sempre lo stesso masso "du même mouvement appliqué et régulier" (LP 111), riconoscendo l'assurdità della vita, e il vecchio spagnolo rappresenterebbe così una caricatura di Sisifo. Tuttavia, a differenza delle opere del primo ciclo, la felicità del singolo Sisifo non basta più in una città prigioniera della peste:

> Here the absurd life proves no longer sufficient to the demands of value which existence, in and of itself, places upon man. Man must fight for his happiness even though he knows defeat is certain. […] The underlying motivation of each character is moralistic. And the main function of the pea counter is to pass judgment on Camus's earlier vision of human life. The old man sees with lucidity that life has no meaning. He fails to see, however, that existence may possess any more than a rudimentary value: self-perpetuation. He has, like Sisyphus, his happiness. But in the city besieged by plague, as Rambert says, "il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul." (Palmer: 39)

Oltre alla riproduzione delle isotopie considerate, da un punto di vista traduttologico sarà importante tenere in considerazione ciò che contraddistingue il linguaggio del vecchio spagnolo. In particolare, lungo tutta la cronaca questo personaggio si esprime con tratti marcati dell'oralità: registro familiare, frasi brevi a prevalenza paratattica, frequenti interiezioni, esclamazioni, epanalessi enfatica, uso ricorrente del presentativo *c'est*, abbreviazione del pronome *cela*. Interessante altresì capire quale strategia abbiano adottato i traduttori per rendere certe frasi fatte ed espressioni idiomatiche che Camus mescola abilmente al registro colloquiale, tanto nel discorso diretto quanto nell'indiretto (ne sottolineiamo alcuni esempi in neretto): "ils y vont fort, hein, **les grosses têtes**" (LP 61); "Celui-ci leur apprit qu'il y en avait qui n'étaient pas d'accord, que **l'assiette au beurre était toujours pour les mêmes**, que **tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse** et que, probablement, et là il se frotta les mains, il y aurait du grabuge." (220-221)

V.2.1.2.3 GLI INDIFFERENTI MINORI

I restanti personaggi classificabili all'interno del gruppo degli indifferenti (cfr. V.2.1.2) svolgono pressappoco il ruolo di comparse, ma danno un'idea di come l'astrazione si manifesti, passando per il testo, in varie forme di pensiero, parole e comportamenti il cui comun denominatore rimane sempre l'abitudine. Dell'astrazione della lingua ci siamo occupati in V.3.2, facendo riferimento soprattutto al prefetto e ad altri rappresentanti delle autorità cittadine, oltre che alle progressive difficoltà di comunicazione dell'intera Oran. Quanto ai comportamenti, sono ancora una volta i quaderni di Tarrou a documentare le manie e il distacco di altri personaggi, minori per spazio narrativo, ma non per questo meno emblematici.

V.2.1.2.3.1 L'ANZIANO *CRACHEUR*

In capitoli diversi, si racconta ad esempio di una figura riassumibile nel ripetersi di un'abitudine fissa, preesistente all'arrivo della peste: è l'anziano *cracheur* che ogni giorno, alla stessa ora, si diverte a sputare dal proprio balcone sui gatti del quartiere. La sistematicità del vile diletto mette in risalto la natura monotona che nel romanzo contraddistingue i gesti astratti, ma al contempo apparenta simili comportamenti, come nel caso del vecchio asmatico, a una sorta di personale resistenza, un attaccamento alla vita che sembra voler seguire una morale alternativa. Motivo per il quale le insignificanti fissazioni di questi personaggi sono tutte riportate da Tarrou, anch'egli sempre mosso dalla ricerca di una santità senza Dio[299]. Tuttavia, scrive Cryle: "Si Tarrou et le vieux-aux-chats n'accèdent pas à la «paix intérieure» […] c'est sans doute qu'ils dépendent trop du monde extérieur. Malgré la grande patience qu'il apporte à sa tâche, le vieux ne supporte pas l'absence des chats." (1977: 15) In effetti, la presa che un'abitudine apparentemente così insulsa ha sulla vita dell'uomo diventa più evidente a partire dal momento in cui gli viene sottratta dall'insorgere dell'epidemia. In due occasioni i gatti spariscono dalla circolazione. Dapprima per la presenza dei ratti morti che

[299] In realtà, la descrizione di questi personaggi caratterizzati da singolari manie è affidata a Tarrou anche per un'altra esigenza, di natura formale: che la trattazione di certi tipi umani rimanga fuori dalle pretese di serietà della cronaca pulita e ordinata del narratore principale, come avevamo spiegato in V.1.1.4. Rieux, infatti, mosso tutt'altro che dal puro spirito dello storico che attinge da qualsiasi documento, pur includendo voci ulteriori, ripartisce sapientemente i soggetti della narrazione secondo un proprio ordine assiologico. Yves Ansel (2002: *passim*, e in particolare p.63) dimostra come il Rieux narratore "conçoit mal que l'on puisse «se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire», que l'on puisse prendre le temps de consigner […] le manège d'un vieux crachant sur des chats. […] La «chronique» ne laissera aucun doute sur la façon dont il faut considérer un tel passe-temps : pour sa part, le docteur Rieux a bien «d'autres chats à fouetter»".

li attirano altrove: “le petit vieux est décontenancé. Il est moins bien peigné, moins vigoureux. On le sent inquiet. Au bout d’un moment, il est rentré. Mais il avait craché, une fois, dans le vide.” (LP 31) Poi nuovamente a causa di alcuni colpi d’arma da fuoco, che ne hanno uccisi o dispersi molti : “Les jours suivants, la même scène se renouvela, mais on pouvait lire sur les traits du petit vieux une tristesse et un désarroi de plus en plus manifestes. Au bout d’une semaine, Tarrou attendit en vain l’apparition quotidienne et les fenêtres restèrent obstinément fermées sur un chagrin bien compréhensible.” (LP 109) Alla fine, che sia per stizza o per il sopraggiungere della morte, il *vieux-aux-chats* non riapparirà più al suo balcone. Malgrado la volontà di comprensione ancora una volta dimostrata da Tarrou (visibile nell’ultimo aggettivo del periodo appena riportato), riesce difficile non leggere nel livore del vecchio personaggio un’ottica essenzialmente egoistica nei confronti dell’epidemia; riflesso perspicuo – se consideriamo che la morale dell’opera è improntata al bene collettivo – di una visione richiusa su se stessa, ovvero il sintomo principe dell’assenza di immaginazione. Tale assenza si incarna infine anche in altre tre comparse della cronaca: due lavorano nell’albergo in cui risiede Tarrou, dal quale ne abbiamo notizia; l’altra è M. Michel, il portinaio che il dottor Rieux incontra nel secondo capitolo.

V.2.1.2.3.2 GLI IMPIEGATI DELL’HOTEL

I primi due individui dimostrano una totale cecità nei confronti delle circostanze reali dell’epidemia e del dolore dei concittadini, aggrappandosi ossessivamente alla propria idea del mondo, alle proprie astrazioni.

Il direttore è un uomo totalmente imprigionato nell’abitudine del suo ruolo: “grieved and shocked only that rats should be found in a first-class hotel […] loss of the tourist trade is the greatest calamity to him, since he had refined his view of humanity in abstract terms of trade and money.” (Hollahan 1976: 383) Più che una punizione divina o un flagello esistenziale, la peste per il direttore è innanzitutto “la ruine du tourisme” (LP 110). Persino il principio di comunione formulato a più riprese nel romanzo, qui ribadito da Tarrou, viene distorto nella serrata prospettica del direttore: “Découvrir des rats dans l’ascenseur d’un hôtel honorable lui paraît inconcevable. Pour le consoler, je lui ai dit : “Mais tout le monde en est là.” « – Justement, m’a-t-il répondu, nous sommes maintenant comme tout le monde. ” (LP 33) Questo senso di distacco dal prossimo, l’esatto contrario della *sympathie* auspicata nella lotta all’astrazione, si riflette anche in una retorica che distingue tra *noi* e *loro*, mantenendo le distanze.

Quando la moglie del giudice Othon entra in isolamento precauzionale dopo aver assistito e seppellito la madre morente, l'unica preoccupazione mostrata dal direttore è dovuta alla presenza del resto della famiglia Othon al ristorante dell'albergo (malgrado un periodo di assenza prolungata): "Tarrou lui faisait remarquer que, de ce point de vue, tout le monde était suspect. Mais l'autre était catégorique et avait sur la question des vues bien tranchées : – Non, monsieur, ni vous ni moi ne sommes suspects. Eux le sont." (LP 110) Si noti, *en passant*, che l'aggettivo *catégorique* viene spesso impiegato per descrivere parole e azioni dei personaggi permeati dall'astrazione, come vedremo a breve con il caso di M. Michel.

Alla comparsa dei ratti e prima ancora che venga dichiarato lo stato di peste, il metronotte dell'albergo sembra più interessato ad aver ragione, nel suo convincimento che la città si trovi di fronte a un qualche "malheur" imminente, che effettivamente preoccupato per gli strani eventi occorsi. Al punto che tratta la possibilità di un terremoto, sua scommessa principale, alla stregua di una chiacchiera da bar, come risulta da una conversazione con Tarrou (il *je* del seguente periodo): "[…] "Quand les rats quittent le navire…" Je lui ai répondu que c'était vrai dans le cas des bateaux, mais qu'on ne l'avait jamais vérifié pour les villes. Cependant, sa conviction est faite. […] *il n'aurait pas été étonné* qu'un tremblement de terre fît l'affaire." (LP 31-32, corsivo nostro) Si noti come l'espressione evidenziata in corsivo veicoli l'oralità dell'ipotesi malgrado il discorso indiretto, facendoci quasi sentire il tono supponente dell'uomo. Successivamente, il metronotte riprenderà questa ipotesi, dimostrando tutta l'insensibilità del suo pensiero nel sottintendere che un terremoto sarebbe preferibile al prolungarsi della quarantena cittadina: " Ce dernier ne cessait de rappeler à tout venant qu'il avait prévu ce qui arrivait. […] « Ah ! si c'était un tremblement de terre ! Une bonne secousse et on n'en parle plus… On compte les morts, les vivants, et le tour est joué. Mais cette cochonnerie de maladie ! Même ceux qui ne l'ont pas la portent dans leur cœur. »" (109) Anche da un punto di vista stilistico una serie di osservazioni portano alla luce l'astrazione nelle sue parole. Innanzitutto, il lessico che usa per riferirsi al *malheur* presagito e il modo infantile con cui ribadisce la propria pretesa di lungimiranza attivano una breve isotopia del gioco che dimostra *a contrario* la lontananza del metronotte dalla grave realtà degli eventi: con "fît l'affaire" (designazione linguistica astratta, cfr. V.3.3) sembra quasi stia parlando di una partita da chiudere, come risulta in modo più evidente dalla formula "On compte les morts, les vivants, et le tour est joué", che ricorda un'intesa tra giocatori, se non altro per l'impiego in senso proprio dei termini *tour* e *joué*; inoltre, l'uomo mostra

una certa puerilità quando non smette di ricordare a tutti di aver avuto ragione nelle sue predizioni. Secondariamente, se messo a paragone con lo stile espressivo degli altri personaggi appartenenti al gruppo dei *detached*, quello del metronotte esibisce una qualche somiglianza: oltre al tono esclamativo e a tratti sboccato tipico di Cottard (con il quale condivide peraltro l'opinione sul terremoto), la presenza del proverbio mozzo "Quand les rats quittent le navire…" richiama il ricorrere dei detti popolari e luoghi comuni nella lingua del vecchio asmatico, dando forse un indizio del modo in cui Camus attribuisca le frasi fatte, cioè un linguaggio tendente al generico, ai rappresentanti dell'astrazione.

V.2.1.2.3.3 M. MICHEL, O L'INCONTRO DI ORAN CON LA PESTE: TRE ISOTOPIE INTERDIPENDENTI

Su piani diversi, M. Michel impersona l'incontro di Oran con la peste. È il primo personaggio menzionato da Rieux, nonché la prima vittima della peste sia in senso clinico sia simbolico. Alla comparsa del primo ratto morto nello stabile in cui lavora come portinaio, nega l'evidenza (in un certo senso la concretezza stessa del male), protestando con Rieux, al quale: "La présence de ce rat mort [lui] avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale. La position de ce dernier était d'ailleurs catégorique : il n'y avait pas de rats dans la maison." (LP 15) Se consideriamo la semantica di *maison* in senso largo e alla luce delle esegesi allegoriche nell'opera, non sarà audace leggervi un rimando alla città tutta, chiusa nelle sue mura come l'umanità chiusa abitudinariamente nelle proprie case. Almeno in un primo tempo, in effetti, l'apparizione della peste nella vita degli oranesi costituisce per molti uno scandalo contro il quale opporre lo stesso rifiuto. La reiterazione di un medesimo traducente per la parola *scandale* nelle versioni italiane sarà d'altronde determinante, poiché in altre due occasioni essa funge da boa di segnalazione di un progresso fondamentale nella presa di coscienza dei personaggi rispetto alla lotta contro il male. Nel corso della cronaca, infatti, le tre occorrenze del termine tracciano una sorta di parabola evolutiva dell'atteggiamento umano che va dall'astrazione all'impegno, di cui vogliamo dare conto brevemente. In primis, lo scandalo a cui dà voce M. Michel esprime qui il suo cieco rifiuto manifestatosi nell'ossessione per i ratti, che lo condannerà sin da queste pagine iniziali. In seguito, nel capitolo della Parte IV che descrive la lunga agonia del figlio del giudice Othon, lo scandalo della sofferenza reale si concretizza nel cambio (o nella

conferma) di prospettiva di tutti i presenti, dovuto al fatto di assistere con i propri occhi, minuto per minuto, al dolore di un innocente:

> Ils avaient déjà vu mourir des enfants puisque la terreur, depuis des mois, ne choisissait pas, mais ils n'avaient jamais encore suivi leurs souffrances minute après minute, comme ils le faisaient depuis le matin. Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire *un scandale*. Mais jusque-là du moins, *ils se scandalisaient abstraitement*, en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais *regardé en face*, si longuement, l'agonie d'un innocent. (LP 195, corsivo nostro)

Qui come altrove, l'atto del vedere[300] – l'immagine, quindi l'*imagination* – si pone in netto contrasto con l'astrazione che fino ad allora si è insinuata nella quotidianità dei cittadini, anestetizzandoli al male. Tra i personaggi presenti al capezzale c'è anche padre Paneloux, che proprio alla luce della tragica morte del figlio Othon pronuncerà il suo secondo sermone nel quale si interroga, e si interrogherà fino alla morte, sulla possibilità di negare Dio o accettare il male del grande disegno. A questo punto, la terza e ultima occorrenza dello scandalo appare in un momento della riflessione che il gesuita porta avanti rivolgendosi ai fedeli: " […] nous, qui devions nous persuader qu'il n'est pas d'île dans la peste. Non, il n'y avait pas de milieu. Il fallait admettre le scandale parce qu'il nous fallait choisir de haïr Dieu ou de l'aimer. Et qui oserait choisir la haine de Dieu ?" (LP 206) Come vedremo soffermandoci sulla figura di Paneloux, questa risposta rimarrà avvolta dal mistero. E sarà proprio il prete il primo a sorreggere M. Michel quando la malattia comincia a divorarlo, come riferisce il dottor Rieux scorgendoli per strada insieme, nel secondo capitolo. Precedentemente, in realtà, il portinaio aveva già cominciato a mostrare i segni della peste, che in maniera sottile ne sta invadendo l'esistenza prima ancora che il corpo:

> – Oui, je sais, dit le vieux Michel à Rieux qui lui signalait la nouvelle découverte. C'est par deux ou trois qu'on les trouve maintenant. **Mais c'est la même chose dans les autres maisons**. Il paraissait abattu et soucieux. Il se frottait le cou d'un geste **machinal.** Rieux lui demanda comment il se portait. Le concierge ne pouvait pas dire, bien entendu, que ça n'allait pas. Seulement, il ne se sentait **pas dans son assiette**. À son avis, c'était le **moral qui travaillait**. **Ces rats lui avaient donné un coup et tout irait beaucoup mieux quand ils auraient disparu**. (LP 20)

In neretto abbiamo evidenziato le parti testuali che meglio mettono in risalto le proprietà dell'astrazione. In primo luogo, l'attaccamento a un'idea fissa, che inizialmente si traduceva nel diniego della presenza stessa dei ratti nella *maison*, adesso, tramite la ripresa dello stesso semema

[300] Sui temi del vedere, della temporalità e sul parallelo cristologico di questa scena torneremo più diffusamente (cfr. V.2.2.4).

– che abbiamo visto essere portatore di un senso universale – riconverte la prospettiva del portinaio per mantenere il rifiuto della possibilità che gli eventi in corso esulino dalla normalità, dall'ordine delle cose. Poco dopo nel passo, il gesto con cui l'uomo si sfrega il collo è significativamente definito *machinal*, semantema già incontrato sotto forma di aggettivo e di avverbio nell'analisi isotopica condotta su due estratti testuali in V.3.2 e V.3.4, dove rimanda ugualmente all'automatismo e alla ripetitività del movimento; suggerendo quindi, tramite classemi condivisi, la presenza dell'astrazione nell'uomo. In terzo luogo, il malore fisico della cui origine M. Michel è ancora allo scuro viene imputato, per mezzo di espressioni del parlato familiare, alla faccenda dei ratti, una sorta di correlativo oggettivo dell'invasione del male e unica fissazione del portinaio, che ne rimane colpito ("donné un coup") come dal flagello che sta per abbattersi su Oran[301]. Il fatto che si tratti di un malore che oggi forse definiremmo psicosomatico dà la riprova di quanto la peste sia presentata sin da subito, già nella prima vittima, quale obnubilamento totalitario della mente e del corpo. Infine, come a esternare per voce del singolo quello che sarà l'illusorio convincimento della maggior parte degli oranesi durante la quarantena (almeno fino a un certo punto del racconto), M. Michel chiude la conversazione prefigurando l'aspettativa della temporaneità di questa sciagura, ignaro del fatto che la sparizione dei ratti potrà essere invece soltanto l'anticamera dell'atemporalità in cui l'epidemia sta per piombare la città. Così, poche pagine dopo, il portinaio che nelle sue brevi apparizioni ha ostinatamente chiuso gli occhi di fronte ai segnali di un male che non poteva ancora comprendere, morirà completando un climax drammatico, "as if to suggest one consequence of failing to develop or liberate one's imagination" (Hollahan 1976: 383). Riportiamo le righe conclusive di questa scena che fungono da raccordo tra diverse isotopie, figurative e tematiche, che poi ritroveremo gerarchizzate lungo tutto il romanzo (in azzurro, l'astrazione; in grigio, il soffocamento; in rosa, l'isotopia dell'*écartèlement*; in marrone, l'isotopia ctonia):

> Les ganglions du cou étaient douloureux au toucher et le concierge semblait vouloir tenir sa tête le plus possible éloignée du corps. […] De sa bouche tapissée de fongosités, des bribes de mots sortaient : « Les rats ! » disait-il. Verdâtre, les lèvres cireuses, les paupières plombées, le souffle saccadé et court, écartelé par les ganglions, tassé au **fond** de sa couchette comme s'il eût voulu la refermer sur lui ou comme si quelque chose, venu du **fond** de la terre, l'appelait sans répit, le

[301] Può essere interessante notare, a questo proposito, che nel primo sermone di Paneloux la metafora del flagello si fonda anche sul termine materiale dell'analogia: il flagello come strumento agricolo per battere il grano che miete le anime delle vittime della peste.

> concierge étouffait sous une pesée invisible. La femme pleurait. – N'y a-t-il donc plus d'espoir, docteur ? – Il est mort, dit Rieux. (LP 27)

Sulla scorta delle considerazioni esposte sul personaggio in questione, nel suo tentativo qui descritto di tenere la testa lontana dal corpo ci sembra di ravvisare un'analogia figurativa che rimanda alla tematizzazione del conflitto tra astrazione e immaginazione: l'ostinato rifiuto del portinaio di vedere e fronteggiare il male prenderebbe letteralmente corpo nella sua volontà di mantenere il più possibile distante la testa, ovverossia il pensiero e lo sguardo, dal fisico ormai consumato, icona della peste. Insieme alle "bribes de mots", al corpo "écartelé" che per non disperdersi vorrebbe "refermer sur lui" la cuccetta su cui giace, l'aggettivo "éloignée" inoltre partecipa a un'isotopia spaziale cui avevamo fatto cenno all'inizio di questo capitolo, e che si configura qui precipuamente come isotopia figurativa dell'*écartèlement*, termine fondamentale nel romanzo, poiché specifico agli effetti della malattia[302] e carico di alcune valenze simboliche già illustrate altrove (cfr. V.2). La peste che dilania il fisico di M. Michel, facendogli assumere "une attitude de pantin" (LP 23), come di un manichino disarticolato, riserva infatti lo stesso trattamento al corpo cittadino: allontanerà le persone, squarcerà il tessuto sociale, mutilerà gli affetti a partire dalle parole, che già negli ultimi attimi di vita del portinaio sono infatti ridotte a frammenti. Quasi con la tragicità di un drammaturgo classico, l'ultima parola che Camus lascia pronunciare per intero al moribondo dà forma proprio al pensiero fisso per mezzo del quale l'astrazione ha infettato la sua capacità di vedere: « Les rats ! ». I classemi comuni che risaltano chiaramente nei sememi evidenziati in rosa, che d'ora in poi innerveranno sempre più le scene dell'esilio cittadino, sono dunque [disarticolazione] e [separazione]. La loro forza gerarchica, rispetto al resto dei semi contestuali, è oltretutto accresciuta sul piano espressivo da un eccipiente retorico, ovvero la giustapposizione sintattica e ritmica degli attributi che descrivono il portinaio appestato, la cui immagine appare frazionata – in pezzi come le "bribes de mots" – nei sintagmi separati da virgole (qui in tratteggiatura). Riteniamo opportuno sottolineare questo aspetto di dolorosa disgregazione poiché tutto il senso del romanzo ruota invece intorno alla necessità di una lotta comune e unita della collettività contro ciò che la divide. Grazie alla dislocazione della proposizione

[302] In un articolo sulla genesi de *La Peste* in cui ricostruisce in modo molto dettagliato le fonti storiche e mediche sulle quali Camus si è documentato per intraprendere la scrittura del romanzo, Marie-Thérèse Blondeau riporta che le note di lettura in cui l'autore appunta i vari sintomi della peste bubbonica ("début brusque, Attitude caactéristique du malade, Attaque des bubons odrinairement unique, état typhoïde qqfois délirant *Peut être assez violent*"), basate sul *Précis de pathologie médicale* di Bezançon e Philibert, sono accompagnate dal disegno di un "pantin désarticulé" (Blondeau 1999: 21).

principale in fondo al periodo, proprio l'effetto prosodico di accumulazione creato dalle virgole carica poi la voce verbale "étouffait" di un peso non casuale. Essa si staglia infatti al centro di un'isotopia del soffocamento (incassata, come quella dell'*écartèlement*, nell'isotopia tematica dell'astrazione) su cui sarà opportuno adesso spendere qualche considerazione, non soltanto per i numerosi indizi testuali che la pongono in risalto in altri momenti cruciali dell'opera, ma anche per il valore aggiunto che le conferiscono tanto le dichiarazioni dell'autore sulle proprie intenzioni progettuali, quanto i caratteri di intertestualità che esibisce in rapporto a *L'Étranger*. Innanzitutto, nel capitolo in cui si assiste alla morte di M. Michel, il campo semantico della respirazione era già stato introdotto con la primissima emissione vocale di Cottard, che ringrazia il dottor Rieux "d'une voix étouffée" (LP 25) dopo il tentativo di impiccagione. Alla fine di V.3.4 abbiamo constatato che il linguaggio dei *pestiférés* di Oran va progressivamente riducendosi, dalle convenzioni dei telegrammi ai lamenti di dolore che riecheggiano per le strade della città. Tale soggiogamento al silenzio è strettamente correlato alla metafora del soffocamento, come chiarisce anche Gray (2007: 169):

> Ultimately, human exchange is splintered into silence as Oran is reduced to 'une nécropole où la peste, la pierre et la nuit auraient fait taire enfin toute voix' (LP 159) […] As an ultimate image of this coercion into silence, suffocation becomes a central symptom of the plague's victims. The context of Camus's own respiratory illness allows us to appreciate more keenly *La Peste*'s images of asphyxiation, as Camus saw in his own visceral, corporeal experience of suffocation an analogy to life under the German occupation. While in the United States in 1946, he writes, amidst impressions of his travels, '*Peste*: c'est un monde sans femmes et donc irrespirable' […] Consequently, of course, the ability to breathe marks resistance to the plague; it is one of the first symptoms of recovery from the fever, and marks rare moments of respite, as in Rieux's fraternal, wordless swim with Tarrou – where, strangely happy, Rieux breathes at length, listening to Tarrou's own breathing (LP 231). Ultimately, dwindling fatalities indicate that 'enfin il allait être permis de respirer' (LP 245)

Chiudendo sempre più la propria stretta sulla città di Oran, dalle sue mura ai suoi cittadini, l'epidemia arriverà a strozzarne la voce e il respiro, corroborata anche dall'incombere del sole asfissiante della peste – altra isotopia figurativa di grande portata (cfr. V.2.2.4). Anche a un livello extra testuale, la rilevanza dell'isotopia del soffocamento deriva quindi in parte dal vissuto personale dell'autore, dalle sue condizioni di salute, in parte da una vera e propria dichiarazione di intenti: "Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. La peste

donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence et celle de la souffrance." (*C IV* : 979) Pur considerando il testo nella sua autosufficienza, risulta difficile non prestare attenzione al modo in cui, nel definire così esplicitamente l'obiettivo dell'opera, Camus stesso lega a doppio filo l'immagine dell'*étouffement* al triplice significato che per sillepsi assumerà la peste nella cronaca: letterale, storico ed esistenziale. Soprattutto perché, drammatizzando la discontinua vittoria della solidarietà umana contro ciò che continuamente la minaccia, la polarizzazione tra respiro ed asfissia diventa uno dei modi in cui l'opera manifesta quella "dynamic oscillation between event and abstraction, literal and figurative meaning, chronicle and allegory" (Gray 2007: 165) che la caratterizza. Ai fini traduttivi, dunque, in una lettura stratificata che voglia tenere insieme i vari livelli del testo, la presenza del soffocamento in ogni sua rappresentazione andrà trattata con molta cautela, così da non pregiudicare le possibilità interpretative per il lettore del testo di arrivo. In questo senso, il mantenimento del ritmo indotto dall'organizzazione sintattica nell'estratto in questione risulta ancora più prezioso, poiché funge da anello di congiunzione tra ben due isotopie figurative, gerarchicamente incassate, a loro volta, nell'isotopia dell'astrazione: oltre a sostanziare sul piano prosodico la disarticolazione dell'immagine di M. Michel, il respiro corto e irregolare, già espresso lessicalmente da "souffle saccadé et court", viene reso ridondante dalla frammentazione sintattica che mima l'asfissia del personaggio, come a dover riprendere fiato ad ogni sintagma. Sempre in relazione a questo passo, alludevamo poi a una continuità intertestuale con *L'Étranger*, per spiegare la quale occorre innanzitutto tenere in considerazione il consueto investimento tematico delle immagini nell'opera, in parte già segnalato per le diverse isotopie figurative del testo, che si apre così a ulteriori virtualità semantiche. Come avremo occasione di approfondire (cfr. V.2.2.4), infatti, ne *La Peste* molti elementi naturali rappresentano ipostasi o epifenomeni della propagazione e della recessione del male: il sole, il giorno e la notte, il mare e il vento sono tutti collegati in modi differenti al manifestarsi degli effetti della pestilenza, o al loro lenirsi. Analogamente, nella scena sopra riportata abbiamo evidenziato in marrone quella che definiremo come isotopia ctonia, poiché i suoi costituenti rimandano tutti all'elemento terrestre, e in particolar modo a una dimensione sotterranea che per un gioco di associazioni semantiche e visive, basate su conoscenze enciclopediche condivise, risveglia nel lettore, in maniera quasi inavvertibile, un sentimento di morte legato al richiamo della terra. Sul piano elementale, l'elemento terrestre interviene nell'immagine delle tumefazioni fungine che ricoprono la bocca di M. Michel, così come nella comune nozione di

"rats", animali che vivono di preferenza nel sottosuolo e da esso fuoriescono, in un movimento ascendente, solo per venire a morire in superficie (il semema «rats» funziona dunque da *embrayeur* per astrazione e terra). Il vero perno su cui però si regge tale effetto è il semema «fond», che abbiamo marcato in neretto: preceduto forse incidentalmente, ma nondimeno enfatizzato, da una ripetizione della parola con diversa accezione ("au fond"), esso descrive quel qualcosa che "venu du fond de la terre, l'appelait sans répit". A prescindere da un'idea specifica di lettore modello, risulta difficile pensare che chiunque, leggendo questa frase, persino se presa isolatamente e quindi senza cogliere i cenni al mondo sotterraneo e al movimento ascendente appena menzionati, possa lasciarsi sfuggire l'eco di un qualche appello atavico verso l'origine o la fine dei giorni, della polvere alla polvere, del corpo che tornerà sottoterra. D'altronde le questioni legate al seppellimento dei corpi torneranno di frequente nel racconto, fino all'apice della criticità, quando il picco dell'epidemia costringerà le autorità a ricorre alle fosse comuni: "la terre les recouvrait de façon anonyme, dans des trous que l'on creusait de plus en plus profonds." Peraltro, nella scena di morte del portinaio Michel, è la prima volta che il narratore si serve di un'immagine di questo calibro per parlare dell'avvento della malattia, installando così chi legge in un ampliamento di prospettiva che oltrepassa il livello puramente medicale. Non è tuttavia la prima, né sarà l'unica volta che il testo ripropone il semema «fond», specialmente nella locuzione *du fond de*, sia nel suo senso proprio di spazialità, sia in senso largo, con toni a tratti poetici, riferendosi soprattutto al vissuto dei personaggi quale fonte di comprensione in momenti catartici del racconto: "du fond de longues journées de rumination et de souffrances" (LP 74), "du fond de sa propre expérience" (105), "Du fond de sa fatigue revenue" (198), "Du fond d'années lointaines, au cœur même de cette folie" (236). Entrambi i sensi caratterizzano in snodi drammatici della cronaca l'insorgere o l'aggravarsi della peste, tanto come infezione del corpo[303] quanto come pestilenza che metaforicamente affligge lo spirito umano. Nel caso di M. Michel abbiamo visto che così come i ratti escono dal sottosuolo, così la peste sembra possedere una voce che sgorga dal fondo della terra stessa. Ma già qui sarà stata la prima occorrenza testuale di "du fond" ad innescare contemporaneamente l'isotopia e il rimando intertestuale a cui facevamo

[303] Per esempio, durante gli ultimi giorni di agonia di padre Paneloux : "Il semblait alors dans l'impossibilité d'extirper du fond de sa gorge des tampons d'ouate qui l'eussent étouffé." (209); o ancora poco prima che Grand faccia gettare nel fuoco il suo manoscritto, in un gesto liberatorio: "Et du fond de ses poumons en flammes sortait un bizarre crépitement qui accompagnait tout ce qu'il disait." (237).

riferimento per *L'Étranger*. Nella seconda scena de *La Peste*, proprio al principio della cronaca che parte al secondo capitolo, il dottor Rieux trova un altro ratto morto davanti casa: "Le soir même, Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui, lorsqu'il vit **surgir, du fond obscur du corridor**, un gros **rat** à la démarche incertaine et au pelage mouillé." (LP 15). Trattandosi della prima volta che il lettore incorre nei sememi dell'isotopia ctonia sopra indicata, oltretutto usati in senso proprio per descrivere una scena al grado zero, l'attenzione non sarà subito portata al carico semantico che li contraddistingue: un movimento ascendente dalle profondità, al quale si aggiunge la notazione dell'oscurità. Sarà forse la loro ripresa strategica nel corso delle pagine a rivelarne lo schema. Tuttavia, a una lettura molto attenta, un conoscitore delle opere di Camus potrebbe aver già percepita l'eco di alcune corrispondenze, che finiranno per dimostrarsi propensione dell'autore per un certo tipo di lessico, specialmente in combinazione con l'isotopia del soffocamento summenzionata:

1) "Je me suis levé, Raymond m'a serré la main très fort et m'a dit qu'entre hommes on se comprenait toujours. En sortant de chez lui, j'ai refermé la porte et je suis resté un moment **dans le noir**, sur le palier. La maison était calme et **des profondeurs** de la cage **d'escalier montait un souffle obscur** et humide. Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnait à mes oreilles. Je suis resté immobile. Mais dans la chambre du vieux Salamano, le chien a gémi sourdement." (E 53)

Per contestualizzare brevemente l'importanza di questo estratto da *L'Étranger*, bisogna tenere conto che in esso viene descritto il momento in cui, con una stretta di mano, Meursault sugella il suo destino, dato che sarà la frequentazione di Raymond ad avvicinarlo al fatidico omicidio dell'arabo sulla spiaggia. È il testo stesso a segnalare l'enfasi riposta in questa scena, che apparirebbe altrimenti banale come tante delle scene registrate da Meursault, trattandosi semplicemente del congedo da un vicino prima di rientrare a casa. Tale enfasi è ottenuta evocando un'atmosfera di calma e immobilità, quasi che il tempo si fosse fermato, resa più profonda dalla reiterata menzione del buio e infine rotta dal sinistro gemito del cane di Salamano, che getta un'ulteriore ombra su questi ultimi righi del capitolo (collocazione già di per sé portatrice di un maggiore peso narrativo). Inoltre, per mezzo dei "coups", il ronzio del sangue nelle orecchie del protagonista regge un sottile collegamento con i "quatre coups brefs" alla "porte du malheur" (E 93) che condanneranno Meursault al termine della Prima Parte. Pur non presentandosi con la

valenza elementale[304] che possiede nel romanzo del '47, l'isotopia ctonia è qui riscontrabile nei suoi elementi tipici: il movimento ascendente ("d'escalier montait") e l'idea di fuoriuscita dalle profondità, veicolata in questo caso dal semema «profondeurs» al posto di *fond*. Oltretutto, il fatto che nei due passaggi a confronto la scena si svolga all'interno dell'abitazione dei protagonisti ci sembra costituisca un ulteriore motivo di paragone, poiché suggerisce in modo simile l'idea di un qualcosa di esterno e minaccioso che irrompe nelle vite di entrambi; nel primo caso, dell'intera città. Di per sé, la ricorsività di questi elementi lessicali a una distanza tanto considerevole potrebbe leggersi come mera coincidenza d'uso, ma il loro riproporsi in pattern somiglianti e in occasione di momenti dall'inconsueta liricità, nell'uno e nell'altro romanzo, ci fa propendere per l'individuazione di una reiterazione coerente, ovvero un'isotopia intra/intertestuale. Il che risulterà forse più evidente alla lettura di altri due passi topici de *L'Étranger*, dove gli stessi classemi ([oscurità], [profondità], [risalita], [respiro], [tempo]) si configurano in forme che sembrano dialogare, se non proprio anticipare, le espressioni isotopiche segnalate poc'anzi per i diversi capitoli de *La Peste*:

2) **Du fond de mon avenir**, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle **obscur remontait** vers moi à travers des années […] Comprenait-il donc, ce condamné, et que **du fond de mon avenir**… J'étouffais en criant tout ceci. (E 181)

3) Dans l'**obscurité** de ma prison roulante, j'ai retrouvé un à un, comme **du fond de ma fatigue**, tous les bruits familiers d'une ville que j'aimais. (E 146)

Entrambi gli estratti richiamano formulazioni – già segnalate in precedenza, ma adesso riproposte per comodità di raffronto – che Camus userà nella cronaca di Rieux per riferirsi al tempo e alla fatica, tema strettamente legato all'isotopia del mestiere che pervade la lezione de *La Peste*: "**du fond de longues journées** de rumination " (LP 74); "**Du fond d'années** lointaines" (236); "**Du fond de sa fatigue** revenue" (198). L'avvenire di Meursault riecheggia negli anni lontani de *La Peste*; la sua fatica è e non è la stessa di Rieux. Ma se nel *récit* del '42 il soffio oscuro del destino attraversa il tempo prima e dopo l'omicidio, quasi riavvolgendolo la bobina dell'esistenza di Meursault davanti agli occhi del lettore, ne *La Peste* è invece l'infezione a sorgere dalle oscure profondità

[304] Sebbene l'aggettivo "humide" possa rievocare, provenendo da un luogo inferiore, la sensazione del sotterraneo.

della terra[305] per sottrarre al tempo la città di Oran e strapparle il suo soffio vitale. Ovvero esattamente il primo dei due movimenti compensatori di cui parla Gray riferendosi all'opera del '47 e che si materializza al livello testuale proprio nelle isotopie del soffocamento, dell'*écartèlement* e del sotterraneo esaminate fino ad ora:

> On the one hand, there is the effective collapse of the human carried out by the plague in its asphyxiation and dismemberment of the physical and social body, its pull 'du fond de la terre' […] of the human into oblivion. On the other hand, there is the narration's resistance to such oblivion through the implicit dramatisation, the spectacle or staging, of this tragedy in five acts. (2007: 173)

Ci sarebbero quindi, da un lato, una spinta all'annichilimento, alla cancellazione dell'uomo; dall'altro, una spinta contraria alla rappresentazione, alla messa in scena delle sofferenze, come ricordavamo a proposito del tema testimoniale che sottende l'impresa narrativa di Rieux (cfr. V.1.1). Queste due spinte trovano un parallelo calzante nella contrapposizione tra pensiero astratto e immaginazione, giacché il primo rimuove memorie, corpi, immagini e persino i sentimenti degli oranesi, mentre la seconda dipende molto spesso da atti di percezione visiva, all'importanza della quale abbiamo più volte accennato nel corso di questo capitolo. È arrivato dunque il momento di occuparcene nel dettaglio.

V.2.2 L'ISOTOPIA DEL VEDERE NELLA LOTTA ALL'ASTRAZIONE

Nel dipanare l'intricato reticolo che l'isotopia del linguaggio intesse con altre tematiche, maggiori e minori, abbiamo rilevato (cfr. V.3.4) che uno dei segni della perdita del concreto è costituito dal "décharnement": oltre ad essere disarticolata dalla malattia come nel caso di M. Michel, l'immagine della corporeità degli abitanti di Oran, e in particolar modo degli innamorati ("la difficulté qu'ils avaient à imaginer précisément les faits et gestes de l'absent.", LP 73), va pian piano cancellandosi dalla memoria e dall'immaginazione a causa della quarantena in cui la città è costretta. I tentativi di colmare questa separazione attraverso l'uso della lingua scritta si rivelano ben presto fallimentari, perché persino le parole "tout saignants" (69) provenienti dagli affetti più cari perdono il proprio senso, svanendo nell'uso convenzionale. A margine va notato, a questo proposito, uno dei termini con cui significativamente il narratore si riferisce proprio agli amanti: coloro che, se per qualche tempo si salvano

[305] Dove infine tornerà a risiedere prima di fuoriuscire nuovamente: "le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse." (LP 279)

dai pericoli dell'astrazione grazie all'egoismo del loro sentimento (che li àncora reciprocamente alla memoria della persona amata e alla speranza di un futuro ricongiungimento), una volta astratti dalla peste diventano "ombres errantes" (72), perdono cioè la propria fisionomia, la propria immagine. Tale rimozione diventa sempre più evidente con il protrarsi dell'esilio[306]:

> Au début de la peste ils se souvenaient très bien de l'être qu'ils avaient perdu et ils le regrettaient. Mais s'ils se souvenaient nettement du visage aimé, de son rire, de tel jour dont ils reconnaissaient après coup qu'il avait été heureux, ils imaginaient difficilement ce que l'autre pouvait faire à l'heure même où ils l'évoquaient et dans des lieux désormais si lointains. En somme, à ce moment-là, ils avaient de la mémoire, mais une imagination insuffisante. Au deuxième stade de la peste, ils perdirent aussi la mémoire. Non qu'ils eussent oublié ce visage, mais, ce qui revient au même, il avait perdu sa chair, ils ne l'apercevaient plus à l'intérieur d'eux-mêmes. Et alors qu'ils avaient tendance à se plaindre, les premières semaines, de n'avoir plus affaire qu'à des ombres dans les choses de leur amour, ils s'aperçurent par la suite que ces ombres pouvaient encore devenir plus décharnées, en perdant jusqu'aux infimes couleurs que leur gardait le souvenir. (166)

Anche senza entrare nel dettaglio dell'analisi isotopica di questo estratto, a una lettura d'insieme è facile osservare le tendenze contrastanti in gioco durante il lungo corso della quarantena: in mancanza di un'immaginazione sufficiente e in quanto perdita del concreto, gradualmente l'astrazione cancella dapprima i corpi e poi financo i ricordi. La centralità della percezione visiva in questo processo di perdita risulta dai vari riferimenti alla luce e al tangibile – quindi anche al visibile – che abbiamo sottolineato in giallo. In un frammento dei suoi appunti, è Camus stesso a mettere in contrasto immagine astratta e immagine concreta: "Démonstration. Que l'abstraction est le mal. Elle fait les guerres, les tortures, la violence, etc. Problème : comment la vue abstraite se maintient en face du mal charnel - l'idéologie face à la torture infligée au nom de cette idéologie." (*Carnets IV* : 1022) Di riflesso, esiste dunque nel romanzo un problema di visione che porta l'uomo moderno a scontrarsi con una complessità talvolta indecifrabile, che si ripercuote sul vedere, in senso stretto, nelle parabole dei vari personaggi. Ne forniamo alcune prove testuali in V.3.3 parlando dell'opposizione tra lingua dell'astrazione e lingua della visione concreta: ad esempio, quando la commissione sanitaria esprime con la scelta del vocabolo *syndrome* il proprio distacco dalla possibilità che si tratti di peste, Rieux ribatte prontamente "qu'il n'avait pas décrit un syndrome, il avait

[306] Legenda cromatica: memoria (verde); visione concreta (giallo); astrazione (azzurro); immaginazione (lilla).

décrit ce qu'il avait vu. Et ce qu'il avait vu c'étaient des bubons, des taches, des fièvres délirantes, fatales en quarante-huit heures." (LP 52). La vista permette di ancorarsi al concreto resistendo alle chimere dell'astrazione. Ma rappresenta anche il segno del tentativo di Camus di conciliare l'esperienza della peste con la sua incomprensibilità: vedere per comprendere, comprendere per agire. Uno sforzo che pervade l'intero romanzo e ne costituisce forse la ragion d'essere se è vero che, tramite la struttura dell'opera, l'autore cerca una visione d'insieme, una parvenza di ordine all'oscurità dei dilemmi umani che l'esperienza della peste – quindi della guerra, sicuramente per Camus[307] e i primi lettori – ha lasciato da risolvere, pur sapendo che a questi enigmi potrebbe non esistere alcuna soluzione. Come ha notato Haggis (1962: 45), i due narratori principali esprimono spesso tale perplessità, che si manifesta proprio tramite l'isotopia del vedere: ad esempio, Rieux che afferma "Je suis dans la nuit, et j'essaie d'y voir clair." (LP 119) o Tarrou quando dice "Oui, j'ai choisi cet aveuglement obstiné en attendant d'y voir plus clair. » (LP 227). Ammettendo i dubbi dello stesso Camus, le voci narranti verbalizzano così tutta l'incertezza che l'uomo moderno prova di fronte alla complessità della condizione umana, restituita nel microcosmo narrativo de *La Peste*.

V.2.2.1 Il mestiere di veder morire

D'altronde, sempre Rieux dimostra in più occasioni di avere un'idea chiara del proprio compito. La giustificazione che darà della sua posizione di narratore oggettivo, svelata nelle ultime pagine della cronaca, risiede precisamente nel valore della vista: "il s'est appliqué à ne pas rapporter plus de choses qu'il n'en a pu voir" (LP 273). È pur vero che, in quanto personaggio sotto molti aspetti esemplare, per convenienza autoriale il dottor Rieux ha il vantaggio (e la condanna) di svolgere già un mestiere che lo porterebbe comunque ad esercitare uno sguardo lucido sulla sofferenza dei suoi pazienti, a prescindere dallo scoppio di un'epidemia di peste. Quest'ultima gli insegnerà semmai, al costo di un'enorme fatica, che non bisogna scambiare la lucidità con la più comoda indifferenza alla quale

[307] "Dès sa conception, la peste se présente comme l'allégorie de la guerre, « la peste brune ». Oran est en proie au fléau, c'est la France occupée, ce que Camus précisera en février 1955 dans sa réponse à Roland Barthes […] D'ailleurs, parmi les documents conservés dans le dossier CND, se trouve un texte (feuillet 139) qui reprend presque mot à mot ce que Camus notait dans ses Carnets en septembre 1939 (884-887), avec un changement significatif : « peste » se substitue à « guerre » et « O. » pour Oran, remplace « Alger ».” (Marie Thérèse Blondeau, *Œ II*: 1136)

induce la monotonia degli eventi; tentazione a cui persino lui non è immune:

> […] tous les soirs des timbres d'ambulance déclenchaient des crises aussi vaines que toute douleur. Et au bout de cette longue suite de soirs toujours semblables, Rieux ne pouvait espérer rien d'autre qu'une longue suite de scènes pareilles, indéfiniment renouvelées. Oui, la peste, comme l'abstraction, était monotone. Une seule chose peut-être changeait et c'était Rieux lui-même. Il le sentait ce soir-là, […] conscient seulement de la difficile indifférence qui commençait à l'emplir […] (LP 87)

Le continue visite ai pazienti e il riproporsi della tragedia del dolore lo avvicinano al rischio di esserne desensibilizzato, poiché diagnosticare l'infezione da peste "revenait à faire enlever rapidement le malade. Alors commençait l'abstraction […] Alors commençaient les luttes, les larmes, la persuasion, l'abstraction en somme." (86) Le famiglie dei malati si trovano talvolta ad accusare il dottor Rieux di insensibilità, proprio come Rambert lo aveva accusato di parlare il linguaggio dell'astrazione all'inizio del libro. Tuttavia, prima ancora di svolgere il proprio mestiere di medico, Rieux viene proposto nell'opera come qualcuno che svolge il mestiere di uomo, incarnando una filosofia dell'onestà che si riflette anche sulle scelte da lui compiute in qualità di narratore-testimone, consapevole dei limiti del valore che potrà avere la sua testimonianza rispetto alla reale esperienza di un'intera città: "L'honnêteté, qui consiste à investir tous ses efforts dans une cause que l'on pense juste tout en étant conscient des limites de son action et qui est l'apanage de ces « hommes de bonne volonté » qui croient en une morale du relatif, est bien ce qui dicte le récit du narrateur." (Servoise 2013 : 886) A più riprese nell'opera i temi del mestiere umano, dell'onestà e dell'eroismo rifiutato emergono in combinazione, per dimostrarsi infine un tutt'uno da preferire all'egoismo individuale:

> […] il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. C'est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté.
> – Qu'est-ce que l'honnêteté ? dit Rambert, d'un air soudain sérieux.
> – Je ne sais pas ce qu'elle est en général. Mais dans mon cas, je sais qu'elle consiste à faire mon métier.
> – Ah ! dit Rambert, avec rage, je ne sais pas quel est mon métier. Peut-être en effet suis-je dans mon tort en choisissant l'amour. (151)

Al *bonheur* individuale che avevamo già messo in evidenza nel primo Rambert e che qui comincia a vacillare, Rieux preferisce e deve preferire l'onestà del mestiere poiché, in quanto uomo, non è eroe né santo come nelle aspirazioni di Tarrou. Secondo la visione camusiana che il romanzo

promuove, l'uomo "doit être plus qu'une abstraction parfaite. Il apprend de la peste une indifférence *formelle* qui se manifeste dans la régularité de ses gestes, mais toute sa vie se pénètre de la lucidité de celui qui sait recommencer." (Cryle 1977: 15) In ciò risiede il rifiuto dell'eroismo di cui avevamo accennato in V.2.1.1 e, soprattutto, la grande differenza tra il ripetere e il ricominciare su cui torneremo in V.3.4, occupandoci delle sue manifestazioni linguistiche. Ecco perché anche la morte impietosa di Cottard va letta come monito del romanzo rispetto all'indifferenza che ha governato la sua vita: "Ce n'est pas mon métier" (LP 146), risponde Cottard a Tarrou che gli chiede di seguirlo nelle formazioni sanitarie. Ma la lotta, ne *La Peste*, è il mestiere di tutti. Per Rieux, il *métier* è un principio morale che rimarrà saldo, benché messo alla prova, lungo tutta la cronaca, come ribadito in altri momenti: "Là était la certitude, dans le travail de tous les jours. Le reste tenait à des fils et à des mouvements insignifiants, on ne pouvait s'y arrêter. L'essentiel était de bien faire son métier."[308] (LP 44) A una domanda di Tarrou sulle implicazioni della sua devozione al lavoro rispetto alla devozione religiosa, la risposta indiretta del narratore sarà che "Rieux, croyait être sur le chemin de la vérité, en luttant contre la création telle qu'elle était." (LP 120) Più che una sfida al creatore, il mestiere di Rieux si pone quindi come rivolta, se non può essere rimedio, a una condizione già segnata; come risposta di cui l'uomo sente il bisogno, ma che non sente, o piuttosto non vede, arrivare dall'alto. Nell'approdare a questa prospettiva del *métier* in quanto strumento di rivolta, l'atto del vedere ha un ruolo imprescindibile, come ben emerge da questo passo topico del romanzo nel quale marchiamo solo le isotopie in esame (mestiere, in neretto; astrazione, in azzurro; visione, in giallo):

> – Quand je suis entré dans ce **métier**, je l'ai fait abstraitement, en quelque sorte, parce que j'en avais besoin, parce que c'était une situation comme les autres, une de celles que les jeunes gens se proposent. Peut-être aussi parce que c'était particulièrement difficile pour un fils d'**ouvrier** comme moi. Et puis il a fallu voir mourir. Savez-vous qu'il y a des gens qui refusent de mourir ? Avez-vous jamais entendu une femme crier : « Jamais ! » au moment de mourir ? Moi, oui.

[308] Sarà interessante notare un possibile rimando che attraverso l'espressione "mouvements insignifiants" (da sorvegliare in traduzione) il testo fa a uno dei primi capitoli della cronaca, in cui il dottor Rieux riporta alla memoria un elenco di sintomi della peste: "[…] la stupeur et la prostration, les yeux rouges, la bouche sale, les maux de tête, les bubons, la soif terrible, le délire, les taches sur le corps, l'écartèlement intérieur, et au bout de tout cela… Au bout de tout cela, une phrase revenait au docteur Rieux, une phrase qui terminait justement dans son manuel l'énumération des symptômes : « Le pouls devient filiforme et la mort survient à l'occasion d'un mouvement insignifiant. »" (LP 43). La frase, ripresa probabilmente dagli appunti di Camus annotati a partire dal *Précis de pathologie médicale* di Bezançon e Philibert (Blondeau 1999: 27), attira l'attenzione sia per il suo posizionamento nel paragrafo sia per il modo in cui viene messa in risalto dalla costruzione sintattica. L'insignificanza del movimento descritto può dar luogo a diverse interpretazioni sovraletterali.

> Et je me suis aperçu alors que je ne pouvais pas m'y habituer. J'étais jeune et mon dégoût croyait s'adresser à l'ordre même du monde. Depuis, je suis devenu plus modeste. Simplement, je ne suis toujours pas habitué à voir mourir. Je ne sais rien de plus. Mais après tout… […] mais puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on l**utte de toutes ses forces** contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait. (120-121)

Se il lavoro di medico sembra quasi capitare in sorte a Rieux, è la vista della morte che determina la sua scelta consapevole, quella della rivolta, che non solo è "le point de départ du métier, elle en est aussi le continuel recommencement : le métier part du concret, mais il y ramène sans cesse." (Cryle 1977: 17). Mestiere, lotta, rivolta hanno tutti in comune la fatica, che infatti delineerà un'altra delle isotopie più ampiamente diramate nella materia del testo, come avremo occasione di osservare (V.2.2.4). E ancora una volta, nella gerarchia isotopica che andiamo tracciando in questo capitolo, l'astrazione funge da collante generale, posto che, spiega ancora Cryle (20):

> la mort apparaît comme le point de rencontre du concret et de l'abstrait, la manifestation précise, saisissante du processus général […] Voir mourir, c'est se trouver devant *l'image de l'abstraction*, et celui dont c'est le métier de voir mourir réussit mieux qu'aucun autre à faire en lui la synthèse des deux éléments qui polarisent le monde *La Peste*. Car l'action par laquelle il recommence refuse implicitement l'interruption: le métier est le contraire exact de la mort.

Opporsi all'interruzione della vita significa votarsi alla perpetrazione del mestiere di uomo. Ma per coloro che non sono sin dal principio della cronaca consapevoli (come lo è Rieux) del proprio mestiere e provvisti di un certo grado di immaginazione simpatetica, la possibilità di acquisire quest'ultima o affrancarla dall'invisibile giogo delle abitudini sembra risiedere soprattutto nella percezione visiva del "mal charnel" di cui parla Camus. Infatti, per molti di quei personaggi che gradualmente e dolorosamente passano dal distacco al coinvolgimento (o viceversa), l'atto concreto del vedere costituisce il momento catartico in cui avviene il cambiamento. Portandone di seguito alcuni esempi, completeremo la disamina dei personaggi fin qui condotta seguendo la classificazione di Hollahan (cfr. gruppo c in V.2.1.2).

V.2.2.2 UNO SGUARDO CHE ABBANDONA IL CIELO: IL GIUDICE OTHON

Subito dopo aver salutato per l'ultima volta la moglie alla stazione dei treni, il dottor Rieux si imbatte in un personaggio "long et noir, et qui ressemblait moitié à ce qu'on appelait autrefois un homme du monde,

moitié à un croque-mort" (LP 18). Si tratta del giudice Othon, un uomo austero tanto nelle apparenze quanto nei comportamenti che riflettono una visione rigida e schematica del mondo. Al ristorante dell'hotel dove alloggia Tarrou – che degli assidui frequentatori fornisce un breve ritratto – assistiamo al monotono ripetersi della routine della famiglia Othon: dopo aver preso posto al tavolo in sequenza ordinata, con registro paludato il giudice si rivolge alla moglie e ai figli, in tono severo. Da tutti esige un certo decoro signorile malgrado gli sconvolgimenti portati dall'epidemia. L'effetto caricaturale derivante dalla prosopografia zoomorfa con cui Tarrou dipinge il quartetto rispecchia il forte senso gerarchico che governa la personalità del magistrato[309]:

> Le père est un grand homme maigre, habillé de noir, avec un col **dur**. Il a le milieu du crâne chauve et deux touffes de cheveux gris, à droite et à gauche. Des petits yeux ronds et **durs**, un nez mince, une bouche horizontale, lui donnent l'air d'une chouette bien élevée. Il arrive toujours le premier à la porte du restaurant, s'efface, laisse passer sa femme, menue comme une souris noire, et entre alors avec, sur les talons, un petit garçon et une petite fille habillés comme des chiens savants. (LP 32)

L'opprimente preminenza del giudice sugli altri componenti della famiglia emerge in particolar modo dalla semantica dei sememi in verde chiaro, che lo qualificano in termini sia di dimensione fisica sia di collocazione gerarchica all'interno dello spazio. Anche altrove nel racconto, l'autorità decisionale del capofamiglia sembra non solo imporsi nel precedere moglie e figli, ma addirittura emanarsi attraverso i loro gesti e le sembianze animalesche. Qui come in altri punti dei quaderni di Tarrou, infatti, i figli sono descritti quali cagnolini al seguito de "l'homme-chouette" (110), contribuendo al senso di rigidità che risulta già dalle vedute e dalla lingua del giudice. Quando la moglie si isola in una quarantena precauzionale, dopo aver perso la madre a causa della pestilenza, Othon non mostra alcun segno né di compassione né di scostamento dalle abitudini: "Mais M. Othon ne changeait pas pour si peu […] Il entrait de la même façon dans la salle de restaurant, s'asseyait avant ses enfants et leur tenait toujours des propos distingués et hostiles." (*ibidem*). In un certo senso, egli rifiuta di

[309] In traduzione, sarà fondamentale riprendere gli stessi termini qui utilizzati anche per la descrizione che del giudice verrà fatta nella parte conclusiva del romanzo, poiché è anche attraverso le piccole trasformazioni che intervengono nell'aspetto esteriore (a causa della fatica e della tragedia del figlio) che si avrà la misura del suo cambiamento interiore: "Il était toujours habillé de la même façon et portait le même col dur. Tarrou remarqua seulement que ses touffes, sur les tempes, étaient beaucoup plus hérissées et qu'un de ses lacets était dénoué. Le juge avait l'air fatigué, et, pas une seule fois, il ne regarda ses interlocuteurs en face. Il dit qu'il était heureux de les voir […] – J'espère, dit le juge après un certain temps, que Philippe n'aura pas trop souffert. C'était la première fois que Tarrou lui entendait prononcer le nom de son fils et il comprit que quelque chose était changé." (LP 218)

piegare alla concretezza della peste le astrazioni che corredano il proprio modello preimpostato di valori. Dietro quest'irremovibile adesione all'etichetta, che rende il suo distacco dalla realtà sempre più palese con l'andare dell'epidemia, si nasconde il principio di fondo incarnato dal giudice: il senso di obbedienza al dovere sopra ogni altra cosa, che costituisce infatti una delle isotopie testuali che accompagna le scene in cui vengono narrate le vicende della famiglia Othon. Tuttavia, a differenza del richiamo al dovere per necessità dimostrato in varie occasioni dal dottor Rieux e altri personaggi, il dovere del magistrato è più un ufficio, sembra cioè dettato esclusivamente dai principi astratti della legge e della conseguente condanna; che è anche la sua lettura, in accordo con il primo sermone di Paneloux, dell'arrivo del flagello a Oran ("Ce n'est pas la loi qui compte, c'est la condamnation. Nous n'y pouvons rien", LP 137). Ciò è chiaramente visibile, ad esempio, nel modo esatto ma pressocché impassibile con cui il giudice applica i protocolli di contenimento quando ad ammalarsi è il suo stesso figlio.

> […] le fils de M. Othon était tombé malade et toute la famille avait dû gagner la quarantaine. La mère, qui en était sortie peu auparavant, se vit donc isolée pour la seconde fois. Respectueux des consignes données, le juge avait fait appeler le docteur Rieux, dès qu'il reconnut, sur le corps de l'enfant, les signes de la maladie. Quand Rieux arriva, le père et la mère étaient debout au pied du lit. La petite fille avait été éloignée. L'enfant était dans la période d'abattement et se laissa examiner sans se plaindre. Quand le docteur releva la tête, il rencontra le regard du juge et, derrière lui, le visage pâle de la mère qui avait mis un mouchoir sur sa bouche et suivait les gestes du docteur avec des yeux élargis. – C'est cela, n'est-ce pas ? dit le juge d'une voix froide. – Oui, répondit Rieux, en regardant de nouveau l'enfant. Les yeux de la mère s'agrandirent, mais elle ne parlait toujours pas. Le juge se taisait aussi, puis il dit, sur un ton plus bas : – Eh bien, docteur, nous devons faire ce qui est prescrit. Rieux évitait de regarder la mère qui tenait toujours son mouchoir sur la bouche. – Ce sera vite fait, dit-il en hésitant, si je puis téléphoner. M. Othon dit qu'il allait le conduire. Mais le docteur se retourna vers la femme : – Je suis désolé. Vous devriez préparer quelques affaires. Vous savez ce que c'est. Mme Othon parut interdite. Elle regardait à terre. – Oui, dit-elle en hochant la tête, c'est ce que je vais faire. Avant de les quitter, Rieux ne put s'empêcher de leur demander s'ils n'avaient besoin de rien. La femme le regardait toujours en silence. Mais le juge détourna cette fois les yeux. […] Rieux s'en excusa, mais M. Othon dit qu'il n'y avait qu'une règle pour tous et qu'il était juste d'obéir. (192-193)

Nella lunga sequenza qui riportata si può rilevare innanzitutto l'isotopia deontica (in blu) che si compone di classemi quali [solerzia], ad esempio in "dès qu'il reconnut", [acquiescenza] nell'adempimento dei protocolli e persino nel modo in cui il figlio si lascia auscultare dall'autorità medica, e

[impersonalità][310]. La presenza di tale isotopia è poi rinforzata per contrasto, oltre che dalle reazioni sommesse della madre, anche dalla compassione di Rieux (in verde), manifesta nelle esitazioni e premure che il medico mostra, contrariamente al padre. Infine, una certa enfasi viene posta sugli sguardi (in giallo) nella comunicazione non verbale. D'altra parte, la centralità dello sguardo nel personaggio di Othon non sorprende. Più di una volta nel corso della cronaca erano già stati descritti i duri occhi del giudice, spesso rivolti al cielo con aria sognante ("Le juge regarda le ciel pendant une seconde et soupira […] le regard comme suspendu au ciel", LP 136-137); indice non tanto di pia devozione, quanto della sua appartenenza a un iperuranio di astrazioni. In effetti, nel ritratto iniziale del giudice, la durezza dello sguardo – che avevamo sopra evidenziata in neretto – viene forse in parte offuscata dalla peculiarità dell'ipotiposi zoomorfa, che cattura l'attenzione del lettore. Ma gli occhi di Othon vanno indagati come ulteriore segno di evoluzione del personaggio. La loro fermezza si rivelerà soprattutto *in absentia*: a seguito della morte del figlio e dopo aver visto personalmente la sofferenza dei malati nel lazzaretto in cui si offre infine di lavorare come volontario, dallo sguardo del magistrato scompare definitivamente la "pureté de métal" (234) che li caratterizzava e che potrebbe richiamare metonimicamente la ghigliottina (Gassin 1977), ossia il rigore della legge. In questo senso, Maki Ando afferma che tale scomparsa "suggère donc symboliquement qu'Othon ne s'intéresse plus aux sujets abstraits tels que la loi et Dieu, mais aux êtres de chair." (2000: 248) Scendendo dal cielo alla terra, lo sguardo del giudice consente una conversione simile a quella che interverrà in Paneloux. Dall'idea astratta che la peste sia una punizione divina e in quanto tale costituisca una giusta sentenza a cui sottomettersi, Othon passa alla solidarietà, concretizzata nell'aiuto ai malati ai quali si dedica attivamente, interrompendo persino il proprio lavoro giuridico. A proposito della figura di Othon, Hollahan conclude: "To a degree, though ineffectually and too late, he has moved from separatness toward attachment." (1976: 385) La morte del giudice viene affidata a uno hysteron proteron[311] nelle parole di Tarrou, all'interno di un'ellissi testuale che stride fortemente con l'interminabile supplizio del

[310] Al di là del tono freddo con cui il giudice chiede conferma della diagnosi per il figlio, l'impersonalità, tipica del linguaggio giuridico (pur qui assente), viene suggerita tanto dalla diatesi passiva di alcune voci verbali, tanto dalle formule generali con cui gli Othon sembrano accettare i disegni della sorte: Mme Othon "se vit donc isolée", come se le fosse capitato; le "consignes" sono calate dall'alto; la figlia non si allontana, ma viene allontanata; è giusto non solo che loro obbediscano, ma che si obbedisca in generale.

[311] "Si tratta di un procedimento narrativo che consiste nel sovvertire l'ordine cronologico dei fatti per anteporre l'informazione più importante, quando si ritiene che il risultato debba colpire l'attenzione più che con la via per la quale è stato ottenuto." (Mortara Garavelli 2010: 150) La notizia della morte del giudice viene in questo caso anteposta alla riconsiderazione della sua vita.

figlio: “Ce fut le cas du juge Othon qu’on dut évacuer du camp de quarantaine, et Tarrou dit de lui en effet qu’il n’avait pas eu de chance, sans qu’on pût savoir cependant s’il pensait à la mort ou à la vie du juge.” (LP 244)

V.2.2.3 UNO SGUARDO CHE ABBANDONA IL CIELO: PADRE PANELOUX

Non è dunque un caso che l’inflessibile Othon sia l’unico tra i protagonisti ad approvare senza riserve la predica iniziale di padre Paneloux “qu’il avait trouvé […] « absolument irréfutable ». Mais tout le monde n’avait pas d’opinion aussi catégorique.” (LP 96) Per buona parte del romanzo, nel tentativo di dare un senso alla sofferenza e al disordine portati dalla peste, entrambi i personaggi continuano a riporre la propria fede nel mondo trascendente in cui vivono da sempre; un mondo e un tempo esistenziale[312] fatti di regole e ordine astratti, che si scontreranno duramente con la realtà concreta della malattia. Nelle battute iniziali della cronaca, a una domanda del giudice sulla possibilità che si assista a un peggioramento della situazione epidemica, Rieux risponde “qu’il fallait espérer que non et le juge répéta qu’il fallait *toujours espérer*, les desseins de *la Providence* sont impénétrables.” (136, corsivi nostri). Allo stesso modo, in chiosa al suo primo sermone, Paneloux “*espérait contre tout espoir* que, malgré l’horreur de ces journées et les cris des agonisants, nos concitoyens adresseraient *au ciel* la seule parole qui fût chrétienne et qui était d’amour. Dieu ferait le reste.” (95) Qui, come in altri momenti del racconto, le analogie tra i due rappresentanti delle autorità (giuridica ed ecclesiastica) sono evidenti a vari livelli di lettura. Entrambi portano avanti un certo dogmatismo “malgré l’horreur” al quale sono esposti insieme al resto della comunità. Piuttosto che chiudere gli occhi sulla sofferenza reale, scelgono consapevolmente di rivolgerli al cielo[313]. Un altro punto in comune sta poi nella diegesi della loro scomparsa. Destinando ai quaderni di Tarrou il racconto delle rispettive morti, in qualità di narratore primario Rieux attua – come farà in altri casi – una sorta di disconoscimento, e quindi di condanna, delle parabole relative ai due personaggi: “chaque fois le

[312] Richiamando l’analisi del rapporto tra tempo e personaggi condotta da Jacqueline Lévi-Valensi in “Temps et récit dans *La Peste*” (1986: 38-43), Anne Prouteau sottolinea che padre Paneloux “vit dans un «temps inhumain, fixè par Dieu». Dans son langage, il utilise des expressions atemporelles, considérées comme vraies depuis la nuit des temps” (2008 : 189).

[313] Ricordiamo la seguente affermazione del dottor Rieux, portavoce dell’autore, già citata sopra: “[…] puisque l’ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu’on ne croie pas en lui et qu’on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait. ” (120-121) La presenza di uno stesso traducente per la parola “ciel” ci sembra dunque d’obbligo, in entrambi i casi.

chroniqueur se tait, met en avant les paroles de Tarrou qu'il rapporte fidèlement en se gardant bien de conclure, diagnostic *réservé* qui, sous la plume du médecin, *équivaut à un désaveu*." (Ansel 2002: 53) Inoltre, all'interno della costruzione dell'opera, il primo sermone di Paneloux funge da arringa di un processo ideologico che ha al suo centro le questioni fondamentali della colpa e della condanna dell'uomo. È un processo che il giudice Othon "semble tout indiqué pour instruire […] mais les événements vont l'instruire pour lui […] puisque la peste condamnera de manière affreuse un innocent, en la personne de son enfant." (Gaudard 1999: 94) Proprio il lungo supplizio che precede la morte di Philippe Othon, figlio del giudice, costituisce l'ulteriore anello di congiunzione tra i due personaggi nonché il climax drammatico dell'intera cronaca, grazie al quale lo sguardo di entrambi smetterà di rivolgersi al cielo per scendere definitivamente sulla terra colpita dal flagello. Nel caso specifico di Paneloux, questa scena di morte si pone tra i suoi due sermoni come uno spartiacque decisivo: se nel primo il sacerdote aveva raccomandato agli oranesi di affidarsi senza esitazioni a Dio e accettarne la sentenza, nel secondo riconosce che lo strazio di un bambino è un prezzo troppo alto per la salvezza dell'anima ("Qui pouvait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine ?", LP 203), intimando alla congregazione dei fedeli l'urgenza di una scelta: "Non, il n'y avait pas de milieu. Il fallait admettre le scandale parce qu'il nous fallait choisir de haïr Dieu ou de l'aimer. Et qui oserait choisir la haine de Dieu ?" (206). Come sottintende la presenza della parola *scandale*[314], in una tale conversione è innegabile l'importanza che assume l'evidenza diretta del dolore altrui, reso visibile sia con l'ingresso di padre Paneloux, poco prima, nelle squadre di soccorso volontario (dove assiste quotidianamente agli effetti concreti dell'epidemia), sia dalle ore catartiche in cui si trova ad osservare l'agonia del piccolo Othon. Avevamo già sottolineato quanto quest'ultima scena incidesse sul passaggio dall'astrazione alla *sympathie* in tutti i protagonisti riuniti al capezzale del fanciullo morente (cfr. V.2.1.2.3.3). Vogliamo ora soffermarci però sulla figura di Paneloux e sulla rilevanza che l'isotopia dello sguardo acquista in questo processo di trasformazione.

Per tracciare la continuità di tale isotopia rispetto al caso specifico ma esemplare del prelato, occorre accostare alcuni momenti precedenti della cronaca in cui, benché apparentemente irrelati a causa della distanza testuale, temi quali l'incapacità di vedere, la luce e l'immagine tramano un

[314] Ne avevamo parlato in V.2.1.2.3.3 a proposito di M. Michel.

percorso di senso che rispecchia la parabola positiva auspicata da Camus per tutti i cristiani, dei quali Paneloux sarebbe il rappresentante nell'opera:

> Ce que le monde attend des chrétiens est que les chrétiens parlent, à haute et claire voix, et qu'ils portent leur condamnation de telle façon que jamais le doute, jamais un seul doute, ne puisse se lever dans le cœur de l'homme le plus simple. C'est qu'ils sortent de l'abstraction et qu'ils se mettent en face de la figure ensanglantée qu'a prise l'histoire aujourd'hui.[315]

Possiamo dunque partire dal periodo che segue immediatamente l'esordio nel primo sermone: "Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux." (LP 91) Come vedremo a breve, attivando l'isotopia della percezione visiva (in giallo), questa frase profetica preannuncia la condanna dello stesso Paneloux che, una volta aperti gli occhi, "se laissa glisser à genoux" (197) davanti alla figura cristica del piccolo Othon. Il lettore è poi avvertito del prosieguo del tema visivo in diversi passaggi del primo sermone, come ad esempio: "Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié[316], lassé d'attendre, déçu dans son éternel espoir, vient de détourner son regard. Privés de la lumière de Dieu, nous voici pour longtemps dans les ténèbres de la peste ! »" (92) o ancora " Il rappela seulement qu'à l'occasion de la grande peste de Marseille, le chroniqueur Mathieu Marais s'était plaint d'être plongé dans l'enfer, à vivre ainsi sans secours et sans espérance. Eh bien ! Mathieu Marais était aveugle !" (95). Sebbene il valore della vista sia qui ancora inquadrato dall'eloquenza di Paneloux all'interno di una cornice metaforica cristiana, il richiamo continuo alle sue componenti isotopiche permette di mantenere il tema ben presente nel tessuto testuale, al di là di ogni connotazione religiosa. Saranno poi le modalità di rappresentazione dell'oratore e le strategie discorsive messe in campo dal narratore[317] lungo tutto il capitolo a orientare la ricezione della predica da parte dei lettori, screditando implicitamente la retorica ecclesiastica. Può essere interessante semmai notare che, evocando il gioco apocalittico tra luci e tenebre, il gesuita contribuisce a isolare la propria prospettiva sul

---

[315] Frase pronunciata da Camus in occasione di una conferenza tenuta al convento dei dominicani di Latour-Maubourg nel 1946 (A. Camus, *L'Incroyant et les chrétiens*, in *Essais*, a cura di R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, 1972, p. 373).

[316] Rileviamo qui un parallelo notevole con l'immagine che il testo offre del dottor Rieux alle prese con i moribondi, come figura superiore "penché au-dessus d'une forme gémissante" (189), anche nel caso di Tarrou morente: "Quand il ouvrit les yeux, son regard était terni. Il ne s'éclaircit qu'en apercevant Rieux penché près de lui." (260) In effetti, all'interno dell'isotopia della vista emerge una dicotomia, presente in tutto il romanzo, che contrappone i verbi *se pencher* e *détourner (les yeux)*, che verranno quindi segnalati in giallo.

[317] Ce ne occuperemo nel dettaglio al momento dell'analisi traduttiva del primo sermone.

mondo dentro un tempo inumano, trascendente, cioè fuori dal tempo reale della peste in cui pian piano si ritroverà la comunità intera. A distanza di parecchie pagine, la tematizzazione dell'isotopia della vista in Paneloux comincia a diventare più esplicita attraverso i commenti di altri personaggi. Quando Tarrou domanda a Rieux un'opinione sulla predica del parroco, questi risponde (119):

> – J'ai trop vécu dans les hôpitaux pour aimer l'idée de punition collective. Mais, vous savez, les chrétiens parlent quelquefois ainsi, sans le penser jamais réellement. Ils sont meilleurs qu'ils ne paraissent.
> – Vous pensez pourtant, comme Paneloux, que la peste a sa bienfaisance, qu'elle ouvre les yeux, qu'elle force à penser !
> Le docteur secoua la tête avec impatience.
> – Comme toutes les maladies de ce monde. Mais ce qui est vrai des maux de ce monde est vrai aussi de la peste. Cela peut servir à grandir quelques-uns. Cependant, quand on voit la misère et la douleur qu'elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste. […] Paneloux est un homme d'études. Il n'a pas vu assez mourir et c'est pourquoi il parle au nom d'une vérité. Mais le moindre prêtre de campagne qui administre ses paroissiens et qui a entendu la respiration d'un mourant pense comme moi. Il soignerait la misère avant de vouloir en démontrer l'excellence.

Se vivere negli ospedali, cioè assistere quotidianamente alla sofferenza, ha tenuto accesa in Rieux la fiamma dell'empatia salvandolo dai pericoli dell'astrazione, forse è negli studi di Paneloux, nella loro verità costruita e prescrittiva che va ricercata la causa del suo distacco; che non è quindi dovuto semplicemente all'esercizio del *métier* religioso, come infatti dimostra il paragone al parroco di campagna, più concreto perché vicino alla sofferenza reale dei fedeli. Ancora una volta il classema che accomuna gli elementi evidenziati è [percezione]. Nel caso del "prêtre de campagne" non si tratta di percezione visiva, ma legata comunque ai sensi piuttosto che a una conoscenza intellettuale. In tal modo, il testo de *La Peste* continua ad educare il lettore al meccanismo logico secondo il quale la percezione diretta e, di conseguenza, l'immaginazione che ne deriva, costituiscono un passo essenziale verso la liberazione[318] dall'astrazione. Riguardo allo statuto dell'immaginazione in Paneloux, Haggis ci ricorda che: "Perhaps one of the most important things we are told about Paneloux in the early part of the book is that he is an *homme d'études* – an intellectual. He is used to thinking – and judging – in the name of an accepted system of ideas, rather than to using his imagination." (1962: 51)

[318] Dopo che il gesuita avrà fatto una scelta di campo, decidendo di unirsi alle formazioni sanitarie, Rieux riprenderà le parole sopra sottolineate: "Je suis content de le savoir meilleur que son prêche." (140)

L’astrazione invece si palesa tendenzialmente nella retorica di certi personaggi, come Paneloux, con effetti devastanti quando tenta di imporre una verità (cfr. V.3.1), come spiega Porter (1983: 594-95):

> The demoralizing results of his [di Paneloux] first sermon are more deleterious than those of any other verbal communication in the story. This sermon creates feelings of imprisonment, desperation, and fear by telling the inhabitants of Oran that God is punishing them for their sins: they should repent and submit. The narrator can excuse Paneloux's verbal attempt to control destiny only by denying that he really means what he said.

Si noti ancora una volta la suggestione di un forte legame tra vista e immaginazione contro retorica e astrazione. D’altronde, la comprensione che passa dalla comunicazione non verbale, cioè dagli occhi, risulta nettamente superiore in tutto il romanzo. La si riscontra sempre e in misura maggiore nelle poche e marginali figure femminili, che sono spesso sorridenti e di poche parole, come nel caso della “vielle Espagnole souriante et pleine de rides” (184) o della madre di Rieux, il cui sguardo avrà un ruolo in qualche modo eutanasico nella scena in cui è descritta la morte di Tarrou. Un altro esempio già incontrato è quello di Mme Othon, che non a caso reimmette l’isotopia visiva nel capitolo interamente consacrato alla morte del figlioletto, sul quale torneremo tra poco. Si tratta del terzo capitolo della Parte IV, che intesse forti legami isotopici con i capitoli contigui. È infatti preceduto e seguito da momenti catartici in cui due personaggi in bilico tra il distacco e l’impegno, Rambert e Paneloux, compiono un’inversione decisiva verso la solidarietà, grazie in particolar modo all’atto del vedere. Nello specifico, nelle pagine che precedono questo terzo capitolo, durante una conversazione tra Rieux e Rambert – presentata in un’atmosfera irreale (“comme un dialogue de statues”, 190) che la trasporta sul piano metafisico, rendendola una sorta di confronto morale tra idee – il giornalista rivela la sua decisione di rinunciare all’ultimo tentativo di fuga dalla città: “J’ai toujours pensé que j’étais étranger à cette ville et que je n’avais rien à faire avec vous. Mais maintenant que j’ai vu ce que j’ai vu, je sais que je suis d’ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous.” (*ibidem*) Riprendendo con quest’ultima formula proprio le parole di Rieux inizialmente rifiutate (“Cette histoire est stupide, je sais bien, mais elle nous concerne tous. Il faut la prendre comme elle est. – Mais je ne suis pas d’ici !”, 84), Rambert sancisce una svolta nel suo convincimento, tanto più importante poiché arriva nel momento in cui i suoi piani di fuga sono a un passo dalla realizzazione. Tale svolta dipende sostanzialmente dall’aver preso parte alle formazioni sanitarie, dove il giornalista ha potuto finalmente guardare in faccia la sofferenza altrui. Il ruolo giocato dalla vista in questo senso è

sottolineato dalla ripetizione del verbo *voir*, ripreso poi anche alla fine del capitolo per spiegare a Tarrou come è avvenuta la rinuncia all'evasione clandestina preventivamente concordata con i contrabbandieri complici di Cottard. Tarrou gli domanda: "– Avez-vous prévenu ? Le journaliste détourna les yeux : – J'avais envoyé un mot, dit-il avec effort, avant d'aller vous voir." (191) La scelta singolare di collocare questa frase a chiusura del capitolo rappresenta uno dei tanti mezzi narrativi con cui Camus rimarca la gravità di certe azioni, mettendone in risalto il valore allegorico: incontrare i medici al posto dei contrabbandieri significa optare per la solidarietà. Nella pagina che invece segue il terzo capitolo, dopo lo strazio del bambino al quale hanno appena assistito padre Paneloux e gli altri personaggi, l'isotopia della percezione visiva continua a guidare una lettura coerente della tensione esistente tra distacco e impegno, che nel caso del prete si tradurrà, nelle pagine successive, in un secondo sermone ideologicamente agli antipodi rispetto al primo. Riportiamo il paragrafo di apertura di questo capitolo quarto, per dare un'idea della cornice così creata dall'atto del vedere rispetto alla scena tragica del terzo:

> Depuis qu'il était entré dans les formations sanitaires, Paneloux n'avait pas quitté les hôpitaux et les lieux où se rencontrait la peste. Il s'était placé, parmi les sauveteurs, au rang qui lui paraissait devoir être le sien, c'est-à-dire le premier. Les spectacles de la mort ne lui avaient pas manqué. Et bien qu'en principe il fût protégé par le sérum, le souci de sa propre mort non plus ne lui était pas étranger. Apparemment, il avait toujours gardé son calme. Mais à partir de ce jour où il avait longtemps regardé un enfant mourir, il parut changé. Une tension croissante se lisait sur son visage. (200)

Oltre al lessico legato alla vista e all'apparenza, anche qui, come nel discorso di Rambert, si riconosce immediatamente un ribaltamento della posizione di Paneloux proprio grazie alla ripresa di alcune componenti isotopiche in un contesto diverso: adesso il prelato ha trascorso molto tempo negli ospedali, condizione che, come avevamo visto, già Rieux indicava come salvifica affermando: "J'ai trop vécu dans les hôpitaux pour aimer l'idée de punition collective." (119) Ancora una volta, i classemi in cui si articola l'isotopia evidenziata non si limitano al campo lessicale di riferimento (la vista), ma sono condivisi da tutti quegli elementi testuali che evocano l'incontro con la sofferenza e ne sottolineano quindi la rilevanza estetica. Ciò dipende dalla gerarchia isotopica nella quale sono inscritti: è un'isotopia della relazione ad includere quella della vista, dando forma, nel disegno complessivo dell'opera, alla tematizzazione della simpatia in senso etimologico, ovvero della solidarietà. C'è poi da sottolineare, seguendo il suggerimento di Maki Ando, che in questo passaggio viene ripreso un verbo non a caso attribuito esclusivamente a

Paneloux nell'intera scena della morte del piccolo Othon: *regarder*, da cui risulta "évident que ce verbe est soigneusement employé pour le qualifier." (Ando 2000: 247) Veniamo così infine alla scena in questione.

V.2.2.4 LO SCANDALO DELLA SOFFERENZA: LA "PASSIONE" DEL PICCOLO OTHON

Situata al culmine dell'epidemia cittadina, oltre a possedere un indubitabile rilievo narrativo in quanto acme tragico del romanzo, la scena della morte di Philippe Othon occupa una posizione speciale nell'andamento ritmico dell'opera, trattandosi di una delle pochissime scene in cui, come illustra Anne Prouteau, il racconto esula dalla temporalità implacabile della peste per la coincidenza tra tempo diegetico e tempo mimetico, ossia attraverso un "récit évoqué minutieusement instant après instant" (2008: 186), a differenza dei riepiloghi spesso ellittici ai quali il narratore ha abituato il lettore. D'altronde, è l'unica morte del romanzo ad essere descritta in ampia e dettagliata misura. Una simile impressione di rallentamento mette in risalto gli scambi tra i personaggi, l'umanità del contatto, in una presenza concreta che strappa all'impersonalità dell'astrazione (che tutto cancella) almeno questa porzione della storia, pur consacrandola a un'interminabile agonia. La compresenza di tutti i protagonisti all'interno della stessa stanza, al capezzale del piccolo, contribuisce all'effetto di sospensione temporale, poiché sembra lasciar fuori la possibilità che qualsiasi altro evento si produca all'interno della trama: "le fait même qu'aucune intrigue ne se poursuive en parallèle atteste que rien n'est plus important, à cet instant, que la vie de cet enfant […] moment suprême où la mort de l'innocent renvoie chaque personnage de *La Peste* à la crédibilité de ses convictions." (Prouteau 2008: 186-187) L'indagine critica di Prouteau rileva poi che in questa scena, come pure in quelle del bagno notturno e della morte di Tarrou, attraverso un utilizzo abbondante dei verbi di percezione, la focalizzazione interna determina un senso di complicità e coinvolgimento emotivo, accentuato oltretutto dal ricorso ai dialoghi riportati al discorso diretto o all'indiretto libero, così da diminuire la sensazione di distanza tra i personaggi (2008: 195). Tali caratteristiche, unite alla ricorsività semica di [prossimità] e [vista][319], convergono in quell'isotopia della relazione

[319] In riferimento all'atto del vedere, in V.2.1.2.3.3 abbiamo menzionato i due movimenti compensatori prodotti dalla peste – verso l'oblio e la spettacolarizzazione implicita – di cui parla Gray, la quale aggiunge a proposito di questa scena che "These two movements, the movement towards effacement and the movement towards spectacle,

summenzionata che tematizza la comunione tra i presenti e il loro ritrovarsi per la prima volta, finalmente, in un tempo e un intento condivisi. Passiamo ora dunque al commento degli elementi isotopici di alcuni passi significativi del capitolo in questione, ricorrendo alla seguente tabella in cui, oltre ai rapporti gerarchici tra isotopie superiori e inferiori, sulla destra sono indicate alcune delle possibili tematizzazioni di ciascuna isotopia figurativa:

Macro-isotopia	**Isotopia figurativa (interna)**	**Isotopia tematica corrispondente**
Relazionale	percezione (visiva)	➢ compartecipazione, solidarietà ➢ impotenza
	prossimità	
	tempo	
Deontica	fatica	➢ sforzi contro il male
Peste: astrazione	orrore	➢ impotenza ➢ lotta contro il male
	écartèlement	➢ perdita di sé ➢ separazione ➢ paragone con Cristo
Naturale	selvatichezza	➢ perdita di sé ➢ innocenza ➢ sofferenza
	elementale	➢ manifestazioni del flagello ➢ resistenza contro il male

Riportiamo integralmente alcune pagine di questo capitolo al fine di seguire l'intreccio ininterrotto delle diverse linee isotopiche. Le sottolineature con una riga qui interessano i mezzi extra-lessicali (stilistici) collegati a una determinata tematizzazione.

converge in the death scene of Judge Othon's son. In a searing reprise of the dramatic scene at the Opera House in Oran, where Tarrou and Cottard were spectators to the unplanned drama of Orphée's collapse, Rieux and Tarrou now become unwilling spectators to the drawn-out drama of the child's death" (Gray 2007: 173).

À l'aube, le lendemain, tous se rendirent auprès du petit garçon pour juger de cette expérience décisive.

L'enfant, sorti de sa torpeur, se tournait convulsivement dans les draps. Le docteur, Castel et Tarrou, depuis quatre heures du matin, se tenaient près de lui, suivant pas à pas les progrès ou les haltes de la maladie. À la tête du lit, le corps massif de Tarrou était un peu voûté. Au pied du lit, assis près de Rieux debout, Castel lisait, avec toutes les apparences de la tranquillité, un vieil ouvrage. Peu à peu, à mesure que le jour s'élargissait dans l'ancienne salle d'école, les autres arrivaient. Paneloux d'abord, qui se plaça de l'autre côté du lit, par rapport à Tarrou, et adossé au mur. Une expression douloureuse se lisait sur son visage, et la fatigue de tous ces jours où il avait payé de sa personne avait tracé des rides sur son front congestionné. À son tour, Joseph Grand arriva. Il était sept heures et l'employé s'excusa d'être essoufflé. Il n'allait rester qu'un moment, peut-être savait-on déjà quelque chose de précis. Sans mot dire, Rieux lui montra l'enfant qui, les yeux fermés dans une face décomposée, les dents serrées à la limite de ses forces, le corps immobile, tournait et retournait sa tête de droite à gauche, sur le traversin sans drap. Lorsqu'il fit assez jour, enfin, pour qu'au fond de la salle, sur le tableau noir demeuré en place, on pût distinguer les traces d'anciennes formules d'équation, Rambert arriva. Il s'adossa au pied du lit voisin et sortit un paquet de cigarettes. Mais après un regard à l'enfant, il remit le paquet dans sa poche.

Castel, toujours assis, regardait Rieux par-dessus ses lunettes : – Avez-vous des nouvelles du père? – Non, dit Rieux, il est au camp d'isolement.

Le docteur serrait avec force la barre du lit où gémissait l'enfant. Il ne quittait pas des yeux le petit malade qui se raidit brusquement et, les dents de nouveau serrées, se creusa un peu au niveau de la taille, écartant lentement les bras et les jambes. Du petit corps, nu sous la couverture militaire, montait une odeur de laine et d'aigre sueur. L'enfant se détendit peu à peu, ramena bras et jambes vers le centre du lit et, toujours aveugle et muet, parut respirer plus vite. Rieux rencontra le regard de Tarrou qui détourna les yeux.

Ils avaient déjà vu mourir des enfants puisque la terreur, depuis des mois, ne choisissait pas, mais ils n'avaient jamais encore suivi leurs souffrances minute après minute, comme ils le faisaient depuis le matin. Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale. Mais jusque-là du moins, ils se scandalisaient abstraitement, en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais regardé en face, si longuement, l'agonie d'un innocent.

Justement l'enfant, comme mordu à l'estomac, se pliait à nouveau, avec un gémissement grêle. Il resta creusé ainsi pendant de longues secondes, secoué de frissons et de tremblements convulsifs, comme si sa frêle carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre. La bourrasque passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où le repos ressemblait déjà à la mort. Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque. (LP 194-195)

In questo primo estratto assistiamo al raduno dei vari personaggi – eccetto il padre, il giudice Othon – al capezzale di un bambino che è quasi del tutto

sconosciuto, tanto agli astanti quanto ai lettori. E in un certo senso lo rimarrà, poiché il cronista si premura di non richiamarne mai il nome proprio, Philippe, benché esso sia già noto ai lettori dal lontano capitolo terzo della Parte I, in cui veniva presentata per voce di Tarrou la famiglia Othon. Privare Philippe del proprio nome e qualificarlo invece soltanto come "petit" o "enfant" o "innocent" ha un preciso scopo: lasciare che l'astrazione raggiunga il suo apice per assecondarne l'identificazione con la figura cristica, come si dirà a breve. Il lettore si trova dunque di fronte a un episodio esemplare di solidarietà, poiché avulso da qualsiasi coinvolgimento intimo con le vicende della vittima – come sarà, ad esempio, con la morte di Tarrou. L'effetto emotivo ricercato dipenderà quindi esclusivamente dall'umana compassione per la sofferenza di un innocente.

Arrivando al testo, le prime due isotopie individuabili sono quella naturale e quella temporale, in parte connesse. Come sempre accade nelle descrizioni delle morti di peste, il momento del giorno in cui la scena si apre, l'alba, ci rivela già qualcosa della dinamica alla quale stiamo per assistere all'interno dello spazio assiologico dell'opera, posto che, come ben illustra l'analisi di Le Huenen e Perron (1977) – sulla quale torneremo anche per altri passaggi testuali – la struttura temporale oppositiva giorno/notte e gli elementi naturali ad essa collegati portano i segni della tensione semantica tra vita e morte lungo tutto il romanzo:

> Le discours narratif s'attache à distinguer un nombre restreint de lexèmes, à les réitérer et à leur associer un nombre variable de qualifications. […] Le ciel, le soleil, la chaleur, la lumière et la pluie sont généralement associés aux moments les plus meurtriers de l'épidémie alors que le vent, la mer, la nuit, le végétal et le froid s'accompagnent d'un soulagement momentané de la peste, voire de sa disparition. […] De plus, le passage d'une classe à une autre s'effectue toujours selon un même processus, soit, suivant les termes de la fable : fièvre et apparition des ganglions durant le jour, apaisement et rémission durant la nuit, mort à midi. (1977 : 29-30)

A seconda dei contesti in cui tali elementi sono associati o contrapposti, emerge quindi nella diegesi del romanzo un sistema di analogie funzionali per il quale luce, sole, calore, cielo e pioggia, da un lato, diventano manifestazioni alternative di uno stesso sema /morte/; mentre mare, freddo, notte e vento, dall'altro, sarebbero riconducibili, il più delle volte, all'idea di /vita/. Ciò significa che, nell'estratto sopra riportato, la scansione del giorno e il progressivo aumentare della luce ("à mesure que le jour s'élargissait", "Lorsqu'il fit assez jour") non fanno solo da sfondo alla lotta del piccolo Othon per la sopravvivenza, ma la sostanziano

all'interno della cosmologia semantica dell'universo camusiano[320]. Non è casuale né che il bambino muoia a mezzogiorno, in piena luce, come M. Michel prima e Tarrou dopo di lui, né che subito dopo questa scena catartica la seconda predica di Paneloux, ossia il momento del suo riscatto, sia pronunciata "par un jour de grand vent." (LP 200). Quanto al tempo, tramite locuzioni e avverbi che formano una precisa deissi, tutte le notazioni temporali della scena sottolineano una dilatazione nella durata della battaglia contro la malattia, riassumendo la lunghezza dei mesi – il tempo della peste – che hanno preceduto questo giorno, ma insistendo sulle ore che adesso rallentano, per trascorrere invece istante dopo istante: il tempo della collaborazione. I vari personaggi vi si immettono pian piano, uscendo dalla propria esperienza individuale del tempo per fermarsi a condividere una sorta di tempo sospeso, esclusivamente umano, partecipando così alla tragedia della sofferenza (Prouteau 2008: 189). Persino Grand, dopo aver annunciato che non resterà a lungo (tramite il discorso indiretto libero che, lasciando quasi sentire le parole pronunciate, accentua la focalizzazione interna e quindi il senso di prossimità tra i presenti), alla fine abbandona le sue previsioni e rimane per un po' con gli altri, a vegliare il moribondo. Tale contrasto tra un tempo del prima e un tempo presente – che diventerà un nuovo tempo di riscatto del poi, per tutti loro – è ulteriormente visibile nelle "traces" di insegnamenti passati rimaste sulla lavagna dell'aula scolastica riconvertita, illuminata ora in misura crescente dalla luce calda ma mortifera del giorno. Una simile impressione temporale è quindi raggiunta in primo luogo mediante la reiterazione dei classemi [progressione] e [gradualità], comuni sia a svariati sememi di isotopie differenti (in blu, giallo, verde chiaro e rosa), sia alla scelta narrativa di introdurre uno ad uno i personaggi all'interno della scena. Sul piano stilistico, quest'impalcatura è sorretta poi dal continuo contrappunto tra *imparfait* e *passé simple*, che dilatano le descrizioni ma punteggiandole di azioni singole e immediate. Inoltre, la prevalenza della paratassi, segmentata in periodi assai più corti della media narrativa del cronista, dinamizza il contrappunto, distendendo le frasi in concomitanza delle descrizioni di maggior pathos. Tornando invece ancora per un momento sulla macro-isotopia del naturale, in essa distinguiamo due isotopie figurative: la prima concerne gli elementi naturali (verde chiaro), come visto a proposito della luce, mentre la seconda reitera una caratterizzazione da creatura selvatica nel corpo agonizzante di Philippe (verde scuro). Attraverso l'impiego metaforico degli agenti naturali in condizioni estreme, Camus enfatizza l'intensità del tormento che acquista

[320] Come del resto già rilevato per *L'Étranger* in riferimento alla funzione della luce e del sole.

in tal modo la dimensione di un conflitto cosmico. I sintomi prendono dapprima le sembianze di un vento burrascoso che soffia ripetutamente sul corpo del piccolo. Quest'ultimo è altresì definito "carcasse", a richiamare il classema [animalesco][321] introdotto nelle righe iniziali con il suo risveglio dal torpore, quasi da animale in letargo, e riproposto successivamente nei movimenti irrazionali e convulsi da bestia ferita, nei gemiti straziati, nella descrizione del fisico nudo ridotto a quattr'ossa, nell'odore pungente della lana imbibita dall'eccessiva sudorazione, nei denti che si stringono fino a sfociare nel semema «mordu», che a sua volta evoca lo scontro tra fere azzannanti. In un'attenta analisi della scena, Brenda Piselli afferma che "Con la bocca e gli occhi chiusi, il bambino si trasforma in un essere disumano, con artigli al posto delle mani […] e un viso «figé dans une argile grise», con una eco dell'argilla con cui Dio plasmò Adamo." (2016: 243) Poco oltre, in effetti, l'immagine bestiale ancora in filigrana sarà completata da una similitudine più esplicita: "Les mains, devenues comme des griffes, labouraient doucement les flancs du lit." (LP 196) La persistenza di tale classema genera un'analogia che, all'interno del concerto isotopico enucleato, sembra ragionevolmente tematizzabile nella percezione del fanciullo come creatura selvatica e primitiva, pertanto senza colpe, al di là o a rinforzo della sua giovanissima età. Innocente e indifeso, egli si oppone ai colpi sferzati dalla malattia, una lotta "in cui la sproporzione dei contendenti è accresciuta dalla fragilità del corpo («petit malade»; «petit corps»; «frêle carcasse»)." (Piselli 2016: 243-244) In un secondo momento, calato il vento ("La bourrasque passée"), grazie all'associazione d'immagini sottintesa dal movimento «se retirer» vicino all'espressione "grève humide et empoisonnée", da soffio aereo la peste si fa quindi flutto, e squassa la carcassa prima di lasciarla sul greto infetto. Permuta infine, tramite il semema «flot brûlant», ancora una volta in un elemento naturale: qui l'acquatico incontra l'igneo. I quattro elementi confluiscono così in una metafora estesa, per dare respiro universale alla sofferenza dell'innocente. Da qui, nelle frasi successive, il classema [calore] crescerà con l'andare del giorno infiltrandosi nell'aula. Si reitera inoltre in vari sememi ("la flamme qui le brûlait", "enflammées", "fondu") come sintomo della febbre e ipostasi del flagello, combinandosi al classema [disfacimento] nell'*embrayeur* «fondu» che, indicando metaforicamente lo scioglimento delle carni e quindi la perdita del corpo, integra oltretutto l'isotopia elementale e l'isotopia dell'astrazione, ossia due diverse manifestazioni della peste. L'idea di perdita del sé e

[321] Ricordiamo che il figlio del giudice era già stato introdotto nel romanzo proprio tramite un'ipotiposi zoomorfa (cfr. V.2.2.2)

scorporamento è poi suggerita dalla disseminazione dei sememi evidenziati in rosa tenue nelle diverse zone del testo. Essi descrivono, da una parte, la divaricazione delle membra del bambino e addirittura, in senso lato, la sua faccia "décomposée", come disgiunta; dall'altra parte, la resistenza sofferta che si manifesta nei tentativi contrapposti di ripiegarsi su se stesso, come a voler impedire la propria dispersione. Il classema [progressione] che avevamo menzionato sopra si ritrova, in quest'ultimo caso, nel climax dei verbi che indicano gli sforzi sempre più intensi di raccoglimento del corpo: "se raidit", "se pliait", "se recroquevilla". Si moltiplicano quindi gli indizi di un parossismo tragico. Questa isotopia dell'*écartelèment* è infine sublimata da un parallelo cristologico ampiamente riconosciuto dalla critica (cfr. in particolare Porter 1983: 592; Sterling 1986: 179; Gray 2007: 173; Prouteau 2008: 187; Piselli 2016: 244), nel quale il sofferente prende la posa di un "crucifié grotesque", immagine già precedentemente insinuata nella mente del lettore dal corpo "écartant lentement les bras et les jambes". Il ricorso a questo paragone indiretto "renforce le sentiment d'injustice en face de l'innocent condamné" (Prouteau 2008: 187), oltre a confermare l'ampio respiro simbolico della scena in cui il piccolo Othon parrebbe così farsi carico della sofferenza dell'umanità intera. Tuttavia, a differenza del dogma cattolico in cui esiste una speranza di resurrezione (o comunque una speranza del poi), la salvezza senza fede preconizzata ne *La Peste* non prevede il riscatto in un mondo trascendente. Lo trova invece nella rivolta, cioè nell'unico mondo di cui, secondo Camus, abbia senso occuparsi: "Le monde est beau, et hors de lui, point de salut." (*Noces* 135)[322] Qualsiasi possibilità di speranza era d'altronde già stata soffocata nelle righe precedenti l'inizio di questa scena, laddove il narratore gettava un'ombra sul destino del figlio del giudice affermando che "Au bout d'une vingtaine d'heures, Rieux *jugea son cas désespéré*. Le petit corps se laissait dévorer par l'infection, sans une réaction. De tout petits bubons, douloureux, mais à peine formés, bloquaient les articulations de ses membres grêles. *Il était vaincu d'avance*." (LP 194, corsivi nostri) Sul piano retorico, il realismo nella descrizione delle tappe di avanzamento della malattia non farà che confermare questa diagnosi. Il paragone con la figura di Cristo possiede allora due funzioni principali. Esaminando un ulteriore estratto da questo capitolo terzo, vedremo anzitutto che darà maggiore afflato al conflitto tra scienza e religione, veicolato sia dai sermoni di padre Paneloux sia dall'accesa discussione tra il prete e il dottor Rieux, che occupa la fine di questo capitolo dell'opera. Nel frattempo, però, da una prospettiva più

[322] A. Camus, *Noces*, in *Œuvres complètes* I, 135.

strettamente testuale, il riferimento cristico ha raccolto i movimenti delle isotopie appena descritte (naturali e dell'*écartelèment*) che ne hanno preparato il carattere analogico per conferire un sovrappiù di significato a quelle su cui ci concentreremo di seguito. Infatti, l'ingiustizia contro la quale il romanzo auspica una rivolta e che il lettore qui avverte al massimo grado a causa della sofferenza dell'Innocente per antonomasia, costituisce il fulcro verso cui confluiscono tutte le linee isotopiche evidenziate in precedenza. Sul piano della focalizzazione, la *mise en relief* temporale sopra descritta (in blu) ha il merito di orientare l'attenzione del lettore verso il punto di vista narrativo interno, che sostituisce lo stile impersonale tipico del narratore Rieux e che si dispiega, in effetti, nelle forme di altre due importanti isotopie: della prossimità e della percezione visiva. I sememi evidenziati in arancione indicano tutti un posizionamento spaziale, del corpo e dello sguardo (fisico ma anche nella prospettiva diegetica), che riflette due facce di una stessa medaglia: volontà di vicinanza e partecipazione al calvario, da un lato; profondo senso di impotenza e conseguente ingiustizia, dall'altro. Anne Prouteau conferma "la passivité intolérable des témoins de cette situation. Cette incapacité de faire quoique ce soit qui soulagerait l'enfant s'accompagne d'une présence qui voudrait pallier l'impuissance à sauver." (2008: 188) Dopo aver somministrato il siero di Castel al piccolo Othon, non potendo fare altro che offrirgli le proprie attenzioni e la propria presenza, i personaggi cercano almeno di rimanergli vicino: si posizionano ai quattro lati del letto, si chinano su di lui, ne seguono incessantemente le condizioni. Rieux, in particolare, cerca il contatto con il moribondo attraverso dei gesti che mostrano chiaramente la frustrazione dell'impotenza: "Le docteur serrait avec force la barre du lit où gémissait l'enfant. Il ne quittait pas des yeux le petit malade". Ecco che spesso la prossimità coincide con l'atto del vedere, come nei tre *embrayeurs* associati ai verbi *quitter* e *suivre*, o con alcuni classemi temporali in contesti isotopici specifici (ad esempio in «minute après minute» e «pas à pas», che reiterano il senso di vicinanza). Ma in generale i classemi legati alla percezione visiva[323] sono condivisi anche da azioni non strettamente legate ai *verba videndi*: «juger», «distinguer», «lisait sur son visage», «montra», «détourna les yeux». In tal modo, coniugandosi con la prossimità, il significato dello sguardo non risiede soltanto nell'assistere passivamente alla sofferenza, ma si rende ancora una volta tentativo concreto di sfuggire ai pericoli dell'astrazione. Si noti, inoltre, come il gioco di sguardi e il continuo spostamento del focus narrativo, dal

[323] Abbiamo incluso in giallo anche i riferimenti al silenzio, che aggiunge ulteriore peso al valore della comunicazione non verbale.

narratore a un personaggio all'altro, contribuiscano ad articolare un meccanismo di complicità tra i presenti e, al contempo, di impossibile inclusione del giovanissimo *pestiféré*, che si trova isolato dal dialogo visivo in corso tra tutti gli altri ("les yeux fermés"). Tra i sememi che ci è parso opportuno attribuire infine all'isotopia della percezione visiva, c'è anche «scandale», sul cui impiego nell'opera ci eravamo soffermati dettagliatamente in V.2.1.2.3.3 e ancora in V.2.2.3 a proposito delle sue tre occorrenze. Dato il corredo semico del lessema *scandale* (/spiacevole/, /turbamento/, /indignazione/, [immorale], [clamore], etc.), potenzialmente attualizzabile in percorsi di significazione (e quindi traduzioni) differenti, il contesto di questo passaggio a nostro avviso incoraggia l'interpretazione dello scandalo come offesa alla vista, oltraggio insopportabile, ovverosia l'atto scatenante della rivolta all'assurdo dell'esistenza. Pertanto fa il paio con un'altra parola, già incontrata nell'analisi dell'isotopia del vedere e presente tanto nel capitolo in questione quanto nel paragrafo di apertura del successivo: «spectacle». Mentre però lo spettacolo della sofferenza (lessicalmente evocato in due casi da Paneloux e semioticamente manifesto negli sguardi generali quasi ininterrotti verso il piccolo) chiama l'attenzione sulla passività disarmante a cui sono costretti gli spettatori – anche grazie al suo impiego inusuale, fuori luogo se si considera l'agonia di un bambino (Prouteau 2008: 188) – lo *scandale* della stessa sofferenza può essere letto come incipiente evoluzione dell'atteggiamento umano, tenendo conto del carattere universale assunto dalla scena per via metaforica. Dall'inerme osservazione al coinvolgimento nella lotta si passa attraverso un moto di indignazione che prende il nome di *scandale*. E se fino a questo momento persino Rieux e Tarrou, da mesi impegnati nel contrastare l'epidemia, si erano scandalizzati piuttosto "abstraitement", ora la visione diretta (vista) e prolungata (tempo) della sofferenza universale (terrore, elementale) incarnata nella figura emblematica dell'Innocente (*écartelèment*, selvatichezza) conferma in loro, e riaccende negli altri, il dovere della rivolta (fatica); che porterà infatti, subito dopo, alla conversione definitiva di Paneloux e alla conclusione delle indecisioni di Rambert sulla propria fuga. Nell'estratto sopra riportato, espressione figurativa dell'impegno richiesto da tale dovere sono gli elementi dell'unica isotopia non ancora analizzata, quella della fatica (in grigio). Testualmente essa si manifesta nei segni di stanchezza dei personaggi e, grazie ad essi, palesa una sorta di gerarchia nella dedizione dei presenti, almeno in termini di tempo trascorso al servizio della lotta comune contro la peste. Nei dottori e in Paneloux, la fatica accumulata durante i giorni di lavoro per le formazioni sanitarie appare in modo diverso, poiché i primi hanno ormai sviluppato una lunga abitudine al *recommencer*, mentre il

gesuita ha iniziato solo da poco a scontrarsi più concretamente con il dolore dei malati. Laddove Rieux e Tarrou restano in piedi accanto al letto, vicino a un Castel che sembra leggere instancabilmente, Paneloux è "adossé au mur", con un'espressione di dolore sul volto e tracce di rughe sulla fronte, qualificata da "congestionné". Grand, occupato altrove poiché sempre diviso tra il lavoro e la partecipazione alle squadre volontarie, trova il tempo di passare a controllare la situazione e fa il suo ingresso nella sala del tutto "essoufflé". La fatica di Rambert, l'ultimo ad arrivare (ricordiamo che ha appena accettato di restare a Oran e dare una mano ai medici), si palesa in un gesto che ricorda quello di Meursault di fronte alla bara della madre: tira fuori un pacchetto di sigarette, correlativo oggettivo della tensione per lo sforzo di cui il giornalista ha finalmente deciso di farsi carico, ma lo rimette subito in tasca alla vista del giovane moribondo, per rispetto. L'enfasi su questo gesto è sottolineata dalla posizione della frase, appena prima di uno stacco di paragrafo. Infine, naturalmente, la fatica più immediata per lo scontro con il male si legge in alcuni sememi che descrivono il supplizio proprio di Philippe, il quale stringe i denti «à la limite de ses forces», prima di finire in lacrime, «épuisé», nella posizione di crocifisso su un letto che sembra adesso, per ipallage dell'aggettivo, un campo di battaglia «dévasté»: il ricettacolo dei suoi sforzi.

L'importanza di queste linee isotopiche è data anche dalla loro continuità con le pagine successive, per le quali valgono le medesime considerazioni sviluppate sino ad ora a proposito dell'impalcatura temporale, del gioco di sguardi tra i personaggi e della focalizzazione interna. Riportiamo, dunque, un ulteriore estratto testuale, immediatamente successivo a quello appena analizzato, per concludere la disamina della scena e arrivare al dialogo decisivo verso cui punta l'intera costruzione drammatica del capitolo. In aggiunta alle isotopie già esaminate, segnaliamo le seguenti: sonora (in beige, include un'isotopia corale e un'isotopia del silenzio); impersonale (sottolineatura continua); della resa (in grigio più scuro, poiché opposta a quella della fatica che tematizza la resistenza contro il male). Come per tutte le altre, anche per queste isotopie attribuiamo a uno stesso colore i classemi opposti alla denominazione isotopica (es. la fatica non si evince solo dai segni di debolezza e stanchezza, ma anche di forza e resistenza, poiché tutti insieme partecipano alla designazione della lotta alla peste).

> Tarrou se pencha et, de sa lourde main, essuya le petit visage trempé de larmes et de sueur. Depuis un moment, Castel avait fermé son livre et regardait le malade. Il commença une phrase, mais fut obligé de tousser pour pouvoir la terminer, parce que sa voix détonnait **brusquement** : – Il n'y a pas eu de rémission matinale, n'est-ce pas, Rieux ? Rieux dit que non, mais que l'enfant

résistait depuis plus longtemps qu'il n'était normal. Paneloux, qui semblait un peu affaissé contre le mur, dit alors sourdement : – S'il doit mourir, il aura souffert plus longtemps. Rieux se retourna **brusquement** vers lui et ouvrit la bouche pour parler, mais il se tut, fit un effort visible pour se dominer et ramena son regard sur l'enfant. La lumière s'enflait dans la salle. Sur les cinq autres lits, des formes remuaient et gémissaient, mais avec une discrétion qui semblait concertée. Le seul qui criât, à l'autre bout de la salle, poussait à intervalles réguliers de petites exclamations qui paraissaient traduire plus d'étonnement que de douleur. Il semblait que, même pour les malades, ce ne fût pas l'effroi du début. Il y avait, maintenant, une sorte de consentement dans leur manière de prendre la maladie. Seul, l'enfant se débattait de toutes ses forces. Rieux qui, de temps en temps, lui prenait le pouls, sans nécessité d'ailleurs et plutôt pour sortir de l'immobilité impuissante où il était, sentait, en fermant les yeux, cette agitation se mêler au tumulte de son propre sang. Il se confondait alors avec l'enfant supplicié et tentait de le soutenir de toute sa force encore intacte. Mais une minute réunies, les pulsations de leurs deux cœurs se désaccordaient, l'enfant lui échappait, et son effort sombrait dans le vide. Il lâchait alors le mince poignet et retournait à sa place. Le long des murs peints à la chaux, la lumière passait du rose au jaune. Derrière la vitre, une matinée de chaleur commençait à crépiter. C'est à peine si on entendit Grand partir en disant qu'il reviendrait. Tous attendaient. L'enfant, les yeux toujours fermés, semblait se calmer un peu. Les mains, devenues comme des griffes, labouraient doucement les flancs du lit. Elles remontèrent, grattèrent la couverture près des genoux, et, soudain, l'enfant plia ses jambes, ramena ses cuisses près du ventre et s'immobilisa. Il ouvrit alors les yeux pour la première fois et regarda Rieux qui se trouvait devant lui. Au creux de son visage maintenant figé dans une argile grise, la bouche s'ouvrit et, presque aussitôt, il en sortit un seul cri continu, que la respiration nuançait à peine, et qui emplit soudain la salle d'une protestation monotone, discorde, et si peu humaine qu'elle semblait venir de tous les hommes à la fois. Rieux serrait les dents et Tarrou se détourna. Rambert s'approcha du lit près de Castel qui ferma le livre, resté ouvert sur ses genoux. Paneloux regarda cette bouche enfantine, souillée par la maladie, pleine de ce cri de tous les âges. Et il se laissa glisser à genoux et tout le monde trouva naturel de l'entendre dire d'une voix un peu étouffée, mais distincte derrière la plainte anonyme qui n'arrêtait pas : « Mon Dieu, sauvez cet enfant. » Mais l'enfant continuait de crier et, tout autour de lui, les malades s'agitèrent. Celui dont les exclamations n'avaient pas cessé, à l'autre bout de la pièce, précipita le rythme de sa plainte jusqu'à en faire, lui aussi, un vrai cri, pendant que les autres gémissaient de plus en plus fort. Une marée de sanglots déferla dans la salle, couvrant la prière de Paneloux, et Rieux, accroché à sa barre de lit, ferma les yeux, ivre de fatigue et de dégoût. Quand il les rouvrit, il trouva Tarrou près de lui. – Il faut que je m'en aille, dit Rieux. Je ne peux plus les supporter. Mais **brusquement**, les autres malades se turent. Le docteur reconnut alors que le cri de l'enfant avait faibli, qu'il faiblissait encore et qu'il venait de s'arrêter. Autour de lui, les plaintes reprenaient, mais sourdement, et comme un écho lointain de cette lutte qui venait de s'achever. Car elle s'était achevée. Castel était passé de l'autre côté du lit et dit que c'était fini. La bouche ouverte, mais muette, l'enfant reposait au creux des couvertures en désordre, rapetissé **tout d'un coup**, avec des restes de larmes sur son visage. (195-197)

Questa seconda parte del capitolo costituisce per molti aspetti l'apice tragico dell'intera cronaca. Sul piano della tecnica narrativa anzitutto va rilevata l'abilità con cui, persino in una scena di tale patetismo, l'appartenenza della voce narrante a uno dei presenti (Rieux, ma ancora all'insaputa del lettore) riesce ad essere camuffata in ottemperanza alle finalità cronachistiche. Ciò avviene mediante l'adozione di una prospettiva diffusa, che in primo piano alterna ora i gesti degli uomini, ora le loro parole e impressioni, ora la testimonianza immediata del narratore-personaggio, ora la sofferenza del bambino e degli altri malati. Tutto ciò che il resoconto di Rieux non mostra in presa diretta viene così affidato al gioco di sguardi che sposta il focus, oppure a una percezione più generica e impersonale modulata dal ricorrere di verbi quali *sembler, paraître* ed espressioni di sorta, che arrivano a intrudere nel piano della narrazione persino quelle opinioni e sensazioni dei singoli che, a rigor di logica, dovrebbero rimanere fuori dalla portata del narratore: è il caso di "et tout le monde trouva naturel de l'entendre dire […]" (197), in riferimento alle parole di Paneloux ; o ancora di "Il semblait que, même pour les malades, ce ne fût pas l'effroi du début. Il y avait, maintenant, une sorte de consentement dans leur manière de prendre la maladie." (196), dove appare interpretabile addirittura il sentire stesso dei moribondi attraverso le impressioni della voce narrante. Grazie a questa prospettiva mobile e al prosieguo dell'isotopia di prossimità[324], persiste e si fa più forte quella dinamica di compartecipazione generale al dolore del singolo, in cui però l'isolamento del bambino rispetto a tutti gli altri, già evidenziato, ora diventa piuttosto un protagonismo che potremmo definire teatrale e che, allegorizzando il senso dell'episodio, prepara il palco al diverbio finale tra Rieux e Paneloux, cioè tra i portavoce rispettivi di scienza e religione. L'atmosfera da dramma è indotta soprattutto da una vera e propria isotopia corale, generata dal moltiplicarsi delle voci agonizzanti, a sua volta incassato in una più generica isotopia sonora che si manifesta nella sovrabbondanza di impressioni acustiche e menzioni al silenzio che contraddistingue queste righe. Vengono infatti introdotte adesso, come moltitudine indistinta – l'astrazione è qui al massimo grado – altre figure

[324] Seguendo l'andamento in climax di tutto l'episodio, la vicinanza fisica evolve qui in contatto diretto e si presenta dunque, in modo sempre più esplicito, quale volontà di condividere la pena, ma al contempo incapacità d'intervento. Il che è ben visibile sia nel posizionamento degli spettatori rispetto al moribondo, sia nei loro gesti: Tarrou si china e gli asciuga la fronte madida; Rambert, che aveva già rinunciato alla sua sigaretta, si avvicina ora al letto del piccolo, accanto al quale invece Castel non soltanto interrompe la lettura ma, durante uno degli accessi più gravi, decide di chiudere definitivamente il libro rimasto fino ad allora aperto sulle sue ginocchia, come a segnalare il coinvolgimento totale nella vicenda. Infine, emblematicamente, Rieux prende a più riprese il polso del piccolo Othon, non per una qualche utilità reale del gesto, ma "pour sortir de l'immobilité impuissante où il était" (196).

di appestati, già presenti nell'aula ma funzionalmente neglette fino a questo punto del racconto. Qualificate come "formes" inquiete e afflitte, in una descrizione che sottrae anche a questi sventurati i caratteri di umanità[325], i loro rantoli di dolore accompagnano con intensità crescente la voce del più giovane sofferente, in una sorta di coro da tragedia greca (Prouteau 2008: 187) che contribuisce al senso di teatralità cui accennavamo. I gemiti e le grida di dolore sembrano rispondersi in maniera sempre più concertata, come strumenti di un'orchestra. Il sipario è costituito dal classema [repentino], condiviso dai quattro sememi che abbiamo evidenziato nel testo in neretto. Pur riferendosi a individui differenti in punti diversi del resoconto e in un'atmosfera che avevamo visto essere temporalmente rarefatta, qui dilatata ancor di più dal frequente ricorrere del classema [continuato], tali sememi, proprio poiché reiterano tutti un senso di brusca accelerazione, fungono da pedale di un ritmo più sostenuto sia nei due «brusquement» di apertura[326] sia, in senso inverso, nei due sememi terminali che frenano con altrettanta immediatezza la concitazione sviluppata all'interno del paragrafo, in accordo con la conclusione della scena e della vita stessa del piccolo Othon. Sulla base delle considerazioni già esposte riguardo agli elementi naturali, in particolare alla luce e al calore che scortano quasi sistematicamente le recrudescenze della peste, non si giustificherà come casuale il fatto che la frase "La lumière s'enflait dans la salle." segue immediatamente l'apertura di questo sipario: progressivamente il calore aumenta fino a "crépiter", seguendo il ritmo dettato dal coro tramite l'avvicendamento dei *tiroirs* verbali (*imparfait* per lo stiramento temporale e *passé simple* per l'aspetto puntuale); poi, verso i momenti culminanti della scena, una "marée de sanglots déferla dans la salle, couvrant la prière de Paneloux". L'immagine marina viene così ripresa per mostrare esplicitamente l'analogia delle acque che, all'apice della lotta alla quale tutti stanno ormai partecipando, sommergono la voce (quindi lo strumento di retorica) del religioso, con un fortissimo effetto simbolico che sarà determinante nell'illustrare la posizione di Camus durante il dialogo conclusivo tra i due e senza che Rieux, suo cronista obiettivo, debba sbilanciarsi troppo. La coralità e la qualità di questi lamenti rappresentano due facce di una stessa medaglia,

[325] L'isotopia della selvatichezza che adesso rende le mani di Othon delle "griffes" e il suo viso argilla, negli altri appestati sottolinea non più l'innocenza ma la perdita di umanità a cui la peste costringe, ovvero l'astrazione dal proprio corpo ormai invaso dalla malattia.

[326] Si noti che soltanto il secondo «brusquement» non si riferisce espressamente al suono. Tuttavia, traducendo nel movimento di Rieux la sua collera nei confronti dell'atteggiamento di Paneloux – preparando il terreno quindi, in modo significativo, al confronto finale tra pensiero laico e pensiero religioso – esso rimanda comunque al suono delle parole che vorrebbero essere pronunciate, ma il cui tono brusco il medico si sforza ancora qui di soffocare, date le circostanze.

proprio come la metafora che sorregge l'intero romanzo: si tratta di una «protestation monotone» e «anonyme» proveniente da forme singole ma indistinguibili, private della loro concretezza, e confonde in sé le grida «de tous les âges». Ancora una volta è il movimento dall'individuale al collettivo che trova sonorità nel grido di sofferenza. Sono chiari qui i segni dell'astrazione, il richiamo a uno stato di prostrazione e perdita del sé che in realtà, a questo punto della cronaca, interessa non solo gli appestati in questa sala, ma la maggior parte dei cittadini di Oran. D'altro canto, di protesta si tratta, con una scelta lessicale che enfatizza il carattere attivo di questo lamento. I classemi che indicano la fatica della lotta sono infatti disseminati lungo tutto il capitolo e ricordano costantemente che, proprio perché accomuna tutti gli uomini, questa è una lotta che astrae ma unisce, un grido di dolore collettivo e solidale. Ecco l'importanza stilistica dell'isotopia corale in un momento che vede protagonista la singola, per quanto esemplare, figura cristica. *La Peste* non promuove eroi solitari che si immolano, ma comunità solidali che combattono, pur soccombendo. Formalmente, oltre agli elementi già segnalati, il senso di questa armonia tonale e figurativa, a tratti concorde e a tratti discorde, viene accentuato verso la fine della *protestation*, quando il testo esibisce una sorta di chiasmo corale in climax: all'improvviso gli altri malati tacciono mentre il dottor Rieux si accorge che "le cri de l'enfant avait faibli, qu'il faiblissait encore et qu'il venait de s'arrêter. Autour de lui, les plaintes reprenaient, mais sourdement, et comme un écho lointain de cette lutte qui venait de s'achever. Car elle s'était achevée. Castel était passé de l'autre côté du lit et dit que c'était fini." (197). Al silenzio repentino degli appestati segue subito un anticlimax sonoro, dato dal duplice indebolirsi delle grida di Othon fino al silenzio totale. Allora i lamenti del coro riprendono, ma anch'essi quieti, quasi a voler proseguire sommessamente la protesta del piccolo che, come ci ricorda la triplice ripetizione dei sinonimi *achever* e *finir*, è ora definitivamente nel silenzio. Ai primi tre sememi in beige ne corrispondono altrettanti. Tra il sipario del «brusquement» iniziale e il sipario conclusivo del «tout d'un coup», la coralità ha così contribuito non soltanto a serrare il ritmo della tragedia, ma anche ad armonizzare a tal punto le voci dei presenti da rendere possibile una speciale *mise en relief*. Nelle righe centrali di questo estratto, infatti, Rieux e il figlio di Othon arrivano a un grado di comunione tale da fondersi per qualche istante all'interno di una fatica congiunta che passa per i gesti, gli sguardi, persino i battiti cardiaci, coinvolgendo dunque varie isotopie. Ritrascriviamo le righe in questione per praticità di consultazione:

> Seul, l'enfant se débattait de toutes ses forces. Rieux qui, de temps en temps, lui prenait le pouls, sans nécessité d'ailleurs et plutôt pour sortir de l'immobilité

> impuissante où il était, sentait, en fermant les yeux, cette agitation se mêler au tumulte de son propre sang. Il se confondait alors avec l'enfant supplicié et tentait de le soutenir de toute sa force encore intacte. Mais une minute réunies, les pulsations de leurs deux cœurs se désaccordaient, l'enfant lui échappait, et son effort sombrait dans le vide. Il lâchait alors le mince poignet et retournait à sa place.

La commistione tra Rieux e il piccolo Othon è innescata esplicitamente dal riproporsi dei calssemi [unione] e [mescolanza] contenuti in particolare nell'isotopia di prossimità («se mêler», «se confondait», «réunies»), che abbiamo visto tematizzare il contatto in senso lato, cioè la compartecipazione al dolore e alla lotta. Ma anche altri elementi stilistici concorrono a quest'immagine di temporanea fusione, e lo fanno concentricamente, cioè man mano che la descrizione si avvicina al centro del paragrafo, occupato difatti dal fulcro dell'isotopia di prossimità. Innanzitutto, sia Rieux sia Philippe rappresentano in qualche modo le figure di spicco dei rispettivi gruppi: gli astanti e gli allettati. Da un lato, già impaziente nella sua posizione di spettatore tra gli spettatori (ricordiamo che nell'estratto precedente "Le docteur serrait avec force la barre du lit où gémissait l'enfant.", 195), Rieux non si rassegna e cerca di uscire dall'immobilità in cui si trova, salvo tornare sconfitto "à sa place" alla fine di queste righe. Per pochi istanti, dunque, la narrazione lo isola rispetto agli altri personaggi portandone in primo piano gesti e sentimenti. Dall'altro lato, Othon non solo rappresenta la voce protagonista in mezzo al coro, ma all'inizio del paragrafo il semema «Seul,» lo separa semanticamente e formalmente da tutti gli altri *pestiférés*. Entrambi guadagnano quindi una simile posizione, privilegiata quanto ad attenzione ermeneutica dei gesti. Inoltre, la ripetizione quasi identica di alcune espressioni determina tra i due una prossimità ancora maggiore, poiché sembrano prestarsi vicendevolmente certi gesti caratteristici: tanto il bambino si dibatte "de toutes ses forces", tanto il dottore lo sostiene "de toute sa force"; come il primo aveva in più occasioni stretto i denti, così il secondo ora viene descritto con le stesse parole mentre "serrait les dents"; gli occhi di Philippe, l'unico tra i personaggi ad averli mantenuti chiusi sin dall'inizio del capitolo (per giunta in una scena dove abbondano gli sguardi, come abbiamo visto), adesso, per la prima volta, vengono attribuiti a Rieux che "sentait, en fermant les yeux", cosa che non aveva mai fatto, mantenendo anzi uno sguardo sempre vigile. Il valore di questo profondo sentire viene sottolineato dal momento in cui, poco dopo, Philippe apre gli occhi per la prima volta, trovandosi davanti proprio Rieux, al quale rivolge, come fosse una richiesta di aiuto, le prime lunghe note del suo pianto di dolore. L'uso della deissi personale e dei

dimostrativi svolge in queste righe una funzione articolatoria: l'agitazione del moribondo è "*cette* agitation", che in un preciso istante si mescola con il tumulto del cuore di Rieux, de "*son propre* sang"; fino all'attimo in cui, "une minute réunies", le pulsazioni "de *leurs deux* cœurs" si esprimono all'unisono, subito prima di separarsi, interrompendo l'assonanza. Ecco che con la reiterazione del classema [separazione] interviene nuovamente, in altra forma, l'isotopia dell'*écartelèment* che, dopo aver richiamato in precedenza la disgregazione e la crocifissione dei corpi, adesso disgiunge il sentire ("se désaccordaient", "*lui* échappait", "à *sa* place") e disarmonizza le voci ("protestation […] discorde"), palesando un conflitto semantico con l'isotopia della prossimità già configuratosi nel dipanarsi testuale della scena.

V.2.3 La polemica tra medicina e religione nel dialogo tra Rieux e Paneloux

Come già anticipato, l'osservazione di questa lunga agonia conduce a un confronto decisivo tra Rieux e Paneloux dal quale emergerà l'approccio camusiano al dilemma del male. Nel corso del romanzo, il dottore era già stato protagonista di alcuni tête-à-tête di rilievo, diluiti in dialoghi che anche a distanza di parecchi capitoli portavano avanti didascalicamente la parabola morale dei personaggi. Avevamo esaminato il caso di Rambert (cfr. V.2.1.1), con il quale Rieux si scontra sul tema della felicità individuale e collettiva. La questione è ripresa e conclusa nel capitolo che precede la morte del giovane Othon, quando il giornalista si trova a tu per tu con il dottore per comunicargli, infine, la sua decisione di restare a Oran. Alcune righe dimostrano come la figura di Rieux sia presentata ancora una volta sotto una luce positiva, campione contro la malattia, al punto forse da indurre un pregiudizio favorevole verso le sue parole e indirizzare così l'esito dei vari confronti ideologici. Per dare un'idea dell'aura esemplare che egli irradia già prima del calvario del piccolo Philippe, riportiamo un breve estratto del capitolo secondo della Parte IV, che oltretutto anticipa palesemente gli elementi descritti poc'anzi nell'analisi della scena corale, cronologicamente appena successiva:

> C'était une immense salle, […] Dans le haut des murs ronronnaient des appareils qui renouvelaient l'air, et leurs hélices courbes brassaient l'air crémeux et surchauffé, au-dessus de deux rangées de lits gris. De tous les côtés, montaient des gémissements sourds ou aigus qui ne faisaient qu'une plainte monotone. Des hommes, habillés de blanc, se déplaçaient avec lenteur, dans la lumière cruelle que déversaient les hautes baies garnies de barreaux. Rambert se sentit mal à l'aise dans la terrible chaleur de cette salle et il eut de la peine à reconnaître

> Rieux, penché au-dessus d'une forme gémissante. Le docteur incisait les aines du malade que deux infirmières, de chaque côté du lit, tenaient écartelé. Quand il se releva, il laissa tomber ses instruments dans le plateau qu'un aide lui tendait et resta un moment immobile, à regarder l'homme qu'on était en train de panser. (LP 189)

La simbologia naturale negativa, i lamenti monotoni quanto l'astrazione che li ha depersonalizzati, la faticosa ma incrollabile posizione del dottore, l'immobilità del suo sguardo: molte delle componenti isotopiche inquadrano già qui il ruolo di Rieux nel combattere la peste, fornendo uno schizzo riassuntivo delle condizioni del suo *métier*, preludio della tragica scena a venire, talvolta per mezzo di termini che verranno infatti riproposti in forma analoga durante le tappe della passione del fanciullo. In tal modo, avendo a più riprese abituato il lettore a simpatizzare con quel personaggio che risulta narrativamente il più presente e impegnato nella lotta alla peste, la cronaca, pur volendosi imparziale, condiziona preventivamente gli scambi verbali in cui il medico si fa portavoce di una certa morale: quella del suo demiurgo. Lo stesso accade con le due pagine che seguono la morte del figlio di Othon e concludono il capitolo terzo, rivelandone il vero tema fondante, ossia la rivolta contro la condizione umana: "in Camus, la peste consente un confronto privilegiato con Dio, un rapporto di "rivolta" del sofferente (= Rieux) che polemizza con Dio, in luogo di sublimare eucologicamente il dolore (= la posizione iniziale di Paneloux)." (Piselli 2016: 236)

A questo punto del romanzo, la percezione di un antagonismo ideologico tra il prelato e il medico è già stata predisposta attraverso dei paralleli più o meno sottili.

i. In primo luogo, sin da subito Rieux si affida alle cifre, alle indagini cliniche[327] e al suo sapere enciclopedico per affrontare l'arrivo della peste ("Il essayait de rassembler dans son esprit ce qu'il savait de cette maladie.", LP 42), evocando le immagini storiche del flagello[328] e impostando la propria cronaca come narrazione oggettiva degli effetti dell'epidemia sulla città e sui rapporti tra i cittadini. Dal canto suo, invece, Paneloux associa gli

[327] Ricordiamo che Camus si era documentato in maniera seria e approfondita sulla peste, raccogliendo ben cinquantasette fogli di appunti tanto sulla patologia quanto sulle sue apparizioni storiche. Per una ricognizione e un commento di questi documenti, rimandiamo a «Genèse de *La Peste*» di Marie-Thérèse Blondeau (1999).

[328] In realtà, poiché "la peste ne s'imaginait pas ou s'imaginait faussement.", Rieux dichiara di rifiutare le visioni terrificanti delle pesti storiche ad Atene, Costantinopoli, Jaffa e Londra (LP 43); ma proprio la loro evocazione, per quanto diffidente il narratore si dica, per effetto di accumulo le imprime ancora di più nella memoria del lettore (Lévi-Valensi 1999: 47).

sconvolgimenti nelle vite degli oranesi alle immagini bibliche che, anziché concentrarsi sugli effetti, cercano e individuano cause nel piano metafisico. Scrive Lévi-Valensi a proposito del primo sermone di Paneloux:

> c'est lui qui opère la métamorphose des « curieux événements » en événement providentiel d'ordre moral et métaphysique, et les situe dans l'histoire de l'humanité pécheresse. […] Paneloux fait une large place aux épisodes de la Bible qui lui paraissent éclairer la peste d'Oran, et lui donner un sens. […] mais il ne limite pas sa démonstration aux cas de peste : il englobe, dans un raccourci audacieux – (« Pharaon et Job » !) – les exemples les plus traditionnels de péché et malédiction […] replace ainsi la peste d'Oran dans la structure et signification du schéma biblique : la faute mérite d'être punie, et de la punition pourra naître le salut du pécheur repenti. (1999: 49-50)

Con Rieux, quindi, abbiamo l'affermarsi dello spirito critico, che si affida a immagini comunque ancorate alla concretezza storiografica; benché poi trasformate, nel corso della cronaca, da un processo continuo di mitopoiesi narrativa che, nel tentativo di trovare un senso al male con gli occhi dei vari personaggi, gioca sulla simbologia naturale, sullo scambio costante tra la dimensione individuale e collettiva, sui miti tradizionali legati al morbo, sulle risonanze di una visione morale e ontologica (*ivi*: 55). Al contrario, con Paneloux vediamo il dogmatismo religioso imporsi tramite le Scritture, che proiettano subito l'epidemia in una dimensione ultraterrena, nel cui disegno il flagello non è inatteso o accidentale, ma prenunzio di un meritato castigo.

ii. In secondo luogo, l'opposizione tra prete e medico si è qui già incardinata su due poli: la fiducia assoluta del primo nell'imperscrutabile disegno divino, anche a costo di enormi sofferenze, contro il rifiuto del secondo di una simile creazione: "Mais que personne au monde, non, pas même Paneloux qui croyait y croire, ne croyait en un Dieu de cette sorte, puisque personne ne s'abandonnait totalement et qu'en cela du moins, lui, Rieux, croyait être sur le chemin de la vérité, en luttant contre la création telle qu'elle était." (LP 120)[329] Rieux non crede nella peste quale espiazione delle colpe, né gli interessa trovarle una giustificazione; si convince anzi di un'unica vera necessità, quella di resistere attivamente e insieme all'arbitrarietà del male: "L'antica domanda relativa al significato del male (inconciliabile

[329] Avevamo accennato a questo passo in V.2.2.1 a proposito della filosofia del *métier*.

con la presenza di un Dio buono e giusto), riformulata da Camus in termini laici, si risolve nella constatazione lucida e disperante dell'ineluttabilità e della gratuità del male." (Piselli 2016: 241)

iii. Un terzo e ultimo parallelo sulla costruzione del loro antagonismo può essere letto nelle rispettive posizioni esistenziali che vengono fuori a più riprese nell'arco narrativo, tenendo però conto dello slittamento che successivamente interverrà nel secondo Paneloux: da una parte il *métier* di medico, che si occupa della salute dell'uomo; dall'altra la speculazione fideistica del religioso, che cerca invece la via della salvezza. Mestiere e santità, *santé* e *salut*. D'altronde, negli anni in cui l'idea dell'opera stava prendendo forma, lo stesso Camus scriveva: "Un des thèmes - possibles - lutte de la médecine et de la religion : les puissances du relatif (et quel relatif !) contre celles de l'absolu. C'est le relatif qui triomphe ou plus exactement qui ne perd pas." (*CII*: 69); e poi ancora : "Médecine et Religion : Ce sont deux métiers et ils semblent se concilier. Mais aujourd'hui où tout est clair, on comprend qu'ils sont inconciliables - et qu'il faut choisir entre le relatif et l'absolu. « Si je croyais à Dieu, je ne soignerais pas l'homme. Si j'avais l'idée qu'on pût guérir l'homme, je ne croirais pas à Dieu." (*ivi*: 121) Quest'ultimo pseudo sillogismo trova spazio tra la materia testuale sul finire della Parte IV, quando, riportando il pensiero di Paneloux poco prima della sua morte, un giovane diacono dice: "– Si un prêtre consulte un médecin, il y a contradiction." (LP 207) In seguito, al pragmatismo agnostico di Rieux il prelato si avvicinerà parzialmente, approdando a una sorta di fatalismo partecipato, suggerito nel secondo sermone, ma da un Paneloux ormai in profonda crisi di fede.

Alla luce di questi paralleli che sottendono la tensione tra i due personaggi lungo l'intera cronaca, risulterà più chiara la centralità del dialogo che si instaura subito dopo la morte del piccolo Othon. Trascriviamo dunque le relative pagine, evidenziandone soltanto poche ulteriori linee isotopiche in aggiunta a quelle precedentemente analizzate[330]:

> Paneloux s'approcha du lit et fit les gestes de la bénédiction. Puis il ramassa ses robes et sortit par l'allée centrale. […] Mais Rieux quittait déjà la salle, d'un pas si précipité, et avec un tel air que, lorsqu'il dépassa Paneloux, celui-ci tendit le

[330] Oltre a quelle esaminate nelle pagine precedenti, qui emergono chiaramente: rivolta; moto (divisorio/unificatore); comunione; comprensione; emotività.

bras pour le retenir. – Allons, docteur, lui dit-il. Dans le même mouvement emporté, Rieux se retourna et lui jeta avec violence : – Ah ! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien ! Puis il se détourna et, franchissant les portes de la salle avant Paneloux, il gagna le fond de la cour d'école. Il s'assit sur un banc, entre les petits arbres poudreux, et essuya la sueur qui lui coulait déjà dans les yeux. Il avait envie de crier encore pour dénouer enfin le nœud violent qui lui broyait le cœur. La chaleur tombait lentement entre les branches des ficus. Le ciel bleu du matin se couvrait rapidement d'une taie blanchâtre qui rendait l'air plus étouffant. Rieux se laissa aller sur son banc. Il regardait les branches, le ciel, retrouvant lentement sa respiration, ravalant peu à peu sa fatigue. – Pourquoi m'avoir parlé avec cette colère ? dit une voix derrière lui. Pour moi aussi, ce spectacle était insupportable. Rieux se retourna vers Paneloux : – C'est vrai, dit-il. Pardonnez-moi. Mais la fatigue est une folie. Et il y a des heures dans cette ville où je ne sens plus que ma révolte. – Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre. Rieux se redressa d'un seul coup. Il regardait Paneloux, avec toute la force et la passion dont il était capable, et secouait la tête. – Non, mon père, dit-il. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés. Sur le visage de Paneloux, une ombre bouleversée passa. – Ah ! docteur, fit-il avec tristesse, je viens de comprendre ce qu'on appelle la grâce. Mais Rieux s'était laissé aller de nouveau sur son banc. **Du fond** de sa fatigue revenue, il répondit avec plus de douceur : – C'est ce que je n'ai pas, je le sais. Mais je ne veux pas discuter cela avec vous. Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important. Paneloux s'assit près de Rieux. Il avait l'air ému. – Oui, dit-il, oui, vous aussi vous travaillez pour le salut de l'homme. Rieux essayait de sourire. – Le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord. Paneloux hésita. – Docteur, dit-il. Mais il s'arrêta. Sur son front aussi la sueur commençait à ruisseler. Il murmura : « Au revoir » et ses yeux brillaient quand il se leva. Il allait partir quand Rieux qui réfléchissait, se leva aussi et fit un pas vers lui. – Pardonnez-moi encore, dit-il. Cet éclat ne se renouvellera plus. Paneloux tendit sa main et dit avec tristesse : – Et pourtant je ne vous ai pas convaincu ! – Qu'est-ce que cela fait ? dit Rieux. Ce que je hais, c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre. Rieux retenait la main de Paneloux. – Vous voyez, dit-il en évitant de le regarder, Dieu lui-même ne peut maintenant nous séparer. (198-199)

Per la prima volta dall'inizio cronaca, assistiamo a uno scollamento evidente tra le precauzioni linguistiche del Rieux narratore, volte alla sobria neutralità del compito testimoniale, e il comportamento del Rieux personaggio, il quale abbandona il contegno che lo ha contraddistinto anche nelle circostanze più difficili e prorompe in un'esclamazione, sintesi dell'accusa di fondo alla morale cristiana: " – Ah ! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien !" Se il flagello è un castigo che i fedeli hanno meritato per i loro peccati – come sostiene il teologo durante il suo primo

sermone[331] – il tormento di un innocente è allora del tutto inammissibile. Del resto, considerando l'universo poetico camusiano, emerge una certa coerenza nella scelta proprio della figura ecclesiastica come valvola di sfogo di una collera che Rieux condivide, percettibilmente, con il suo demiurgo. Come nota a giusto titolo Lévi-Valensi, anche ne *L'Étranger* l'unica persona contro cui sbotta Meursault è un prelato:

> Il n'est pas indifférent que ce soit face à l'aumônier que sa révolte s'exprime avec violence ; dans *La Peste*, l'effet du premier prêche du père Paneloux est de rendre « plus sensible à certains l'idée qu'ils étaient condamnés, pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable » (P, p.96) – avec menace de mort imminente. C'est que l'homme selon Camus n'a aucun espoir d'une autre vie, et ne croit pas à l'immortalité de l'âme. (1991: 17-18)

Da questa profonda divergenza di vedute, scaturiscono i due atteggiamenti opposti che abbiamo rilevato: uno pragmatico e l'altro speculativo. Uno concreto e uno astratto. Assistere al calvario "insupportable" del piccolo Philippe fa sì che tutti i personaggi, Rieux compreso, trovandosi di fronte alle proprie astrazioni, mettano in discussione la fermezza delle convinzioni personali. Nel brano qui trascritto, il segno più superficiale del cambiamento di Paneloux è costituito dalla sincera commozione che il prete esibisce per la prima volta, in confronto al distacco cui aveva abituato il lettore nel sermone inziale, pieno di pathos ma privo di vera empatia. Il fulcro dell'antagonismo tra le prospettive è riassunto nel seguente periodo: "Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre." Non solo lessicalmente ci sono tutti gli elementi del dibattito (comprensione, rivolta, amor di fede), ma l'andamento del breve confronto è definito da quel "Je comprends…Mais", ovvero dal costante tentativo di apertura al pensiero altrui e poi ritorno sui propri passi, tentativo di persuasione, da parte di entrambi (nel caso di Paneloux, l'apertura a una posizione diversa è una novità, come dimostra il "peut-être devons-nous" che segue la sua obiezione; la quale infatti ne risulta attenuata, meno assoluta rispetto alla retorica solita del gesuita). Tale andamento è ben visibile per via isotopica nei movimenti, sia fisici sia intellettuali, che dinamizzano la scena: un continuo concedere e ritrarsi, sia nel linguaggio del corpo, sia nel modo di posizionarsi rispetto all'interlocutore all'interno dello spazio, sia nella scelta delle parole, ora brusche ora più affabili. Sul piano dell'espressione, ad esempio, persino quel "Je ne vais pas si loin.", pronunciato da Rieux in riferimento al

[331] Nel quale, però, per mezzo del *vous*, egli si era estromesso dalla collettività peccatrice: "« Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité »" (LP 91).

ragionamento di Paneloux, include in sé una semantica spaziale, rafforzando dunque la medesima isotopia. La contrapposizione affiora poi anche dal modo in cui gli avverbi di affermazione e negazione[332] sono usati per far detonare i rispettivi convincimenti. Il "- Non, mon père" di Rieux si carica del senso di rivolta già espresso nell'arco dell'intera cronaca, ma qui, in particolare, scandito nei vari sememi ad essa riconducibili (in rosso) grazie a classemi comuni, che essi indichino esplicitamente la collera, l'odio, il rifiuto, la rivolta stessa; oppure, per via accessoria, la violenza e lo scoppio, ma pure il tipo di moto che anima gli spostamenti e le repliche del dottore ("pas precipité", "jeta avec violence", "se redressa d'un seul coup", "mouvement emporté"). Al contrario, il "- Oui," pronunciato dal prete – in apertura di frase come quello del dottore – cerca una riconciliazione, vuole cioè individuare un punto di contatto nell'operato dei rispettivi personaggi ed entra così a far parte di un'isotopia della comunione (in blu). Preparata dagli elementi di compartecipazione sopra elencati e sviluppatasi più visibilmente, in questo brano, attraverso l'uso di pronomi personali e degli avverbi *ensemble* e *aussi*[333], tale isotopia rappresenta nell'economia del diverbio il terreno d'approdo raggiunto, da Rieux, quando dichiara "nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre", mentre, da Paneloux, con un'affermazione quasi eretica che stona fortemente con il dogmatismo mostrato fino a questo punto: "Dieu lui-même ne peut maintenant nous séparer." Ancora una volta, l'artificio della costruzione artistica di Camus si esibisce nel posizionamento strategico di quest'ultima frase, che conclude un capitolo denso di temi e questioni morali con la vittoria della solidarietà, proprio come la frase di Rambert a chiusura del capitolo precedente (cfr. V.2.2.3). L'impressione che si potrebbe ricavare dall'antitesi tra le istanze dei due personaggi è quella di un ateismo, in Rieux, totalmente estraneo a preoccupazioni di natura trascendente e quindi volto unicamente al pragmatismo, senza alcun pensiero a valori più generali e astratti. In realtà, proprio dal passo sopra riportato risulta abbastanza evidente una dinamica che ricorre in tutto il romanzo e che smentirebbe tale impressione: anche in Rieux, come nella maggioranza dei protagonisti, c'è una revisione dei principi di base che guidano la sua condotta morale lungo l'arco narrativo, con ricadute anche sul piano estetico. Nello specifico, emerge adesso "the inherent conflict

[332] "Qu'est-ce qu'un homme révolté? C'est d'abord un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui. " (Camus, *Remarque sur la révolte*, in OC I, XLIII).
[333] Quest'ultimo arriva addirittura a spartire tra i due uomini la stessa fatica tramite il correlativo oggettivo del sudore che, nel caso di Rieux, "lui coulait déjà dans les yeux". È inoltre un'allusione al pianto, che mal si concilierebbe con la risoluta figura del dottore, specialmente nella narrazione del Rieux narratore sempre improntata all'oggettività.

between Rieux's position as narrator and his position as protagonist, most noticeable in the shift in his relationship to the need for narrative reserve" (Stromberg 2014: 90). Infatti, non solo il tono della scena infrange in certa misura il riserbo progettuale che informa lo stile tipico del cronista distaccato (si noti, ad esempio, l'anomalia introspettiva esibita dal seguente periodo: "Il avait envie de crier encore pour dénouer enfin le nœud violent qui lui broyait le cœur."), ma quando il dottore risponde a Paneloux "Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières.", egli sta puntando espressamente a qualcosa che non è forse proprio la *salut* spirituale, ma va comunque oltre la *santé* dell'uomo, nonostante la successiva dichiarazione: "Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord." Si tratterebbe di una salvezza laica, per Camus, secondo le parole del suo maestro, Jean Grenier (2005: 129):

> Albert Camus cercava, e non solo per se stesso, ma per tutti gli uomini, la salvezza e dunque molto più della felicità. Da qui il carattere non laico della sua opera. Ma è una salvezza di natura terrena. Da qui il suo carattere squisitamente umano, non c'è l'opera di un Salvatore ma di qualcuno che avendo scoperto una «ricetta» – un modo di vivere per lenire il dolore degli uomini – la diffonde tra loro e predicando con l'esempio diventa a sua volta un santo (senza aver fede), cioè un esempio incarnato, che trascina altri uomini a divenire esempi.[334]

Rieux ribadisce dunque il suo interesse per la salute, intesa innanzitutto come salvezza del corpo. Ma dopo? Stromberg fa notare giustamente che l'etica della cura delle sofferenze altrui accompagnava il medico già prima dello scoppio dell'epidemia (2014: 91). Partecipare alle formazioni sanitarie non innesca di per sé grandi rivoluzioni nel modo in cui Rieux sta al mondo. Piuttosto, il punto di arrivo della sua evoluzione – che pure avviene nel corso del romanzo ed è sintetizzata nel "quelque chose" segnalato poc'anzi nel testo – si lega a una consapevolezza ulteriore, maturata in precedenza grazie al privatissimo dolore di un altro encomiabile protagonista: Grand. Di Grand un giorno Rieux si trova ad osservare le lacrime davanti alla vetrina natalizia di un negozio, lacrime che lo riportano al proprio amore perduto:

> Il se souvenait lui aussi des fiançailles du malheureux, devant une boutique de Noël, et de Jeanne renversée vers lui pour dire qu'elle était contente. Du fond d'années lointaines, au cœur même de cette folie, la voix fraîche de Jeanne revenait vers Grand, cela était sûr. Rieux savait ce que pensait à cette minute le

[334] Palud non concorda sull'effettiva scoperta di una "ricetta" all'interno del romanzo, ma arriva a simili conclusioni sulla pluralità del valore didattico dei personaggi, che non è affidato all'esempio del singolo: "The Plague does not give a recipe for happiness but only suggestions. In the same way, no character plays the role of a model" (2012: 25).

> vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, **que ce monde sans amour était comme un monde mort** et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse. (LP 235-236, neretto nostro)

Altra significativa irruzione del lirismo nello stile del narratore-personaggio. La dedizione alla lotta, l'impegno nelle formazioni sanitarie, l'etica del ricominciare incessantemente sono senza dubbio, per il Rieux protagonista, l'indirizzo da seguire in rapporto alle contingenze estreme in cui si trova Oran, assai più che qualsiasi altra vana illusione di risarcimento, contro la quale infatti egli si scaglia nella persona di Paneloux[335]. Tuttavia, come sembra aver già capito in questo episodio natalizio la voce narrante dell'anonimo Rieux, tali valori non bastano a definire ciò che ci rende umani di fronte all'assurdo. Si crea così una discrepanza estetica tra le due voci che trova origine nella prospettiva etica centrale, e che si manifesta su vari piani del discorso lungo le pagine del romanzo. Spiega ancora Stromberg, in relazione anche al monito che chiude l'opera:

> Love, intimacy, affection - interpersonal and not only sensual - are just as important as ethical rigor if Rieux intends to be more than a priest or a saint; if he intends to be a human being. […] The narrating Rieux's inclusion of the possibility of instruction, alongside misfortune, to be gained from disasters brings him slightly closer to the position of Paneloux than Rieux the protagonist has ever been. But unlike the priest, who nonetheless searches for an answer in Christian grace, Rieux merely admits at the end that one can grow because of suffering, without necessarily justifying the pain and destruction that are experienced. (2014: 91-93)

Ecco di nuovo il divario tra le prospettive di Rieux e Paneloux, sanato solamente sul piano materiale della solidarietà attiva. Pur oscillando ma rimanendo delle proprie convinzioni, entrambi si incontrano sul terreno di un'azione comune contro la peste e, di conseguenza, sul tema dell'amore per il prossimo che, in ultima analisi, sembra determinare il programma d'azione camusiano:

> Camus will try to convince the reader that his (and the narrator Rieux's) program for action in the face of the existential absurd is the proper one: that one ought not make futile attempts at escape, like the early Rambert; or prey upon

[335] La collera riservata al prelato dipende non tanto da un'incomprensione assoluta verso la posizione di quest'ultimo, ma da un'inconciliabile gerarchia di valori. Sottolinea Stromberg: "That Rieux's language deliberately subverts pathos does not necessarily imply that he does not understand or care about the connection between addressing concrete contingencies and more general values: what angers Rieux is the priests prioritization of the unattainable transcendent meanings, "ce que nous ne pouvons pas comprendre," over the concrete suffering of an individual child." (2014: 91).

> suffering, like Cottard; or try to aggrandize oneself by becoming a saint, like Tarrou; but rather that, like Rieux, one ought to make a total and loving commitment to his fellow sufferers. (Moses 1974: 421)

V.2.4 LA MUSICA SEGRETA COME LINGUA DI UN RACCONTO UNIVERSALE

Era importante occuparci di tali differenze e convergenze in vista della traduzione del dialogo tra il medico e il prelato (e di tutti quei passaggi che implicano un simile carico retorico in riferimento a una posta etica), poiché esse generano un attrito che è al contempo movimento narrativo, tematico ed estetico. Tale movimento, infatti, è stato riconosciuto anche dalla ritraduttrice de *La Peste*; la quale afferma[336], a proposito della voce narrante da ascoltare e ricreare in italiano:

> In realtà, sotto questa voce collettiva restituita dal narratore che volutamente si tiene in ombra, risuona un'insistente musica segreta. Sotto il coro della città; dietro la cronaca asciutta della battaglia contro il flagello in cui, in apparenza, non ci sono più destini individuali ma solo una grande lotta collettiva; sotto quindi quella prosa puntigliosa, freme in realtà una musica segreta che innerva tutto il testo. E questa musica rivela una voce struggente che è la voce di un io, irriducibilmente unico e tuttavia condiviso da tutti, il quale viene a dirci che, anche nei momenti più aspri della sfida contro il flagello, accanto alla lotta comune c'è sempre qualche sogno tenace, qualche privatissimo dolore. I destini individuali certo sono messi fra parentesi, perché di fronte al male, come dice Rambert, forse "c'è da vergognarsi a essere felici da soli". Ma questi destini non sono rimossi: si cristallizzano semmai sulla pagina in alcune rare scene in cui cogliamo i personaggi da soli. Ecco l'impiegato Grand in lacrime davanti a una vetrina natalizia, misera in tempi di peste, mentre ricorda i natali del passato accanto a una donna perduta. Ecco allora Rambert che una notte corre a gridare dalla città alta, al di sopra delle mura, il nome della donna lontana; oppure che indugia nella sala d'aspetto deserta di una stazione dove i treni non arrivano più, e se ne sta lì a leggere certi orari sotto scoloriti manifesti turistici che invitavano a una vita felice e libera in Costa Azzurra. Tutti costoro sono uomini di buona volontà che lottano insieme contro il male della peste, ma portano anche ciascuno la propria nostalgia segreta, la propria ferita impossibile da condividere, la propria aspirazione a una felicità privatissima. Questa tensione tra una dimensione collettiva e il pathos intimo era il doppio fondo cruciale, il tesoro nascosto.

Vediamo qui espressa una delle dominanti perseguite dalla traduzione di Melaouah, che trova nella tensione tra individuale e collettivo, tra lingua nuda e carica espressiva, uno degli aspetti di interesse più profondo del testo camusiano. Del resto, come abbiamo visto all'inizio di questo

[336] All'interno del podcast registrato per il progetto "Il Salone presenta: Albert Camus" (2021).

capitolo (cfr. V.1.1.1), dal punto di vista stilistico questa tensione è rispecchiata nella pretesa neutralità della voce narrante che interseca in diversi punti le specifiche sonorità dei singoli, i loro registri di parola e stili enunciativi, pur sempre setacciati dalla conduzione alterna di Rieux o di Tarrou. In traduzione sarà dunque importante dosare il giusto grado di genericità della cronaca rispetto al rischio di appiattimento espressivo, che può rivelarsi molto alto, in particolare quando intervengono le marche del lirismo. Tanto più che questo stile neutro, all'incrocio di finalità etiche ed estetiche, è stato sin da subito riconosciuto come caratteristico della scrittura di Camus (lo si è visto anche con *L'Étranger*). A un anno dalla pubblicazione de *La Peste*, ad esempio, Francis Jeanson parlava già di "cette absence de style très travaillée, ce ton d'objectivité maintenue au prix d'un perpétuel recul par rapport aux événements, ce ton minutieux et plein d'allure […]." (1948 : 226) Oggi come allora, a tale artificio è ascrivibile uno dei tratti di grande modernità dell'opera, come sottolinea Palud, paragonandone addirittura lo stile alla scrittura bianca di Annie Ernaux:

> "Like Annie Ernaux, Camus tries, in *The Plague*, to deliver the facts in their nakedness […] Through the objective chronicle of the epidemic, the reader discovers an anthropological lesson about the various facets of humanity. But we also perceive an emotion – the emotion of those who suffer from separation and exile, and the emotion of a narrator who wants to testify for the victims of the plague." (Palud 2012: 21)

Come visto a proposito dell'elaborazione contraddittoria della strategia narrativa, il testo de *La Peste* ospita dunque in sé un'aporia di fondo, che può essere riformulata tramite i seguenti interrogativi, posti da Lévi-Valensi (1991: 31):

> Comment rendre compte d'une aventure collective sans trahir l'homme qui reste la valeur unique ? Comment concilier la cohérence du récit, et la multiplicité des expériences ? Comment suggérer les différentes lectures dont le roman se veut porteur, sans pour autant tomber dans le discours édifiant, ni limiter l'interprétation symbolique ? Comment dire à la fois l'histoire et le mythe, le réel et sa transfiguration ? Comment témoigner à la fois sur la peste et en faveur des pestiférés ?

Si tratta di un delicato equilibrio che si gioca sui procedimenti narrativi già esaminati (cfr. V.1.1). Al momento dell'analisi delle traduzioni verificheremo se e in che misura, attraverso la spaccatura che scinde e tiene insieme questa doppia istanza, i testi italiani permettano di intravedere in modo sufficiente i due Rieux, nonché il dualismo della poetica di Camus, quindi la consonanza tra temi e forma dell'opera, seguendo così, peraltro, la volontà dell'autore: "Ce qui attire beaucoup de gens vers le roman c'est

qu'apparemment c'est un genre qui n'a pas de style. En fait il exige le style le plus difficile, celui qui se soumet tout entier à l'objet. On peut ainsi imaginer un auteur écrivant chacun de ses romans dans un style différent." (*CII* 1964 : 89) Sottomettere gli slanci espressivi alle esigenze profonde della propria ideologia significa giocare su un terreno in cui si lavora costantemente alla cancellazione delle tracce sensibili del proprio passaggio, che l'autore sia lo scrittore del testo originario o l'estensore del testo tradotto. Il compito dei due autori sembra volgersi a un medesimo sforzo. Notevoli in questo senso risultano le considerazioni di Meunier sullo stile di Camus, giacché sembrano richiamare una certa scuola di pensiero sui doveri di chi traduce: " Ce souci de […] ne dire que ce qu'il faut, de mettre ainsi en accord son art et ses passions […] cette élégance qui consiste à se faire oublier, ce sont les fondements de l'art d'écrire de Camus. […] il refuse, semble-t-il, les œuvres où « la pensée a prévalu sur le style » (*CII*, 178)." (Meunier 1969: 15) È attraverso l'elaborazione stilistica, le tecniche narrative e la strutturazione stessa dell'opera, allora, che Camus dà risposta agli interrogativi sopra menzionati, e che si realizza la difficile sintesi tra l'istanza cronachistica e il pathos dell'esperienza individuale, tra la descrizione neutra della peste e la testimonianza in favore dei *péstiférés*. Un esempio concreto, dedotto dallo studio delle diverse sequenze narrative, riguarda i principî con cui tali sequenze sono costruite e tenute insieme. Come rileva Lévi-Valensi (1991: 47-48), non si tratta soltanto della semplice successione cronologica che le collega. Anzi, in alcuni casi una temporalità sempre uguale avrebbe comportato un certo senso di monotonia e depersonalizzazione rispetto agli avvenimenti, assecondando cioè la tendenza del lettore stesso all'astrazione, in una sorta di *mise en abyme* contraria all'intento pedagogico del romanzo. Invece, suggerisce Lévi-Valensi, l'incontro tra i personaggi e la loro assidua presenza concreta salvano da questo rischio, poiché permettono di evidenziare le relazioni umane e la diversa partecipazione agli eventi. In particolare, la ripresa caratteristica dei medesimi termini tra la fine di una sequenza e l'inizio della successiva[337] consente spesso di passare dal generale al particolare, dalla popolazione di Oran a uno specifico personaggio e viceversa. Ne forniamo un esempio trascrivendo lo stacco tra le righe finali del secondo capitolo della Parte II e l'inizio del capitolo successivo (LP 88-89), dove il termine "abstraction" viene ripreso con questa finalità:

> L'abstraction pour Rambert était tout ce qui s'opposait à son bonheur. Et à la vérité, Rieux savait que le journaliste avait raison, dans un certain sens. Mais il

[337] Ne abbiamo parlato in V.1.1.1.

> savait aussi qu'il arrive que l'abstraction se montre plus forte que le bonheur et qu'il faut alors, et seulement, en tenir compte. […] ainsi suivre, et sur un nouveau plan, cette espèce de lutte morne entre le bonheur de chaque homme et les abstractions de la peste, qui constitua toute la vie de notre cité pendant cette longue période.
>
> Mais là où les uns voyaient l'abstraction, d'autres voyaient la vérité. La fin du premier mois de peste fut assombrie en effet par une recrudescence marquée de l'épidémie et un prêche véhément du père Paneloux, le jésuite qui avait assisté le vieux Michel au début de sa maladie.

In pochi paragrafi, ancorandosi al tema dell'astrazione per via lessicale, il narratore riesce a dilatare e ricomprimere la prospettiva, passando dal focus individuale su Rambert alle riflessioni esistenziali, quindi universali, di Rieux; poi ancora dalla situazione generale dei cittadini al focus specifico su Paneloux, in virtù dell'eterogeneità della moltitudine. Ci lascia così intravedere la coesione tra azioni diverse e volontà di azioni simili, realizzando dunque quella difficile narrazione collettivo-individuale di cui si è parlato. Inoltre, l'avanzamento della trama portato dalle varie fasi della malattia, dagli episodi e dalla loro descrizione, non fa che dinamizzare il testo, dandogli continuità. Di fatto, l'irregolare lunghezza dei capitoli e il loro variegato concatenarsi riflettono "le combat discontinu contre la maladie et la mort" (Lévi-Valensi 1991: 48). In tal modo, dunque, la struttura del romanzo rispecchia tanto gli effetti dell'astrazione quanto l'aspirazione alla *sympathie*, intesa proprio come συμπάθεια tra gli esseri umani, riportandoci all'opposizione da cui era partita la nostra disamina in questo capitolo: quella tra astrazione e immaginazione. La capacità di immaginare è capacità di finzione, in questo caso artistica. Tramite l'espediente della cronaca – che pretende di aver selezionato senza velleità estetiche ulteriori gli eventi che intende riportare – Camus ha potuto creare la sua illusione, come avevamo visto in V.1 e come evidenzia Porter quando scrive: "Fiction makes the author's choices masquerade as the product of autonomous forces." (1983: 590) Lo studioso aveva parlato di questa illusione in termini di "elaborazione artistica", ovvero un processo che offusca deliberatamente l'allestimento concepito dall'autore rispetto alla rappresentazione mimetica, secondo specifiche modalità ne *La Peste*:

> Mystery presents an effect but conceals its cause; suspense presents a cause but conceals its effect; a multiplicity of viewpoints (introduced either directly or through various forms of internal reduplication which transfer narrative authority from one character to another) disguises the unifying view point of the omniscient author; statements concerning the difficulty of interpersonal communication and the inadequacy of words create the impression that the author is not in control of his or her work. *La Peste* employs all these devices

> and relies heavily upon the latter two: Camus's novel is an expatiation upon the topos of inexpressibility. (*ivi*: 590-591)

Se questa artificiosa elaborazione del romanzo non è che un interrogarsi sul tema dell'inesprimibilità, allora si solleva con maggiore evidenza la questione dell'importanza del linguaggio, che infatti, come ci accingiamo a dimostrare, ne *La Peste* non funge soltanto da mezzo comunicativo, ma è di per sé un tema ricorrente con risvolti di natura etica.

V.3 L'ISOTOPIA DEL LINGUAGGIO

Se nei primi anni successivi alla pubblicazione de *L'Étranger* la critica aveva mostrato sin da subito molto interesse per l'originalità formale dell'opera, nel caso de *La Peste* gran parte dei commenti si erano concentrati piuttosto sugli aspetti allegorici del romanzo e sulle presunte falle della dottrina umanistica di cui si faceva portatore. Rachel Bespaloff a tal proposito parla addirittura di un paradosso: pur essendo una delle opere più significative della sua epoca, da un punto di vista letterario *La Peste* di Camus sarebbe meno riuscita rispetto al romanzo d'esordio (1950: 8). Ciononostante, e non diversamente dal primo, il romanzo del 1947 può essere apprezzato a pieno soltanto prestando attenzione al modo in cui il metodo narrativo e i suoi caratteri formali contribuiscono alla profondità del messaggio, piuttosto che farle da cornice. In altri termini, come per *L'Étranger* (nonché *La chute* et *Le Premier Homme*), la centralità delle parole e della voce che le usa risulta una chiave di lettura imprescindibile nello studio della poetica di Camus: "Parce qu'elle est l'expression du lien qui unit une parole au sujet qui la profère et à celui ou ceux qui l'entendent, la voix se prête de manière privilégiée à l'exploration de l'œuvre camusienne en termes non seulement esthétiques et poétiques, mais encore éthiques et politique" (Servoise 2013: 881). Occorre innanzitutto precisare che, tanto nel tessuto dell'espressione quanto nei propri riferimenti tematici, *La Peste* esibisce un'assidua sollecitudine verso la questione del linguaggio e delle sue insufficienze, che si rivelerà legata, in ultima analisi, all'incomunicabilità che attraversa la storia umana e alla violenza che della lingua può servirsi in maniera strumentale (Porter 1983: 592-594). L'indizio forse più lampante di questa sollecitudine risiede nel fatto che, come rilevato *in primis* da Brian T. Fitch, *La Peste* è un testo "dans lequel il est souvent question d'autres textes […] dont le statut varie entre l'esthétique et le fonctionnel le plus pratique" (1976: 53) e dove esiste in generale una moltitudine di riferimenti alla testualità, sia essa autorappresentazione del testo nell'atto della sua produzione oppure

supporto materiale della scrittura. Questi continui riferimenti si presentano nella forma di una cinquantina di termini (per un totale di ben 170 occorrenze lessicali) che rimandano alla natura del testo, rientrando in varie categorie della comunicazione scritta e orale: generi letterari (*carnets, chronique, épopée, histoire, récit, roman* etc.) e non-letterari (*bulletin, feuilleton, lettre, note, reportage, télégramme, traité* etc.); scritti amministrativi (*annonce, arrêt, arrêté, déclaration, décrets, dépêche, déposition, rapport* etc.); brevi testi informativi (*affiche, curriculum vitae, écritau, laisser-passer, message, mot d'ordre, pancarte*); materialità della scrittura (*dossier, feuille, fiche, livre, manuscrit, pages, papier, recopier à la craie, tableau noir* etc.); parti costitutive del testo (*bouts de phrase, clauses de style, formules, lignes, mots, observations, longue période, signes* etc.)[338]. La lingua attira dunque l'attenzione su di sé, con conseguenze che vanno talvolta in direzioni opposte, come vedremo tra poco. In ottica traduttoria, già la massiccia presenza di questo tipo di lessico dovrebbe far sospettare una potenziale macro-isotopia della parola, che possiamo in effetti confermare grazie ad alcune osservazioni sulle tematiche del romanzo, incarnate in particolare nei personaggi di Rieux, Tarrou e Grand. L'importanza gerarchica di questa isotopia che coinvolge gli atti di parola va però ben oltre la mera quantità lessicale, giacché intercetta le tensioni fondamentali che muovono a tutti i livelli la narrazione: "Il n'est sans doute pas d'œuvre de Camus qui n'envisage les questions de la vérité et du mensonge, de la parole et du silence, et ne contienne une mise en cause du langage par le langage lui-même. *La Peste* orchestre ces questions sous de multiples formes, intégrées à la trame du roman." (Lévi-Valensi 1991 : 66-67) Vedremo infatti che, dal punto di vista delle gerarchie isotopiche, l'isotopia linguistica ne incassa molte altre, in una reciproca permutazione di senso che tratteremo singolarmente in queste pagine, ma per la quale rimandiamo ai paragrafi della tesi dedicati ai relativi temi. Potremo così mantenere il filo d'analisi, per il momento, sul linguaggio e le sue manifestazioni anche metalinguistiche, e perciò via privilegiata verso lo svelamento del pensiero di Camus. Partiamo quindi da alcuni passaggi de *La Peste* che compongono questa isotopia e illuminano le tematiche ad essa legate.

V.3.1 INSUFFICIENZA E AMBIVALENZA DEL LINGUAGGIO

[338] Per l'elenco completo dei termini si veda B. T. Fitch 1976, 53-54.

Nel settimo capitolo della Parte I[339], il dottor Rieux riesce ad ottenere una convocazione in prefettura da parte della commissione sanitaria per discutere il tipo di malattia che sta cominciando a diffondersi a Oran e capire se si tratti effettivamente di peste o di una più generica "fièvre à complications inguinales" (LP 51). La questione è tutt'altro che anodina, poiché solo la conferma ufficiale da parte della commissione permetterebbe alle autorità di dichiarare lo stato di peste e avviare così i protocolli di profilassi previsti dalla legge. Poco prima di arrivare alla scena della prefettura, però, assistiamo a uno scambio conciso tra alcuni personaggi, all'interno del quale sono posizionati dei termini (qui sottolineati) in vario grado contrastanti, tutti appartenenti al campo lessicale della comunicazione verbale. Essi fungono da spia dell'attivazione di un'isotopia del linguaggio che servirà all'autore per condurre in maniera progressiva il lettore verso le due frasi di questo breve capitolo che rappresentano il nervo più visibile della tensione negativa tra azione e linguaggio, tema cruciale della morale camusiana. Far partire quest'isotopia sin dalle prime righe del capitolo permette a Camus di sensibilizzare il lettore al peso che avranno gli atti di parola nella lotta alla peste nell'arco della cronaca, ovverosia di allertare la sua attenzione nei confronti di tutto ciò che riguarda l'uso o l'assenza della lingua, così da preparare il terreno anche al trattamento di un altro nodo tematico: la spirale ascendente che, portando il linguaggio all'astrazione, lo rende inefficace. Soffermiamoci dunque sulle prime righe del settimo capitolo :

> – Il est **vrai** que la population s'inquiète, avait **reconnu** Richard. Et puis les bavardages exagèrent tout. Le préfet m'a dit : « Faisons vite si vous voulez, mais en silence. » Il est d'ailleurs **persuadé** qu'il s'agit d'une fausse alerte. (LP, 50)

Da un lato, i sememi qui in neretto reiterano la manifestazione di un tema già apparso nei capitoli precedenti, poiché sotteso nell'impalcatura stessa della cronaca che viene narrata da una voce ancora anonima: il tema dell'attendibilità, che riflette a sua volta quello della verità. Dall'altro lato, i sememi sottolineati rimandano, attraverso i loro classemi comuni, all'atto di parola e alle sue mistificazioni. I *bavardages*, già di per sé negativamente connotati e subito associati, per prossimità, all'esagerazione, cioè a un ampliamento che distorce la verità, si contrappongono al *silence*, termine dalla valenza ambigua nella poetica di Camus[340]. Può essere infatti un silenzio di codardia, come in questo caso, o un "silence de plenitude" (Lévi-Valensi 1991: 68), come quando sarà

[339] LP, 50-53.

[340] Si veda in particolare Hiroshi Mino (1989), *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, José Corti.

ripreso da Tarrou a complemento della verità: “Au commencement des fléaux et lorsqu’ils sont terminés, on fait toujours un peu de rhétorique […] C’est au moment du malheur qu’on s’habitude à la vérité, c’est-à-dire au silence.” (LP 110) Si noti come per Tarrou retorica e verità rappresentino sostanzialmente due poli opposti. Dietro questa visione scorgiamo in filigrana l’interrogarsi dell’autore sulle possibilità della lingua e la sua fascinazione per il silenzio[341]. Se il silenzio può coincidere con la veridicità, almeno in queste prime righe viene suggerito come antidoto all’infondatezza, quindi alla menzogna, la quale semanticamente chiude la frase con un “falso allarme” ad inversione del *vrai* di apertura. Tenendo uno sguardo d’insieme, in poche righe si stabilisce così una contrapposizione tra i termini associabili alla verità (in neretto) e i termini legati alla mistificazione (sottolineati), che descrivono tutti momenti di linguaggio. In mezzo sta il silenzio, la cui ambivalenza emergerà nel corso della lettura del romanzo. Il seguente estratto dai *Carnets V* (1039-1040) illustra bene la posizione di Camus al riguardo:

> Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple. […] Le progrès et la grandeur vraie est dans le dialogue à hauteur d'homme et non dans l'évangile, monologué et dicté du haut d'une montagne solitaire. Voilà où j'en suis. Ce qui équilibre l'absurde c'est la communauté des hommes en lutte contre lui. Et si nous choisissons de servir cette communauté, nous choisissons de servir le dialogue jusqu'à l'absurde contre toute politique du mensonge ou du silence. C'est comme cela qu'on est libre avec les autres.

Molte delle considerazioni che emergeranno dall’analisi isotopica dell’opera sono qui esplicitate dal suo autore, per il quale l’oscurità del linguaggio è la prima fonte del “malheur” degli uomini: quando manca di chiarezza cercando di imporre una pretesa di verità, il linguaggio è peste. “Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde.”, scriveva Camus (*Œ C* I : 1676) Nella sua visione antihegeliana e antimarxista del movimento della Storia[342], Camus considera la lingua nella sua duplicità: arma che legittima l’uso della violenza (si veda la confessione di Tarrou) e strumento di solidarietà tra gli esseri umani. Al di là degli incameramenti politici, l’adesione a un ideale di progresso nella Storia sarebbe dunque all’origine di quella retorica benpensante che, difendendo un senso unico di giustizia, genera morte, come avevano dimostrato le esperienze del nazismo e del comunismo (Braun 1974: 76-93). Per Camus, il primo passo

[341] “La véritable œuvre d'art est celle qui dit moins.” (*C II*, 862).

[342] Dai numerosi riferimenti allegorici o fattuali alla Storia contenuti ne *La Peste* emerge una visione ciclica da parte di Camus, che vede nella storia umana “nothing but a series of crises and peaceful moments […] What Camus rejects is not history in itself (which we cannot escape) but the philosophies of history that claim to give an orientation to the events, to give a meaning to the world and to man, even if it means justifying what is indefensible.” (Palud 2012: 26-27)

verso questa presunzione di superiorità "would be the verbal hubris of the speaker or writer who believed that linguistic structures can explain everything and that superior intellectual powers give some the right to control the lives of others with words", da cui derivano, da un lato, la sfiducia dell'autore nei confronti dell'eloquenza e della lingua letteraria tradizionale, ne *La Peste* come anche ne *L'Étranger* e *La Chute* (Porter 1983: 592); dall'altro, una serie di riflessioni sul rapporto tra letteratura e questioni post-coloniali, alle quali accenneremo altrove. Qui ci preme sottolineare, ritornando per un attimo all'estratto dei *Carnets* sopra riportato, che il vangelo "monologué et dicté du haut", emblema dell'atto di parola che si impone, non può costituire la via di salvezza né di rivolta contro l'assurdo, che invece va condotta con il dialogo "à hauteur d'homme". Ne *La Peste* infatti "c'est souvent à travers les dialogues que les idées-forces, les principes de morale ou d'action sont énoncés, ou que s'affrontent des conceptions différentes." (Lévi-Valensi 1991: 65) Esempi di simili dialoghi espositivi o ideologicamente conflittuali si hanno con gli incontri tra Rambert e il dottor Rieux (81-85)[343]; nelle conversazioni tra Tarrou e Rieux (117-123); ancora durante la visita di Rieux e Tarrou a Rambert (149-151); ma specialmente durante lo scontro già esaminato tra il pensiero umanista di Rieux e il fatalismo religioso di padre Paneloux (V.2.3). Seguendo l'argomentazione di Lévi-Valensi e volendo per il momento limitarci all'isotopia della parola, prendiamo proprio padre Paneloux come esempio del modo in cui le sollecitazioni fondamentali dell'opera strutturino la lingua stessa che dà loro forma. Nel suo primo sermone, dove rappresenta ancora l'istituzione ecclesiastica ed è dunque discosto dalla sua comunità, il padre gesuita usa il *vous* per rivolgersi ai fedeli, estromettendosi indirettamente anche dai peccati della congregazione. Le sue parole vengono riportate al discorso diretto, così da rimarcare la separazione tra predicatore e uditorio: non c'è dialogo, ma

[343] Durante un incontro precedente tra i due, la posizione del dottor Rieux sul rapporto tra silenzio e verità era stata stabilita inequivocabilmente. Nelle pagine iniziali del secondo capitolo della Prima Parte, Rambert si reca da Rieux per raccogliere informazioni sulle condizioni di vita degli Arabi a Oran, sulle quali dovrà scrivere un resoconto per il giornale parigino di cui è il corrispondente estero: "Rieux lui dit que cet état n'était pas bon. Mais il voulait savoir, avant d'aller plus loin, si le journaliste pouvait dire la vérité" (LP, 18). Alla richiesta, Rambert spiega che non potrà scrivere un rapporto del tutto privo di riserve ed edulcorazioni, al ché Rieux rifiuta fermamente di contribuire alla distorsione dei fatti: "– Je n'admets que les témoignages sans réserves. Je ne soutiendrai donc pas le vôtre de mes renseignements. – C'est le langage de Saint-Just, dit le journaliste en souriant. Rieux dit sans élever le ton qu'il n'en savait rien, mais que c'était le langage d'un homme lassé du monde où il vivait, ayant pourtant le goût de ses semblables et décidé à refuser, pour sa part, l'injustice et les concessions" (19). Porter esplicita una possibile lettura politica di questo passaggio: "Indeed, the bad conscience of the European press in reporting conditions in the French colonies could be considered a contributing factor to the plague. Concealing abuses would prevent the government from becoming aware of and remedying them" (Porter 1983: 594).

imposizione di parola da una parte verso l'altra. In mancanza di repliche, oltre a sottolineare pragmaticamente la direzione unilaterale del confronto con un interlocutore silenzioso, la scelta del discorso diretto qui sembra possedere un'ulteriore funzione narrativa, legata alla regia del narratore principale, Rieux; il quale, come visto in V.1.1.4, a dispetto di quanto da lui stesso annunciato nelle pagine di apertura, spesso si serve del suo ruolo per pilotare a propria discrezione le impressioni dei lettori sui vari personaggi. Nel caso del primo sermone di Paneloux, riportarlo massicciamente tra virgolette consente al narratore di evidenziare con quanta distanza sia posta la predica "véhément" (LP 89) rispetto alla comunità oranese, a differenza di quanto avviene con il *discours rapporté* della seconda predica. Come dimostra con forza probante lo studio di Yves Ansel (2002: 55-56), il primo sermone è infatti l'unica sequenza discorsiva (prolungata) nell'opera di cui non venga menzionata precisamente la fonte documentaria: Rieux non specifica mai di trovarsi nella cattedrale nel momento in cui esso viene pronunciato. Anzi, tutto sembra indicare che non si trovi tra il pubblico, compreso l'utilizzo del pronome generico *on* al posto di *nous* per riferirsi agli ascoltatori. Mentre il ricorso al *discours rapporté* durante il secondo sermone prova costantemente la presenza e l'interesse[344] del dottor Rieux, che funge da rappresentante di una comunità attiva e in ascolto, nel primo sermone, invece, l'impiego del discorso diretto non solo mette a nudo le parole del prete quali esse sono, subite più che recepite dalla comunità di fedeli, ma svincola il narratore dall'onere di assumerle su di sé, come parte della propria cronaca:

> le chroniqueur n'assujettit pas les paroles de Paneloux à l'audition de quelque témoin. Pas plus qu'il ne dit extraire le texte (massivement donné littéralement, entre guillemets) du sermon des «carnets» de Tarrou, lequel, en l'occurrence, n'est pas l'informateur: «Le prêche de Paneloux était aussi rapporté, mais avec le commentaire suivant...» (p. 1314). Noter que le prêche est «aussi rapporté» dans les «carnets» de Tarrou, c'est signifier du même coup qu'on ne l'a pas tiré de là, qu'on a utilisé un autre «document», une autre source d'information. Laquelle? Black-out total de la narration sur ce point: il ne se trouve personne pour écouter et rapporter fidèlement les grandiloquentes et longues phrases de l'orateur […] ce «trou noir» narratif est assassin: personne n'assumant, ne couvrant la relation du prêche, Paneloux parle littéralement dans le vide ; l'absence de rapporteur est la plus subtile des condamnations. (Ansel 2002 : 55-56)

[344] Ansel specifica che "De la présence, de l'attention de l'auditeur et des conditions d'écoute dépend d'ailleurs la quantité de discours rapporté: «Une des portes capitonnées de l'entrée battit doucement. Quelqu'un se dérangea pour la maintenir. Et Rieux distrait par cette agitation entendit à peine Paneloux qui reprenait son prêche. [...] Rieux comprit confusément que, selon le père, il n'y avait rien à expliquer. Son intérêt se fixa quand. . . » (p. 1401-1402)" (2002: 55).

Più che un dialogo inclusivo, l'uso del *vous* e del discorso diretto sono dunque il segno di un monologo solitario. Al contrario, nel secondo sermone che segue la morte del piccolo Othon, dopo che il prelato è ormai entrato a far parte delle formazioni sanitarie – quindi di quella comunità che lotta attivamente contro la peste – egli dirà *nous*, ma al discorso indiretto: invece di fronteggiarla, si è unito alla collettività degli uomini (Lévi-Valensi 1991: 65). La comunione è espressa dunque, se non raggiunta, nel dialogo e non tra le alte vette della retorica. Scrive Porter: "Most of the main characters learn to be humble about what their words can do as instruments of self-assertion at the same time as they come to rely on words as instruments of solidarity." (Porter 1983: 593) Da ciò deriva anche, nel romanzo, la scelta necessaria di rinunciare a un narratore onnisciente, una singola voce calata dall'alto. Bisogna allora trovare le parole per esprimersi, ma rispetto a questa necessità *La Peste* mostra più aperture possibili. Alcune con esiti inizialmente fallimentari, ma destinati (in certi casi) al riscatto: Paneloux con la sua magniloquenza retorica rivolta a un piano trascendentale, al di là degli uomini, ma infine mitigata per ritrovare il proprio posto nella comunità; Grand, scrittore in erba che si perde nella ricerca del *mot juste* ma ritrova la capacità del linguaggio insieme al coraggio di scrivere alla moglie; il giornalista Rambert, che parte da una libertà di espressione limitata per aprirsi infine a una nuova concezione sull'uso delle parole. Altre soluzioni sembrano votate sin da subito alla riuscita, come nel caso di Tarrou, storico "de ce qui n'a pas d'histoire" (LP 29), che con i suoi quaderni contribuisce alla pluralità delle testimonianze; o del narratore Rieux, il quale non solo tende all'oggettività, al linguaggio chiaro e semplice, ma per amor di verità si affida alla parola altrui quando non è sicuro della sua o delle proprie fonti, moltiplicando così il dialogo tra le voci[345] (Lévi-Valensi 1991: 68). Sono doppi dell'autore che in tal modo appare all'interno del testo per interrogarsi a un livello intradiegetico tanto su come raccontare l'ardua sfida esistenziale, quanto sul miglior modo di scriverne per tutti. Non si tratta infatti solo di dar conto delle esperienze dei molti, ma di prendere posizione contro la peste: "« parler pour », ce n'est pas seulement parler « au nom de », mais aussi « en faveur de »". (Servoise 2013: 885) Una sfida che non potrà mai dirsi conclusa.

[345] A differenza di Meursault. Abbiamo visto che, in realtà, anche la narrazione di Rieux appare problematica sotto diversi aspetti, come risulta ancora più chiaro adesso dal trattamento che subisce il primo sermone di Paneloux.

V.3.2 PAROLE, OPERE, OMISSIONI

Proseguendo nell'analisi del capitolo settimo che avevamo intrapreso all'inizio del precedente paragrafo, l'isotopia del linguaggio, di per sé neutra poiché, a questo punto della lettura, non dà ancora luogo a una tematizzazione, viene gradualmente direzionata verso un'idea di contrasto tra parola e azione[346]:

> – Commençons, messieurs, disait-il. Dois-je résumer la situation ?
> Richard pensait que c'était inutile. Les médecins connaissaient la situation. La question était seulement de savoir quelles mesures il convenait de prendre.
> – La question, dit brutalement le vieux Castel, est de savoir s'il s'agit de la peste ou non.
> Deux ou trois médecins s'exclamèrent. Les autres semblaient hésiter. Quant au préfet, il sursauta et se retourna machinalement vers la porte, comme pour vérifier qu'elle avait bien empêché cette énormité de se répandre dans les couloirs. Richard déclara qu'à son avis, il ne fallait pas céder à l'affolement : il s'agissait d'une fièvre à complications inguinales, c'était tout ce qu'on pouvait dire, les hypothèses, en science comme dans la vie, étant toujours dangereuses. (LP, 50-51)

La proposta di riassumere la situazione, quindi di ricorrere alle parole, è immediatamente tacciata di inutilità, benché rimanga un non detto nel dialogo tra i medici. Al linguaggio si contrappone la necessità dell'azione, espressa dalla combinazione dei sememi «prendre» e «mesures» tra i quali si interpone il verbo *convenir*, che li connota come scelte positive, al contrario di «résumer» che è stato subito qualificato negativamente. Nello spettro valoriale che il lettore sta iniziando a comporre, immediatamente ciò che è linguaggio si associa al negativo. Dopodiché, non appena viene proferito il nome della peste, le reazioni verbali e quelle non verbali (che condividono il classema [stupore] e, nel caso di «s'exclamèrent», «sursauta» e «machinalement», anche [immediatezza]) sono scomposte, di sgomento o esitazione di fronte alla presenza stessa del nome della malattia. In tal modo, lo investono di una concretezza che, giocando sull'espressione *dire une énormité*, Camus materializza nella frase successiva proprio in forma di mostruosa sonorità da ingabbiare, ovvero come una presenza che richieda azioni di contenimento. Parola e azione si trovano quindi nuovamente in contrasto. Tutti gli indizi testuali di questo capitolo sembrano indirizzarci verso la prima dimostrazione dell'insufficienza del linguaggio nell'affrontare la peste e fare presa sulla

[346] Per i sememi afferenti al classema [azione] qui sarà impiegata la tratteggiatura corta; per [utilità] la tratteggiatura lunga.

realtà[347]. Tutto ciò "qu'on pouvait dire" ancora una volta non corrisponde alla verità.

Del resto, diversi cenni all'inefficacia del linguaggio rispetto all'esperienza della peste e alla necessità di agire contro il tempo erano già stati fatti nei capitoli precedenti e trovano, alla fine del settimo, un momento fortemente rappresentativo. Sarebbe tedioso elencarli tutti, ma tra i più espliciti vogliamo menzionare i seguenti:

- al capitolo quarto, Richard afferma che "Tout ce qu'il pouvait faire était d'en parler au préfet. Mais, pendant qu'on parlait, le temps se gâtait." (35);
- al capitolo sesto, la questione emerge in maniera più palese durante una conversazione tra Grand, Cottard e Rieux (45):

> – Allons, dit Rieux, **il faut** peut-être se décider à appeler cette maladie par son nom. Jusqu'à présent, nous avons piétiné. […]
> – Oui, oui, disait Grand en descendant les escaliers derrière le docteur. **Il faut** appeler les choses par leur nom. Mais quel est ce nom ?
> – Je ne **puis** vous le dire, et d'ailleurs cela ne vous serait pas utile.

Lo scambio segue direttamente la richiesta del dottor Rieux di visionare i più recenti fogli che riportano le statistiche dell'epidemia in corso, con l'intento quindi di verificare le sue ipotesi. Malgrado il dato oggettivo dei documenti, Rieux non è ancora in grado di dire se si tratti di peste: "Je ne puis vous le dire" sembra esprimere però non tanto un'incapacità del momento quanto il senso del dovere del dottore (in neretto), che non vuole dire il falso. Tramite la ripetizione dei sememi legati al [nominare] e l'accostamento della qualificazione "pas utile" al verbo *dire*, viene ribadita la necessità della parola come atto di verità, ma solo in quanto preludio all'azione.

Infatti, come osserverà Porter riguardo al finale de *La Peste*, ricollegandosi alla visione camusiana della Storia cui accennavamo sopra:

> Any words which serve as substitutes for action during an emergency are empty falsehoods […] Only when decisive action is no longer imperative can words – as opposed to actions – again become vehicles of effective communication and solidarity. As cries of joy rise from the liberated city at the close of the story, Rieux resolves to write in praise of humankind and in memory of the victims of suffering and injustice […] *La Peste* calls language into question in order to

[347] Alla luce della conclamata valenza allegorica del romanzo è difficile non pensare, leggendo questa scena, ai ritardi e alle mancanze dei rappresentanti politici europei di fronte alla minaccia hitleriana.

> liberate humanity from the artificial fatality of rationalistic verbal structures. Camus's ecumenical vision replaces commitment to a party dogma with commitment to solidarity. (Porter 1983: 595-596)

Possiamo a questo punto ipotizzare una gerarchia di comportamenti etici relativi al linguaggio, valida almeno per *La Peste*: in cima starebbero le azioni di lotta diretta alla peste e di solidarietà umana; subito sotto il linguaggio chiaro e semplice per mezzo del quale condurre questa lotta; poi il silenzio, che è il luogo privilegiato della verità, ma può tradursi in assenza di partecipazione e persino in complicità[348]; infine, la lingua dell'astrazione. Questa concomitante speranza e sfiducia nei confronti del linguaggio determina un paradosso che caratterizza l'intera opera di Camus e può risolversi, per Rabaté, soltanto nella sua idea di semplicità:

> simplicité […] qui dicte l'ambivalence de l'écrivain vis-à-vis de son lyrisme spontané, ou qui explique le refus de l'emphase, des « discours » ronflants et même, sans doute, de toute théorie trop constituée […] L'écrivain reste constamment fasciné par le silence, celui – originel – de sa mère, mais il est en même temps pris par la nécessité de dire, d'exprimer l'émotion ou même, cédant aussitôt à l'obligation de dire de grands mots, la condition humaine. Nécessité d'exprimer […] qui passe chez Camus par une simplification volontaire des modes de signifier. (Rabaté 2000: 58)

Le rimanenti pagine del sesto capitolo attirano poi sempre più l'attenzione del lettore sul linguaggio grazie all'introduzione del personaggio di Grand, la cui prima caratteristica è proprio la difficoltà nel trovare le parole.

In seguito, le possibilità del dire (esplicitata spesso nella formula "il est possible de dire": 28, 67, 155, etc.), nonché la difficoltà di formulare le frasi, torneranno spesso al cuore della riflessione estetica e filosofica del romanzo, sia come reticenza del narratore sia come tema testimoniale. Dato non trascurabile, quest'ultimo, se si considera il valore allegorico de *La Peste* rispetto all'esperienza dell'occupazione nazista. Proprio riguardo al tema della testimonianza, Lévi-Valensi fa inoltre notare che variare tra molteplici cronisti, narrazioni, dialoghi, descrizioni o scene non serve soltanto a spezzare la monotonia, ma a riflettere sulle possibilità del linguaggio, ponendosi cioè il problema etico di cosa si può e cosa si deve dire (1991: 66)[349]. Problema che pure costituiva un fulcro di riflessione ne

[348] Ricordiamo che già *Le Mythe de Sisyphe* annunciava il confronto tra l'essere umano e "le silence déraisonnable du monde" (II: 117).

[349] A simili conclusioni giunge anche Servoise individuando nella scelta di affidarsi a più voci narranti la soluzione di Camus al quesito su come rendere conto, in maniera coerente, delle diverse traiettorie di un'esperienza collettiva: "On peut en effet penser que, en multipliant les figures de « chroniqueurs », Camus ne cherche pas seulement à éviter la monotonie du récit, mais aussi et surtout à suggérer une réflexion sur les possibilités du langage : les personnages incarnent en ce sens autant une manière d'entrer dans la lutte que de raconter celle-ci" (Servoise 2013 : 885).

L'Étranger: "Le refus du mensonge, la recherche de la vérité, individuelle comme sociale, passent dans *L'Étranger* par un exercice d'objectivité et de détachement poussé à ses limites, en ce qu'il tend à faire du personnage narrateur une non-personne, de son récit une parole réduite au maximum." (Servoise 2013 : 884) Come nella visione esplicitata da Tarrou, anche per Meursault la verità si apparenta al silenzio più che alla parola. Ma a differenza di Meursault, testimone unico di sé stesso e solitario teodoforo della torcia narrativa, ne *La Peste* le voci sono molte, benché armonizzate da un'unica vera conduzione: quella del narratore principale. Lo sforzo di quest'ultimo nel tentare di fornire un resoconto oggettivo di un'esperienza collettiva mette in luce l'ambivalenza che caratterizza gli atti di parola, il cui costo illustra, nella forma stessa della finzione, il conflitto morale che la sottende, tra solidarietà ed egoismo:

> […] the price in silencing and suppressing individual expression so as to favour Rieux's deliberately collective and historical testimony. Rieux's chronicle itself, in privileging the collective over the personal, represents a deliberate choice in favour of solidarity, the experience of the group over the experience of the individual. Yet, again, his additional use of 'chronique' to imply the flattening, the emptying, of authentic human contact under the impact of the plague, implicitly invites us to appreciate all that his own 'chronique' excludes. (Gray 2007: 167)

La decisione di affidarsi a una cronaca al contempo individuale e collettiva cauziona la scelta di un percorso che va dal solipsismo alla solidarietà umana. Anche l'anonimato del narratore, che gli permette di parlare a nome di tutti gli oranesi proprio perché può essere identificato con nessuno e ciascuno di essi – alternerà infatti *ils*, *on* et *nous* – è dunque una soluzione ascrivibile alla questione morale della parola, oltre che sicuramente funzionale alle altre necessità narrative sulle quali ci siamo già soffermati in V.1.1. Esiste di fatto un legame tra l'astrazione, la disumanizzazione prodotta dalla peste e la sparizione dell'identità narrante, quindi del nome di Rieux, che viene a sfumare in una storia dove "tout le monde est dans le bain" (LP 178), un mondo dove il bacillo della peste è sempre in agguato e il nome stesso della malattia è difficile da pronunciare (Lévi-Valensi 1991: 59). Proferirlo è un atto di verità che può essere compiuto, uscendo dal silenzio, solo da quei personaggi che incarnano l'istanza morale del romanzo, rendendosi quasi figure mitologiche. Tre anni dopo la pubblicazione de *La Peste*, il 27 maggio 1950, Camus riconoscerà nella mitopoiesi dei suoi protagonisti uno dei difetti dei cicli letterari scritti fino ad allora:

> Mon œuvre pendant ces deux premiers cycles : des êtres sans mensonges, donc non réels. Ils ne sont pas au monde. C'est pourquoi sans doute et jusqu'ici je ne

> suis pas un romancier au sens où on l'entend. Mais plutôt un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse. C'est pourquoi aussi les êtres qui m'ont transporté en ce monde sont toujours ceux qui avaient la force et l'exclusivité de ces mythes.[350]

Il dottor Rieux rientra indubbiamente tra questi miti senza menzogna, ma è un personaggio "pas au monde". Secondo Pierre-Louis Rey, ciò dipende dal suo essere trasparente alle parole, come lo era stato Meursault, ma in qualità di narratore: "Qu'il soit trasparent aux pensées et aux paroles de Rieux se révélera, au dernier chapitre, être un truisme. Mais il l'est, aussi bien, à celles de Tarrou, fusionné à lui par la grâce d'une baignade dans une innocence commune", oltre che trasparente alle parole di personaggi come "Rambert, le père Paneloux ou le juge Othon, parce que son immense ouverture d'esprit amène ceux-ci à se confier à lui sans qu'on soupçonne de leur part la moindre intention retorse. L'urgence de l'action a provoqué cette convergence." (Rey 2019: 22). L'urgenza dell'azione è il principio motore incarnato dal Rieux medico. L'urgenza testimoniale come modalità deontica verso la comunità il principio che muove la lingua del Rieux narratore.

V.3.3 VERITÀ E ASTRAZIONE NEGLI ATTI DI PAROLA

Ma tornando adesso all'analisi testuale del capitolo settimo, esaminiamo il lungo passaggio che segue la scena sopra riportata e dal quale emergono in misura crescente i temi della verità, dell'azione e del dovere, ancora una volta intrecciati dall'isotopia del linguaggio:

> […] il voulait bien admettre pour leur tranquillité que ce ne fût pas la peste. Le préfet s'agita et déclara que, dans tous les cas, ce n'était pas une bonne façon de raisonner.
> – **L'important**, dit Castel, n'est pas que cette façon de raisonner soit bonne, mais qu'elle fasse réfléchir.
> Comme Rieux se taisait, on lui demanda son avis :
> – Il s'agit d'une fièvre à caractère typhoïde, mais accompagnée de bubons et de vomissements. J'ai pratiqué l'incision des bubons. J'ai pu ainsi provoquer des analyses où le laboratoire croit reconnaître le bacille trapu de la peste. Pour être complet, **il faut dire** cependant que certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique.
> Richard souligna que cela autorisait les hésitations et **qu'il faudrait** attendre au moins le résultat statistique de la série d'analyses, commencée depuis quelques jours.
> – Quand un microbe, dit Rieux, après un court silence, est capable en trois jours de temps de quadrupler le volume de la rate, de donner aux ganglions mésentériques le volume d'une orange et la consistance de la bouillie, il

[350] *Carnets II* : 255.

> n'autorise justement pas d'hésitations. Les foyers d'infection sont en extension croissante. À l'allure où la maladie se répand, si elle n'est pas stoppée, elle risque de tuer la moitié de la ville avant deux mois. Par conséquent, **il importe peu** que vous l'appeliez peste ou fièvre de croissance. **Il importe** seulement que vous l'empêchiez de tuer la moitié de la ville. (LP 51)

Un certo numero di considerazioni può essere formulato a partire dallo studio di questo scambio verbale, seguendo in particolare tre ordini di analisi isotopica: narrativo, semantico e morfosintattico. Si noti innanzitutto come il discorso indiretto, a inversione di quanto visto per il sermone di Paneloux, sia riservato ai personaggi che nella contrapposizione tra parola e azione rappresentano il primo polo, laddove Castel e Rieux, fautori del dovere e dell'agire (ancorché più timidamente nel caso di Castel), si esprimono con parole dirette che rimarcano la presenza del dialogo, contro l'astratta dialettica dei primi. Peraltro, la scelta di usare lo stile diretto per le battute di Rieux risulta qui ancora più rilevante se accogliamo un'osservazione avanzata da Pierre-Louis Rey e che sembra andare in senso opposto. A proposito del complesso sabotaggio delle false piste narrative che abbiamo ampiamente discusso in V.1.1.3, Rey sostiene che un lettore avveduto "aurait pu […] remarquer que les répliques de Rieux sont moins souvent transcrites en style direct que celles de ses interlocuteurs – choix conforme aux exigences du réalisme: nous enregistrons avec moins d'exactitudes nos paroles que celles des autres." (Rey 2019: 19) Se ciò è verificabile in linea generale lungo le pagine del romanzo, nell'estratto appena riportato, al contrario, nonostante si tratti di argomenti di medicina anche abbastanza tecnici, il discorso diretto è trascritto integralmente e senza sbavature mnemoniche proprio perché, a nostro avviso, le parole del dottor Rieux devono qui risultare come parole di verità all'interno delle dinamiche di contrapposizione precedentemente illustrate. Ciò sembrerebbe trovare conferma in un'ulteriore affermazione di Rey:

> […] dans *La Peste*, la distribution inégale des dialogues aux styles direct et indirect, conséquence de la facture de l'ouvrage (proche du roman à la première personne), convient à la personnalité de Rieux, bon médecin qui écoute ses patients et son entourage plutôt que de *les abreuver de discours*. La technique romanesque utilisée par Camus a, pour partie, modelé le caractère de son héros. (*Ibidem*. Il corsivo è nostro)

Se è indubitabile che il carattere taciturno di Rieux e le "précautions de langage" (LP 14) dipendono, in genere, dal suo ruolo nell'economia dell'opera, in questa scena la chiara fermezza con cui il dottore tenta di fugare le esitazioni altrui rende il discorso diretto un efficace strumento di verità, invece di essere adoperato per "abreuver de discours" gli altri

personaggi e finire così nelle astrazioni del linguaggio[351]. La riprova sta nell'impiego esclusivo e stringente che il dottore fa di dati, numerali, connettivi logici e altre espressioni che tendono alla chiarezza espositiva: *mais, ainsi, pour être complet, cependant, justement, par conséquent, quadrupler, avant deux mois, la moitié,* etc. Oltretutto, le incalzanti parole di Rieux, volte per lo più alla logica deduzione dei fatti, non scaturiscono incondizionatamente, ma vengono quasi cavate da quel "silence de plenitude" di cui si è detto sopra. Ricordiamo che Camus stesso ne *Le Mythe de Sisyphe* afferma: "Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit." (*Œ II*: 116) È infatti la parola altrui a smuovere Rieux dal suo silenzio: nel primo caso, perché viene direttamente sollecitato ("Comme Rieux se taisait, on lui demanda son avis"); nel secondo caso ("dit Rieux, après un court silence") egli parla per rimediare a quella che ritiene una falsità proferita da Richard ("cela autorisait les hésitations et qu'il faudrait attendre"), contraddetta infatti poco dopo tramite la negazione dei medesimi termini. Così come non dimostra le "hésitations" del prefetto e di Richard, frutto dell'astrazione che avviluppa pensiero e linguaggio, così pure il dottor Rieux (a differenza del Rieux narratore altrove) si esprime in maniera chiara e diretta, priva di quelle reticenze verbali che nel romanzo tornano spesso a temperare l'espressione narrativa. Di queste troviamo un esempio invece per bocca del prefetto, rappresentante delle istituzioni, il quale "déclara que, dans tous les cas": la prontezza dell'affermazione che precede la virgola è subito attenuata da una modulazione che imbroglia le carte, che cerca cioè di sopravanzare i fatti appena esposti, riportarli nel generico, astrarli dalla situazione concreta per elevarli a ragionamento ("raisonner"). In realtà, il ragionamento in questione rappresenta l'ennesimo tentativo di ritardare il momento in cui verrà presa una decisione, ossia di svincolarsi dalla necessità di agire rimanendo sul piano del possibile. Questo richiamo all'astrazione deriva certo da una volontà di attenta ponderazione dei provvedimenti, ma ancor più dal timore di riconoscere la peste, atto di responsabilità che obbligherebbe la commissione a mettere da parte le mere valutazioni e adottare misure inclementi. Nell'estratto riportato sopra, in azzurro sono evidenziati i sememi relativi appunto all'isotopia dell'astrazione, che segnala l'esitazione dei personaggi (come nel passaggio precedente: LP 50). Alcuni di questi sememi fanno anche da *embrayeurs* per le altre isotopie di cui ci siamo occupati finora: l'isotopia del dovere e l'isotopia della parola. La prima può essere individuata su due versanti. Da un lato, nell'aggettivo "important" e nella voce verbale

[351] Come abbiamo visto che avveniva nel primo sermone di padre Paneloux.

"importe" che indicano, tra i vari discorsi affrontati dai personaggi, quel discorso che dovrebbe, nell'opinione del locutore che lo difende, trasformarsi in azione: banalmente, ciò che importa fare è ciò che va fatto. In questo senso il corredo semantico di *importer* è riconducibile al dovere. Dall'altro lato, come d'altronde già notato nel paragrafo del capitolo sesto (LP 45 in V.3.2), il senso del dovere emerge dal verbo *falloir*: in un caso, come dovere di completezza espositiva, ossia come dovere di verità da parte di Rieux ("il faut dire"); in secondo luogo, come dovere d'azione (o piuttosto di mancata azione: "il faudrait attendre") espresso da Richard. In quest'ultimo caso, l'isotopia dell'astrazione e quella del dovere collidono sul piano morfosintattico nel semema "faudrait": l'istanza del dovere che conduce all'azione, semanticamente intrinseca all'impersonale *il faut*, viene anestetizzata dal modo condizionale usato da Richard, il quale, volendo rimodularla come opinione, come possibilità tra altre, la sottrae alla logica stringente delle scelte obbligate da contrapporre al diffondersi della peste, astraendola così da una dimensione altrettanto stringente, ovvero quella del tempo rimasto per compiere tali scelte. L'altra isotopia, quella del linguaggio, sul piano stilistico si manifesta nell'alternanza di discorso diretto e indiretto; sul piano lessicale nell'antinomia tra silenzio e parole. Le "hésitations", frutto dell'astrazione che inibisce i personaggi, sono al contempo esitazioni del pensiero e della comunicazione, come nell'estratto precedente dello stesso capitolo ("Les autres semblaient hésiter", 51). Inoltre, le varie manifestazioni della parola (*admettre*, *déclarer*, *demander*, *hésiter*, *appeler*) si pongono in antitesi alle diverse declinazioni dell'agire (tratteggiate nell'ultimo esempio), tutte riferite, non a caso, al dottor Rieux o alle prassi di laboratorio ("J'ai pratiqué l'incision", "j'ai pu ainsi provoquer", "série d'analyses, commencée depuis quelques jours", "stoppée"). Ma il contrasto tra parola e azione appare ancora più evidente nelle righe finali del passaggio quando, ripristinato l'ordine del dovere con l'avverbio "peu" e la ripresa di "importe", all'improduttivo "que vous l'appeliez" il dottor Rieux contrappone il pragmatismo, presentandolo nella medesima voce e modo verbale: "*que vous l'empêchiez* de tuer". Una simile esplicitazione caratterizza poi in maniera progressiva le ultime pagine del capitolo, dove lo scontro tra le opposte fazioni dell'astratta riflessione e dell'azione necessaria raggiunge il suo acme (52-53)[352]:

[352] Riproponiamo la legenda cromatica già utilizzata per l'attribuzione isotopica dei sememi, con alcune modifiche: parola (sottolineato singolo), dovere (sottolineato doppio), azione (tratteggiato), astrazione (azzurro), verità (neretto).

– La question, insista Rieux, n'est pas de savoir si les mesures prévues par la loi sont graves mais si elles sont nécessaires pour empêcher la moitié de la ville d'être tuée. Le reste est affaire d'administration […]
– Sans doute, dit le préfet, mais j'ai besoin que vous reconnaissiez officiellement qu'il s'agit d'une épidémie de peste.
– Si nous ne le reconnaissons pas, dit Rieux, elle risque quand même de tuer la moitié de la ville.
[…]
– La **vérité** est que notre confrère croit à la peste. Sa description du syndrome le **prouve**.
Rieux répondit qu'il n'avait pas décrit un syndrome, il avait décrit **ce qu'il avait vu**. […]
Richard hésita et regarda Rieux :
– **Sincèrement**, dites-moi votre pensée, avez-vous la **certitude** qu'il s'agit de la peste ?
– Vous posez mal le problème. Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps.
– Votre pensée, dit le préfet, serait que, même s'il ne s'agissait pas de la peste, les mesures prophylactiques indiquées en temps de peste devraient cependant être appliquées.
– S'il faut absolument que j'aie une pensée, c'est **en effet** celle-ci.
[…]
– Il faut donc que nous prenions la responsabilité d'agir comme si la maladie était une peste.
La formule fut chaleureusement approuvée :
– C'est aussi votre avis, mon cher confrère ? demanda Richard.
– La formule m'est indifférente, dit Rieux. Disons seulement que nous ne devons pas agir comme si la moitié de la ville ne risquait pas d'être tuée, **car alors** elle le serait.

Rispetto agli estratti precedenti del capitolo settimo, l'ingente quantità di sememi riferibili alle isotopie già descritte sembra qui mettere in scena a carte scoperte diverse istanze morali del romanzo, per mezzo del serrato dibattito tra i personaggi. Si tratta nondimeno di una manifestazione che valica il livello prettamente semantico per disseminarsi su diversi piani del discorso, il cui coinvolgimento può essere spiegato agilmente per mezzo dell'analisi isotopica. Partiamo però innanzitutto dal piano più in vista: quello lessicale. Tenendo conto dei contesti di enunciazione per ognuno dei vocaboli qui messi in evidenza, possiamo dire che l'astrazione si palesa soprattutto in termini quali "le reste", "affaire", "administration", "officiellement", "pensée", "syndrome", "formule". Essi condividono il tentativo di ricomprendere realtà concrete o semplici atti attraverso processi di distacco mentale che permettano di sintetizzarle meglio, rendendole così parte di un discorso ma allontanandole dal dovere di intervento. Ne proponiamo un rapido esame: "le reste" cerca di raccogliere

in un singolo gesto intellettuale le riflessioni e le parole già esposte, giudicate inessenziali da Rieux; "affaire" è vocabolo astratto per eccellenza, al pari di *circostanza* o *situazione*, qui volto a sottolineare la sua distanza dall'agire (forse proprio nel senso etimologico di cosa *à faire*, quindi non ancora realizzata); "administration" rimanda a un insieme di pratiche burocratiche che poco hanno a che fare con la lotta diretta contro la peste; l'avverbio "officiellement" indica il bisogno formale di un riconoscimento da parte dell'autorità che conferisca alle decisioni garanzia di autenticità, sancendo quindi la necessità di affidarsi a un ordine condiviso, ma puramente astratto; "pensée" si pone all'esatto opposto di "action" nella triade che esse formano con l'atto di parola; "syndrome" è il sostantivo più distaccato che i medici impiegano in questo capitolo per esorcizzare nuovamente la presenza del grande nemico, senza dire davvero nulla della sofferenza che esso porta e alla quale invece il dottor Rieux ha assistito da vicino ("ce qu'il avait vu"); infine "formule", che partecipa in misura eguale all'isotopia della parola, rappresenta le due facce del foglio su cui gli agenti delle fazioni avversarie scrivono la propria interpretazione della realtà. Per il consesso dei medici e dei rappresentanti ufficiali, la "formule" è la sintesi positiva nonché l'approdo delle riflessioni fino a quel punto sviluppate in seno al consiglio. Per Rieux, essa non è altro che un vano compiacimento retorico, privo di presa sulla realtà dei fatti.

Che l'astrazione si manifesti come un procedere di congetture, dunque tramite una lingua lontana dal concreto, risulta particolarmente evidente dalla sintesi che il prefetto tenta di costruire con le parole del dottor Rieux: "Votre pensée, dit le préfet, serait que, même s'il ne s'agissait pas de la peste, les mesures prophylactiques indiquées en temps de peste devraient cependant être appliquées" (53). Ricorrendo alle diverse sottolineature indicate sopra, possiamo rilevare come l'impiego del periodo ipotetico dell'irrealtà contribuisca a rendere quel senso di distacco dal linguaggio chiaro e dalla concretezza di ragionamento che caratterizza spesso i discorsi del prefetto, il quale distorce persino il concetto chiave del dovere, trasformandolo in mera possibilità ("devraient"). Questo è solo uno dei mezzi non lessicali con cui Camus dirige le diverse isotopie secondo gli scopi dell'opera. In particolare, la presenza testuale dell'astrazione incrocia tutti gli altri temi mediante espedienti anche grammaticali e discorsivi; non sempre per bocca di coloro che ne sono agenti (talvolta inconsapevoli), ma persino nelle parole di Rieux, che cerca però di rovesciarne il processo attraverso una continua negazione in termini. Proprio la forma negativa è uno di quegli elementi del discorso che segnala, all'infuori delle occorrenze lessicali, il proseguimento delle

isotopie. Infatti, nel corso del botta e risposta tra i personaggi, dal punto di vista stilistico Rieux adotterà una sorta di scomposizione binaria degli enunciati al fine di ribaltare la tendenza all'astrazione che caratterizza le affermazioni degli altri presenti, ovvero per circoscriverne l'ipocrisia e correggerla in parola di verità, volgendola all'azione:

a) La question, insista Rieux, **n'est pas** de savoir **si** […] **mais si** elles sont […]
b) **Si** nous **ne** le reconnaissons **pas**, dit Rieux, **elle risque** quand même […]
c) Rieux répondit qu'il **n'avait pas** décrit un syndrome, **il avait** décrit […]
d) Ce **n'est pas** une question de vocabulaire, **c'est** une question de temps.
e) **S'il** faut absolument que j'aie une pensée, **c'est** en effet celle-ci.
f) […] nous **ne devons pas** agir **comme si** la moitié de la ville **ne** risquait **pas** d'être tuée, **car alors** elle le serait.

Nei periodi qui isolati è facile notare come il ripetersi in negativo del medesimo lessico, unitamente alle modulazioni ipotetiche (introdotte da "si"), determini una polarizzazione delle rispettive istanze in due blocchi, ben separati dalla punteggiatura e da eventuali connettori avversativi o consecutivi ("mais", "quand même", "car alors"). In a) la valenza di "savoir", un sapere che resta sul piano mentale, viene reindirizzata verso il senso di necessità d'azione. In b) la ripresa negativa dell'ipotesi ne rivela la futilità e palesa invece il rischio concreto a cui si sta esponendo la città. In c) e d) l'esatta negazione del lessico astratto ("syndrome", "vocabulaire") tenta di inibirlo e ricondurre il discorso all'urgenza dei fatti. È inoltre interessante osservare che in d) la contrapposizione tra l'emblema della parola ("vocabulaire") e il "temps" della peste svela inequivocabilmente l'astrazione che dietro il primo si nasconde. In e) non si ha vera e propria negazione dei termini, ma una loro ripresa polemica, nuovamente introdotta dal "si" che mette in discussione la retorica istituzionale del prefetto, grazie anche all'uso dell'avverbio "absolument", denuncia semantica di un senso di assoluto che mal si concilia con una realtà complessa. In f) avviene qualcosa di particolare: dopo aver recuperato la locuzione modale "comme si" dal discorso in astratto pronunciato poco prima, Rieux si serve sia di una doppia negazione sia delle congiunzioni "car alors" allo scopo di tenere per buona la teoria, che sa essere fallace, per poi mostrarne la sicura conseguenza, nefasta. Oltretutto, la negazione interessa anche l'isotopia della parola in maniera esplicita nel momento in cui Rieux afferma "Vous posez mal le problème": il semplice accostamento del *verbum dicendi* all'avverbio "mal" mette in primo piano la qualificazione negativa della parola da parte del dottore. Ancora una volta e con forza persino maggiore, l'impressione che si ricava

dalla lettura di questo passaggio è quella di una capziosa retorica istituzionale che tenta di evadere le responsabilità dell'azione, ma viene smentita con le sue stesse armi da una figura che si staglia, rispetto a tutte le altre voci, come paladino della verità, conformemente all'aura mitica che il lettore ha già iniziato a percepire attorno a Bernard Rieux e che gli deriva dal suo mestiere di medico. Sarà infine quest'ultimo a imporre una sorta di vincolo alle parole vuote e proprio per mezzo di un verbo dichiarativo: "Disons seulement" rappresenta un momento forte dell'isotopia del linguaggio grazie alla sua posizione in chiusura di capitolo, dove può decretare un limite alle parole, che da quel momento in poi, nell'intenzione del dottore, dovrebbero essere spese esclusivamente per organizzare la lotta alla peste e non perdersi in vane formule. L'effetto di sutura linguistica risulta ancor più palese dal contrasto immediato con la sofferenza reale e cruda raffigurata nelle ultime tre righe, subito dopo che Rieux ha abbandonato la prefettura nel fastidio generale: "Quelques moments après, une femme qui hurlait à la mort, les aines ensanglantées, se tournait vers lui" (53). Le urla di morte sembrano coprire il chiacchiericcio delle autorità[353]. Allo stesso tempo, le urla delle vittime rivelano qualcosa di importante sull'ambivalenza tanto del linguaggio quanto del silenzio in cui progressivamente la peste riduce la città. Se è vero infatti che il perentorio invito di Rieux ad associare un linguaggio diretto ad azioni immediate verrà infine raccolto nel telegramma posto incisivamente a conclusione della Parte I ("Déclarez l'état de peste. Fermez la ville.", LP 64), proprio perché veicolata da uno strumento esiguo come il telegramma "such directness […] while initially a means of combating the plague, becomes yet another sobering symptom of its crushing effect on all communication. Human expression is reduced to the groans and cries of victims, which become, for Oran's oppressed and hardened citizens, a sort of natural or normal language" (Gray 2007: 169). Un'altra prova dell'ambivalenza che la parola assume all'interno della cronaca.

V.3.4 NON È QUESTIONE DI LESSICO: LA SFIDUCIA NELLE POSSIBILITÀ DELLA LINGUA

[353] A proposito del linguaggio delle autorità – citando le pagine finali del romanzo dove, all'evocazione del futuro monumento ai morti della peste, viene associato il commento "il y aura des discours" (LP, 278), con chiaro intento peggiorativo – Rabaté aggiunge: "Tout le roman est la dénonciation satirique de cette inflation d'un verbe mystificateur, dont le préfet est le représentant évident" (2000: 68).

Come sarà facile immaginare, la fine del capitolo settimo non sancisce il termine dell'isotopia della parola, la quale anzi riemerge spesso nel romanzo e in forme che non si limitano ai singoli sememi, che ne costituiscono semplicemente il segno di più agevole reperimento sulla superficie lessicale. Innanzitutto va tenuto in considerazione che tale isotopia include, come in un negativo fotografico, i segnali congruenti del silenzio, il cui tema pervade d'altronde tutta l'opera di Camus: "silence et mutisme sont […], chez Camus, à la base de toute écriture." (Mino 1987: 152) In secondo luogo, Brian Fitch dimostra che esistono vari modi in cui la parola richiama l'attenzione su di sé ne *La Peste* (1976: 55-63), talvolta persino minando la propria efficacia. Attraverso l'uso metalinguistico della punteggiatura, ad esempio, la lingua commenta sé stessa e il proprio svuotamento: "les mots « transiger », « faveur », « exception » n'avaient plus de sens" (68) ; "le mot même de « nouveauté » avait perdu son sens" (201). Ciò avviene anche con le frequenti circonlocuzioni che caratterizzano l'espressione del narratore e alle quali ci siamo riferiti prima come "précautions de langage", prendendo in prestito la definizione che ne dà il narratore stesso[354]. Sul piano dell'enunciazione narrativa, peraltro, l'anonimo Rieux si sofferma di frequente sulla scelta delle parole da parte dei personaggi e sulle modalità della loro articolazione. Ad esempio, annunciando l'inizio del secondo sermone di Paneloux, egli commenta : "Ce dernier parla d'un ton plus doux et plus réfléchi que la première fois et, à plusieurs reprises, les assistants remarquèrent une certaine hésitation dans son débit. Chose curieuse encore, il ne disait plus « vous », mais « nous »" (LP, 202). Oggetto di attenzione non è dunque solo il lessico impiegato, ma anche i toni, il modo di enunciazione, addirittura la prosodia e la scelta stessa dei vocaboli, cosa che determina, qui come altrove, il proliferare del metalinguaggio, di seguito evidenziato in neretto all'interno di un altro passaggio:

> Rieux demanda quel était **le sujet** de la deuxième **conversation**. […] Le docteur remarqua que Grand, **parlant de** Cottard, **l'appelait** toujours **«** le désespéré **»**. Il **employa** même à un moment **l'expression «** résolution fatale **»**. Ils discutèrent sur **le motif** du suicide et Grand se montra tatillon **sur le choix des termes**. On s'arrêta enfin **sur les mots «** chagrins intimes **»**. Le commissaire demanda si rien dans l'attitude de Cottard ne laissait prévoir **ce qu'il appelait «** sa détermination **»**. (LP, 37)

Da quest'ultimo esempio risulta evidente come la lingua di Camus torni a designare se stessa come argomento e strumento, in un processo di autorappresentazione che per Fitch trova una sua continuità nella questione

[354] Ne abbiamo forniti vari esempi in V.1.1.2.

del paradosso linguistico alla quale accennavamo prima (con Rabaté, cfr. V.3.2):

> Il est curieux de remarquer que […] tout en insistant sur le fait que l'essentiel, l'expérience de la peste, « *n'est pas une affaire de vocabulaire* » (1256), *La Peste* tend à se réduire elle-même à une affaire de langage. Et cela non seulement parce que la thématique de l'insuffisance du langage finit par miner, par un processus de contamination inévitable, son propre véhicule linguistique, mais aussi parce que la neutralité et l'objectivité que cultive le narrateur donnent lieu à une espèce de verbosité très marquée qui n'a évidemment rien à voir avec celle du bavard ou du prétentieux dont la motivation est tout autre. (Fitch 1976: 55)

Logicamente, il primo paradosso di un romanzo che denoti una progressiva sfiducia verso le possibilità del linguaggio risiede nella motivazione stessa dietro l'impresa della sua scrittura: come narrare una storia se non si crede nel valore della narrazione? Se la sfida ne *L'Étranger* era tacere attraverso le parole, come afferma Sartre (1943), ne *La Peste* l'interrogativo diventa:

> […] comment dire avec les mots ? Et quels mots pour dire le vrai ? On pourrait croire à une réhabilitation du langage et à un reniement des vertus du silence, si l'on ne gardait à l'esprit le fait que les deux éléments sont toujours chez Camus également ambivalents. Le silence, paradis perdu de la vérité, peut aussi recouvrir la lâcheté ; le langage, quant à lui, n'a pas que fonction de séparer : il « répare », aussi, comme le note l'auteur dans *L'Homme révolté* (Servoise 2013 : 884)

In realtà, attraverso la "complessità funzionale"[355] della tecnica narrativa, l'evoluzione dei singoli personaggi e il cambiamento nei comportamenti della popolazione di Oran, Camus vuole offrire risposte diverse al tema dell'incomunicabilità e dell'insufficienza del linguaggio, che può non essere totale qualora il tentativo di condivisione con il prossimo sia radicato nell'esperienza individuale e avvenga mediante parole semplici, usate in quanto strumento di solidarietà piuttosto che a fini retorici. Queste prospettive, talvolta contraddittorie, fanno eco oltretutto alla concezione dello stile in evoluzione nella poetica di Camus, il quale, se da una parte affermava nei *Carnets* che "Le grand style est la stylisation invisible, c'est-à-dire incarnée." (*CII*: 675), dall'altra, sottoponendo la sua scrittura a continui sforzi di sottrazione in tal senso, ne rivela la natura, come nota Meunier (1969: 16):

> […] tout ce que sa phrase offre de réticences, de restrictions trahies par l'économie de la coordination, de la syntaxe en général, par les remords dans la

[355] Edwin Moses si riferisce così alle tecniche narrative adoperate ne *La Peste* poiché, come visto in V.1.1, all'insieme di complicati paradossi posti dal tipo di narratore scelto e dal fatto che il romanzo si qualifichi come cronaca, Camus risponde con soluzioni altrettanto complicate dal punto di vista tecnico (1974: 429).

> recherche rythmique, tout cela est le signe d'un travail déjà « visible ». Plus visible encore, et en dépit de la volonté de Camus, il y a dans cette œuvre une véritable rhétorique. Entendons par là une permanence des formes dans lesquelles s'incarnent les thèmes privilégiés.

Nel romanzo del 1947, possiamo senza dubbio avvertire l'eco di una consapevolezza raggiunta e riflessa precedentemente ne *L'Étranger*: l'estraneità dell'uomo al proprio linguaggio. Essa non si limita agli usi scorretti della parola (di cui gli esempi del capitolo settimo danno prova), ma riguarda l'impossibilità intrinseca alla lingua di trasmettere con mezzi verbali una realtà che li travalica, poiché sfugge alla comprensione stessa dell'uomo. Tale impossibilità è descritta limpidamente nel primo capitolo della Parte II, dove vengono raccontati gli sviluppi del sentimento di esilio e separazione da parte della popolazione a seguito della chiusura delle porte di Oran:

> Dans ces extrémités de la solitude, enfin, personne ne pouvait espérer l'aide du voisin et chacun restait seul avec sa préoccupation. Si l'un d'entre nous, par hasard, essayait de se confier ou de dire quelque chose de son sentiment, la réponse qu'il recevait, quelle qu'elle fût, le blessait la plupart du temps. Il s'apercevait alors que son interlocuteur et lui ne parlaient pas de la même chose. Lui, en effet, s'exprimait du fond de longues journées de rumination et de souffrances et l'image qu'il voulait communiquer avait cuit longtemps au feu de l'attente et de la passion. L'autre, au contraire, imaginait une émotion conventionnelle, la douleur qu'on vend sur les marchés, une mélancolie de série. Bienveillante ou hostile, la réponse tombait toujours à faux, il fallait y renoncer. (LP, 74-75)[356]

Se per Rabaté la contraddizione esistente tra silenzio e necessità di parola si risolveva, come abbiamo visto, nella semplificazione volontaria dei propri mezzi espressivi, Fitch afferma invece che il continuo mettere in risalto l'inadeguatezza del linguaggio, proprio per via linguistica, condurrebbe comunque il narratore a una spirale (apparente) di inattendibilità e porterebbe la designazione della scrittura nel romanzo verso un cortocircuito di finzioni[357]. Ci siamo già occupati di questi aspetti della tecnica narrativa in V.1. Tuttavia, alcuni momenti importanti di questa autodecostruzione del linguaggio riguardano scene e descrizioni in cui le isotopie della parola, dell'astrazione e della separazione – tre tra i

[356] Il passo sarà ripreso e analizzato nel dettaglio alla fine di questo capitolo.

[357] Il discorso di Fitch riguarda nello specifico l'impiego alternato da parte di Rieux della terza persona e di "on". Infatti, la scoperta finale di un "prénarrateur" il cui narratore sarebbe la sua stessa creatura e la cui esistenza conferisce al livello narrativo uno statuto artificioso, genera un meccanismo di rimandi fittizi molto complesso. In questo senso, riferendosi alla doppia funzione giocata dall'autorappresentazione della lingua nel romanzo, sia sul piano della narrazione sia su quello della *fiction*, Fitch sostiene che la "circularité née de la manière dont le processus de mise en abyme finit par se retourner ou se replier sur lui-même pour se renouveler, théoriquement, jusqu'à l'infini" ricorda un gioco di specchi (Fitch 1976: 69-71).

principali nuclei tematici dell'opera – intessono uno stretto legame concettuale, che necessita di essere trattato parlando della fiducia nella lingua ne *La Peste*. Vogliamo quindi illustrarne adesso alcuni esempi testuali che mettano in luce soprattutto gli usi collettivi del linguaggio da parte della città di Oran. A tal fine, partiamo dall'efficace suddivisione elaborata da Porter a proposito dei tre modi di espressione verbale presenti nel racconto, ai quali Camus attribuirebbe una valenza morale implicita (1974: 593-94). I due su cui vogliamo concentrarci sono:

1) L'uso strumentale della parola nei bollettini e nelle comunicazioni ufficiali, che richiedono osservanza delle regole poiché mirano a preservare le strutture sociali;
2) Il linguaggio mitopoietico (suddivisibile in tre categorie: mitopoiesi d'evasione, estetica, collettiva) all'interno della linea narrativa principale.

Per quanto riguarda il primo punto, come già in parte rilevato, l'espressione linguistica delle autorità è connotata negativamente non solo a causa della sua mancanza di presa sulla realtà, ma soprattutto perché implica il ricorso ultimo alla violenza allo scopo di contenere le trasgressioni. Tale violenza trova una personificazione nelle ronde che pattugliano la città o nelle guardie che vigilano sulle mura e sono tenute a far fuoco su chiunque provi a fuggire (come accade ripetutamente sul finire della cronaca). Per Camus, infatti, coloro che tentano di controllare la Storia sono obbligati a decretare prima o poi la morte dell'altro. Questa visione emerge sia per bocca di Tarrou, durante la sua confessione a Rieux:

> je n'avais pas cessé d'être un pestiféré pendant toutes ces longues années où pourtant, de toute mon âme, je croyais lutter justement contre la peste. J'ai appris que j'avais indirectement souscrit à la mort de milliers d'hommes, que j'avais même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l'avaient fatalement entraînée. (LP 227)

e ancora prima, in maniera forse più esplicita, nella voce del narratore stesso: "Les hommes sont plutôt bons que mauvais […] Mais ils ignorent plus ou moins, et c'est ce qu'on appelle vertu ou vice, le vice le plus désespérant étant celui de l'ignorance qui croit tout savoir et qui s'autorise alors à tuer" (124). Non bisogna dimenticare che uno degli insegnamenti de *La Peste*, ribadito in chiusura di romanzo, riguarda l'impossibilità tragica per l'essere umano di controllare la Storia, all'interno della quale è invece destinato alla lotta perenne, come Sisifo: la sconfitta della peste è solo temporanea.

Relativamente al secondo punto della categorizzazione di Porter, rispetto al quale vogliamo commentare alcuni tra gli estratti più significativi, occorre specificare che l'espressione mitopoietica dell'esperienza della peste (una parziale *mise en abyme* della morte stessa) prende forme assai diverse. Atteniamoci all'ulteriore triplice ripartizione indicata tra parentesi al punto 2) sopra. Tra gli interventi che cercano di evadere la realtà attraverso quest'uso della lingua possiamo annoverare sia i due sermoni di Paneloux, sia i resoconti dissimulatori discussi e redatti dai rappresentanti delle istituzioni sanitarie, contro l'inconsistenza dei quali abbiamo visto pronunciarsi il dottor Rieux. Quella che Porter categorizza poi come mitopoiesi estetica prova invece a "glamorize death by associating it with romantic passion or to ignore it altogether" (Porter 1983: 594): è il caso della frase sull'amazzone di Grand, il quale si sforza di riprodurre un mondo parallelo, pieno di vita e dinamicità, contro la stasi monotona e pestifera in cui l'epidemia ha gettato Oran; oppure la scena teatrale dell'*Orphée et Eurydice* – una vera e propria *mise en abyme* del dramma di morire – durante la quale l'attore protagonista crolla sul palcoscenico, esalando il suo ultimo respiro e generando un contrasto ironico con la mimesi della rappresentazione. Ma è soprattutto il tipo di verbosità mitopoietica che caratterizza le risposte collettive della popolazione alla peste ciò su cui vogliamo portare l'attenzione. Porter definisce tali risposte "largely optative in a futile but harmless way" (*ivi*: 593), evidenziandone dunque la disperata impotenza. Si tratta, ad esempio, del commercio di falsi testi profetici che fiorisce a tarda primavera, quando le speranze nella fine dell'epidemia iniziano a vacillare tra la popolazione: "On se passait ainsi, de la main à la main, diverses prophéties dues à des mages ou à des saints de l'Église catholique" (LP 201). Subodorando la possibilità di qualche profitto, le tipografie della città non solo danno alle stampe un gran numero di questi testi, ma fanno "entreprendre des recherches, dans les bibliothèques municipales, sur tous les témoignages de ce genre que la petite histoire pouvait fournir" (*ibidem*). Poi, quando persino tali ricerche esauriscono il materiale, alcuni giornalisti vengono incaricati di scrivere profezie ex novo, da pubblicare addirittura in *feuilleton* sui giornali. I vari tipi di previsioni fanno presa su credenze diverse[358], ma ciò che tutte hanno in comune "est qu'elles étaient finalement rassurantes. Seule, la peste ne l'était pas" (202). Questo senso di ipocrita rassicurazione, trasmessa per

[358] Teniamo a segnalare l'attualità e la pertinenza di un tipo particolare di queste previsioni, che ricordano da vicino le strategie di certe profezie ancora oggi diffuse in rete e, al limite, degli oroscopi tuttora in uso: "Mais les plus appréciées du public étaient sans conteste celles qui, dans un langage apocalyptique, annonçaient des séries d'événements dont chacun pouvait être celui qui éprouvait la ville et dont la complexité permettait toutes les interprétations" (LP 202).

mezzo testuale, ricorda quello che si nascondeva dietro le esitazioni dei medici negli esempi sopra esaminati, confermando un uso mistificatore della parola; lì orale, qui scritto. D'altronde, una denuncia di questo atteggiamento viene da Tarrou già nel capitolo sesto della Parte II, quando afferma "Les journaux et les autorités jouent au plus fin avec la peste" (108), riferendosi in particolar modo alle cifre e ai dati sull'epidemia. Ma anche nei casi in cui la scrittura vorrebbe muoversi in soccorso della cittadinanza con le migliori intenzioni, lo slancio si esaurisce presto in uno svuotamento della parola. Succede poco dopo la creazione di un giornale interamente dedicato alla peste, il *Courrier de l'Épidémie*:

> […] qui se donne pour tâche d'"informer nos concitoyens, dans un souci de scrupuleuse objectivité, des progrès ou des reculs de la maladie ; de leur fournir les témoignages les plus autorisés sur l'avenir de l'épidémie ; de **prêter l'appui** de ses colonnes à tous ceux, connus ou inconnus, qui sont disposés à **lutter** contre le fléau ; de **soutenir le moral** de la population, de transmettre les directives des autorités et, en un mot, de grouper toutes **les bonnes volontés** pour **lutter** efficacement contre le mal qui nous frappe". En réalité, ce journal s'est borné très rapidement à publier des annonces de nouveaux produits, infaillibles pour prévenir la peste. (LP 113 ; sottolineatura nostra)

In neretto abbiamo evidenziato gli elementi che descrivono i buoni propositi con cui si presenta il giornale, mentre i sememi sottolineati indicano le varie modalità di parola con le quali i primi dovrebbero essere attuati. Al livello stilistico, grazie all'accumulo di frasi che proclamano un impegno di buona volontà, citate volutamente alla lettera nei taccuini di Tarrou[359], Camus crea un'aspettativa che va però subito in rotta con la realtà dei fatti. Inoltre, tale contrasto viene agilmente rimarcato attraverso il risvolto ironico suggerito prima dall'avverbio "efficacement", che anticipa il suo contrario, e poco dopo dall'aggettivo "infaillibles", che riporta testualmente il termine usato dai pubblicitari rivelandone l'antifrasi.

Un ultimo, forse il più rilevante esempio di come gli abitanti di Oran (quindi, in senso allegorico, l'umanità intera) reagiscono alla peste tramite l'uso della parola si trova al capitolo primo della Parte II, dove sono fortemente attive l'isotopia temporale, l'isotopia dell'astrazione, dell'esilio, della collettività, dell'amore e, appunto, della parola. Subito dopo il provvedimento che decreta lo stato di peste per la città, il capitolo si apre con una frase che lo collega proletticamente ad altri momenti del romanzo: "A partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous" (LP, 67). Anticipiamo che in questo caso sarà

[359] Uno dei tanti esempi di autorappresentazione metatestuale di cui parla Fitch.

fondamentale in traduzione non discostarsi troppo dalla lettera del testo, poiché l'espressione "notre affaire à tous", al contempo condanna e salvezza, riapparirà con varianti minime in altri punti del testo, rendendosi specchio, in questo modo, dell'evoluzione dei temi dell'opera[360]. La frase summenzionata preannuncia un cambiamento nei comportamenti collettivi che annullerà pian piano le identità individuali, esasperando il sentimento di separazione ed esilio, che qui comincia a emergere a causa dell'immediata e inaspettata chiusura delle porte cittadine. Il fatto che la formula sia introdotta da una delle tante circonlocuzioni ("il est possible de dire") per mezzo delle quali il narratore sembra voler legittimare la propria ricerca di *mots justes* (senza mai trovarle davvero, se non mediante approssimazioni ulteriori) spinge subito il lettore a prestare attenzione, senza necessariamente accorgersene, all'autodesignazione verbale, cioè al modo in cui la lingua si palesa sia come strumento narrativo sia come oggetto della narrazione; funziona quindi come detonatore isotopico sin dal primo rigo del capitolo. In queste pagine[361], tuttavia, la reiterazione semica che costituisce l'essenza dell'isotopia si produce sommessamente, lungo un sottile filo logico che lega assieme più temi e posizioni testuali. Tralasciando momentaneamente le numerose occorrenze di termini chiave che segnalano la presenza di altre isotopie interconnesse[362] a quella della parola, vogliamo innanzitutto concentrarci su quest'ultima. Al secondo paragrafo, il narratore commenta l'impreparazione dei cittadini, che d'improvviso si ritrovano separati da coloro i quali sono rimasti fuori:

> Des mères et des enfants, des époux, des amants qui avaient cru procéder quelques jours auparavant à une séparation temporaire, qui s'étaient embrassés sur le quai de notre gare avec deux ou trois recommandations, certains de se revoir quelques jours ou quelques semaines plus tard, enfoncés dans la stupide confiance humaine, à peine distraits par ce départ de leurs préoccupations

[360] Accompagnando lo sviluppo delle reazioni alla peste (ovvero la "révolte"), la formula contribuirà a varie isotopie presentandosi in molteplici varianti: l'isotopia del dovere ("Parce que la peste devenait ainsi le devoir de quelquesuns, elle apparut réellement pour ce qu'elle était, c'est-à dire l'affaire de tous." *LP*, 125); l'isotopia della collettività ("Cette histoire est stupide, je sais bien, mais elle nous concerne tous." 84 ; "[…] la peste avait tout recouvert. Il n'y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous." 155); l'isotopia della separazione, anche amorosa ("les séparés n'avaient plus ce curieux privilège qui les préservait au début. Ils avaient perdu l'égoïsme de l'amour, et le bénéfice qu'ils en tiraient. Du moins, maintenant, la situation était claire, le fléau concernait tout le monde." 169).

[361] Riproporremo l'analisi in chiave traduttiva, ma per il momento ci soffermiamo sulle pagine iniziali del capitolo: 67-69.

[362] L'astrazione, il cui principale attributo è la monotonia: "place ordinaire", "distraits", "préoccupations habituelles", "stupide confiance", "réduits" (due occorrenze), "recommencer sans cesse", " "machinalement", "se vidaient", etc.; la separazione: "séparation" (quattro occorrenze), "éloignés sans recours", "exil", "départ".

> habituelles, se virent d'un seul coup éloignés sans recours, empêchés de se rejoindre ou de communiquer. (LP 67)

Per il lettore attento, questo passaggio rievoca una delle primissime scene del romanzo nella quale, per quella che si rivelerà essere infine l'ultima volta, il dottor Rieux saluta la moglie in partenza per un sanatorio di montagna, dove è diretta a causa dell'aggravarsi della sua malattia: "Il appela sa femme par son prénom […] Il la serra contre lui, et sur le quai maintenant, de l'autre côté de la vitre, il ne voyait plus que son sourire. – Je t'en prie, dit-il, veille sur toi. Mais elle ne pouvait pas l'entendre" (LP, 18). La separazione inizia proprio quando Rieux tenta di trattenere la moglie chiamandola per nome. La pronuncia del nome, atto di parola individuale per eccellenza, si trasforma però in formula convenzionale nel momento in cui i due provano a scambiarsi l'ultimo saluto e falliscono: la parola non oltrepassa il finestrino del treno. Edwin Moses interpreta così il passo: "The sense of exile that for Camus is so basic to the human condition is in large part due to this inability to speak and be understood. For even though the emotion behind the words is heartfelt, the words themselves are worn out." (Moses 1974: 422) Il che ci riconduce alle "deux ou trois recommandations" del capitolo in questione, che spersonalizzano l'esperienza vissuta della coppia Rieux per estenderla adesso all'intera popolazione di Oran e, di conseguenza, universalizzarne il senso: ovvero, farne astrazione. Distratti dalle contingenze, persi nelle loro occupazioni abituali, gli oranesi usano le parole con leggerezza, fiduciosi in un domani in cui potranno scambiarne altre, finché non si ritrovano tagliati fuori, senza la possibilità "de se rejoindre ou de communiquer". A questa collettivizzazione dell'esperienza corrisponde però un cambio di tono nella narrazione: ancora anonimo, Rieux narratore si eleva definitivamente a portavoce dei suoi concittadini e la sua scrittura d'ora in avanti si farà più complessa, con abili transizioni dalla cronaca oggettiva a uno stile più letterario (Guisan 1963: 37). A livello mircotestuale, è possibile notare il cambiamento di denotazione identitaria che avviene in queste pagine. Se ancora nei primi paragrafi del capitolo, parlando degli oranesi, il narratore alternava diciture inclusive quali "notre affaire" e "nos concitoyens" a espressioni che demarcano una distanza rispetto al resto della popolazione (parecchie occorrenze di "ils", "tout un peuple", "des êtres qui n'y étaient pas préparés"), al momento dell'ammissione d'impotenza riguardo alla chiusura delle porte, egli dirà: "À la vérité, il fallut plusieurs jours pour que nous nous rendissions compte que nous nous trouvions dans une situation sans compromis, et que les mots « transiger », « faveur », « exception » n'avaient plus de sens" (LP, 68). Ancora una volta segnalata per mezzo della lingua stessa, la perdita di senso delle parole si

accompagna all'inclusione della voce narrante nel *nous* cittadino, che condivide un destino comune. Sull'uso tecnico che Camus fa del "collective mode", qui come lungo tutto il romanzo, Stromberg precisa:

> The *concitoyens* are mentioned sparingly throughout Part I (25, 58, 59), and only begin to be treated at length with the opening of Part II […] Such stretches of first-person plural narration are akin to those "we" narratives that "justify the representation of collective mental events by highlighting the close affinity between individual consciousness"[363] – giving rise to common thoughts and emotions. (Stromberg 2014: 85)

Al linguaggio che non riguarda tutte e tutti, questa collettività sottrae il carattere di legittimità e, in qualche modo, il diritto al senso. Tale perdita delle parole avviene a causa dello svuotamento che la peste inizia a provocare in ogni aspetto dell'esistenza individuale, manifestandosi innanzitutto come ripetizione e monotonia, attributi primari dell'astrazione ("Oui, la peste, comme l'abstraction, était monotone", LP 87). Questo svuotamento emerge più limpidamente a partire dal momento in cui "Même la légère satisfaction d'écrire nous fut refusée." (LP, 68). L'uso dei consueti mezzi di comunicazione con l'esterno viene infatti proibito per diverse ragioni: gli scambi epistolari, passando di mano in mano, rischiano di trasformarsi in veicolo di contagio; le telefonate interurbane provocano assembramenti tali presso le cabine telefoniche che nel giro di poco tempo vengono limitate ai casi urgenti. Per comunicare con i propri cari rimasti fuori dalle mura cittadine, dunque, gli oranesi hanno una sola possibilità:

> Les télégrammes restèrent alors notre seule ressource. Des êtres que liaient l'intelligence, le cœur et la chair, en furent réduits à chercher les signes de cette communion ancienne dans les majuscules d'une dépêche de dix mots. Et comme, en fait, les formules qu'on peut utiliser dans un télégramme sont vite épuisées, de longues vies communes ou des passions douloureuses se résumèrent rapidement dans un échange périodique de formules toutes faites comme : « Vais bien. Pense à toi. Tendresse. » (LP, 68-69)

Gli effetti della peste hanno cominciato a svuotare il linguaggio, che presto si rivelerà inadatto a veicolare i sentimenti e il vissuto reale di ciascuno, perché "the language with which […] one seeks urgently to communicate the singularity of one's own experience – the difference of one's own case – is flattened to a common coin, to a neutral, conventional 'chronique'." (Gray 2007: 167) L'estratto sopracitato è dominato da un senso di restringimento che caratterizza tanto la scrittura e i suoi supporti materiali, quanto il sentire che insieme ad essi va contraendosi, in una sorta di gioco

[363] Per la citazione interna si faccia riferimento a Amit Marcus (2008), "A contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural", *Narrative 16*, Muse (consultato in rete il 1/7/2012), 49.

di specchi. Per una più immediata lettura isotopica, abbiamo sottolineato i segni legati all'isotopia della parola, evidenziato in azzurro l'isotopia dell'astrazione, in color sabbia quella della collettività e in arancione gli elementi che si riferiscono, anche per contrasto, al tempo. Quest'ultimo possiede una sua valenza specifica tra le tematiche dell'opera e qui si presenta nel suo aspetto durativo (si trova peraltro in posizione forte nella frase che chiude il capitolo: "Il n'avait eu le temps de rien" LP, 75). Il tempo delle relazioni umane è un tempo lungo, pregno di significato («communion ancienne», «longues vies»), ma l'insensatezza del tempo della peste – dilatato oltremisura poiché indefinitamente circolare («périodique») – si traduce paradossalmente nel futile strumento del telegramma, che costringe la popolazione ad accorciare, a ridurre, ad astrarre. Lo si evince senza dubbio dall'analisi semica di numerali e avverbi («dix mots», «vite», «rapidement»), ma azzardando un'ipotesi di ulteriore volontà allusiva da parte dell'autore, si potrebbe considerare come orientato in questa direzione anche il semema «dépêche»: l'impressione è che, pur nell'incertezza di una etimologia condivisa, per assonanza con *dépêcher* l'idea di sbrigatività sia comunque suggerita, poiché all'effetto di senso di questi sememi partecipa il classema [breve]. In secondo luogo, tra i vari elementi che rimandano alla scrittura e alla parola, su un piano intertestuale è interessante notare la presenza del termine *télégramme* a breve distanza da un trittico di formule epistolari convenzionali, trascritte puntualmente: "« Vais bien. Pense à toi. Tendresse. »". Infatti, se davvero ci accostiamo all'opera di Camus con lo spirito che l'autore stesso aveva suggerito ("Je ne crois pas, en ce qui me concerne, aux livres isolés. Chez certains écrivains, il me semble que leur œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent."[364]), non tarderemo a sentire l'eco del celeberrimo incipit de *L'Étranger*: "J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués »." (E, 9). Se si trattasse soltanto di una somiglianza prosodica, data l'identica punteggiatura che scandisce la tripartizione, oppure solo lessicale, considerando il sostantivo *télégramme*, potremmo supporre una semplice coincidenza, magari attribuibile all'attivazione del medesimo *frame* cognitivo[365] rispetto all'idea di telegramma che Camus ha elaborato in fase di scrittura. Tuttavia, la rilevanza che il linguaggio convenzionale possiede anche ne *L'Étranger* ci porta a sospettare un parallelo voluto. Infatti, come discusso più ampiamente in IV.3.2.1 a proposito del famoso incipit, la scelta di trascrivere in un contesto specifico e secondo un ritmo metrico battente le

[364] A. Camus (1965), *Actuelles II. Chroniques 1948-1953*, Gallimard, p.743.
[365] Cfr. II.3.3.

tre formule telegrafiche sopra citate, costituisce per il lettore un primo indicatore sia dell'incomprensione da parte di Meursault nei confronti dell'Altro sia del suo rifiuto delle convenzioni sociali, oltre che un presagio del ruolo che esse avranno nel determinare il destino del protagonista. Come per quelle aride formule di cordoglio, così anche per queste formule di congedo nei telegrammi dei cittadini sembra valere lo stesso messaggio: "Cela ne veut rien dire". Tanto più che gli abitanti di Oran, uniti dagli affetti[366] ma ben presto omologati dalla peste, invece di infondere il peso del proprio sentire nella forma epistolare, nel giro di qualche tempo si ritrovano a sondare in maniera automatica le stereotipie linguistiche, facendosi bastare addirittura le "majuscules" per ragioni di spazio, in un gesto che sembra appartenere più alle macchine che agli esseri umani. È in atto quel moto di *abstraction* al quale è legato lo svuotamento del linguaggio, come abbiamo visto a più riprese. La stringatezza del telegramma è infatti una ristrettezza non soltanto in termini spaziali (accentuata dunque dal contrasto tra durate brevi e durate lunghe che reiterano l'isotopia del tempo – in arancione), ma anche in quanto ridimensionamento emotivo. Come corollario mentale della peste, l'astrazione che governa questo progressivo sminuirsi degli affetti, dei corpi, dell'immaginazione e delle parole, si presenta qui nei suoi vari attributi: i sememi «réduits», «épuisées» e «se résumèrent» condividono il classema [riduzione] nel senso di un passaggio a uno stato deteriore; l'*embrayeur* «périodique» accenna alla monotona ripetizione (isotopia temporale) che nel corso del romanzo renderà i prigionieri della peste alieni a se stessi (isotopia dell'astrazione) e che sarà la protagonista dei comportamenti collettivi in molti capitoli; le formule «toutes faites» rappresentano di per sé dei codici astratti che le convenzioni mantengono in uso sotto la forma di etichette vuote e generalizzanti. Infine, nel modo forse qui più interessante, l'astrazione viene suggerita per prossimità e quindi opposizione dal classema [corporeità], condiviso da «cœur»[367] e «chair». Da un lato, disincarnando il sentire, essa riesce a spezzare materialmente i legami tra coloro che al contrario si sforzano di mantenerli, in un processo di perdita del concreto, del corporeo, che si manifesta anche altrove nel romanzo[368]. Dall'altro lato, attraverso la piatta ripetizione dei

[366] I sememi appartenenti all'isotopia della collettività in queste frasi condividono almeno i classemi [comunione] (è il caso di «notre», «liaient», «communion», «commune») e [contatto] (in «échange», «liaient», «communion»).

[367] Con 38 ricorrenze nel romanzo, il termine *cœur* copre diversi usi figurativi. Il sema contestuale specifico è quindi presente in questo semema «cœur», ma non in altri.

[368] Specificamente con la reiterazione semica di *chair* : «décharnement», «perdu sa chair», «décharnées» (166-67). D'altronde, avevamo visto che già nei *Carnets* l'astrazione si oppone alla *chair* nelle parole di Camus: "Démonstration. Que l'abstraction est le mal. Elle fait les guerres, les tortures, la violence, etc. Problème : comment la vue abstraite se maintient en face du mal charnel

gesti e delle frasi, l'astrazione porta gradualmente la scrittura da slancio concreto ad arido esercizio retorico. Con l'andare del tempo, persino gli animi più tenaci soccombono a questi meccanismi:

> Certains d'entre nous, cependant, s'obstinaient à écrire et imaginaient sans trêve, pour correspondre avec l'extérieur, des combinaisons qui finissaient toujours par s'avérer illusoires. Quand même quelques-uns des moyens que nous avions imaginés réussissaient, nous n'en savions rien, ne recevant pas de réponse. Pendant des semaines, nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. Nous les recopiions alors machinalement, essayant de donner au moyen de ces phrases mortes des signes de notre vie difficile. Et pour finir, à ce monologue stérile et entêté, à cette conversation aride avec un mur, l'appel conventionnel du télégramme nous paraissait préférable. (LP, 69)

Per comprendere al meglio questo passaggio, dove le diverse linee isotopiche[369] si incontrano e scontrano, conviene partire dal sintagma "à ce monologue stérile et entêté". In esso, infatti, nella forma dei sememi diversamente evidenziati sopra, convergono i tre cardini della problematica fin qui discussa: la lingua («monologue») è uno dei terreni dove si gioca la partita tra l'abitudine alla ripetizione astratta, che riduce le azioni umane a gesti meccanici («stérile»), e l'abitudine alla ripetizione lucida della rivolta, che rende quelle stesse azioni delle scelte consapevoli e, pertanto, frutto di uno sforzo morale continuo («entêté»). Questa polarizzazione è discussa più approfonditamente in V.2.1.1, ma per capire più chiaramente la differenza tra i due tipi di ripetizione e seguire la coerenza dialettica del discorso su lingua e astrazione, ne esplicitiamo qui alcuni aspetti, appoggiandoci alle osservazioni di Peter Cryle (1977: 9-14). Il punto da cui parte lo studioso è l'esilio nel quale si ritrovano i *pestiférés*, che nell'intera l'opera prende la forma di un'oscillazione esistenziale tra concreto e astratto. Il concreto è legato alla sfera della realtà sensoriale, alla quale apparterrebbe a sua volta la felicità[370], o perlomeno la sua immagine: "ce bonheur, c'est tout un passé commun, étroitement associé au monde naturel. Et ce lien même, l'expérience durable de l'union originelle[371] tiennent dans le mot image […] Souffrir de la peste, c'est donc

---

- l'idéologie face à la torture infligée au nom de cette idéologie." (*C IV*: *1022*). Sul finire del romanzo, dopo l'apertura delle porte, il narratore paleserà queste dinamiche : "Car cet amour ou cette tendresse que les mois de peste avaient *réduits à l'abstraction*, Rambert attendait, dans un tremblement, de les confronter avec *l'être de chair* qui en avait été le *support*." (266, il corsivo è nostro). Visibilmente, i classemi [astratto] e [concreto] sono in netto contrasto.

[369] In verde la rivolta; in azzurro l'astrazione; in giallo la ripetizione; in color sabbia la collettività; sottolineata l'espressione linguistica, scritta e orale.

[370] Come per i momenti di *bonehur* di Meursault ne *L'Étranger*.

[371] Si noti come nell'estratto sopra riportato (LP 68-69) si parlasse infatti di "longues vies communes" et "communion ancienne", interrotte poi dall'arrivo della peste.

perdre l'image." (Cryle 1977: 11). Sappiamo dalle parole di Rieux e di Tarrou che lo strumento da contrapporre alle astrazioni della peste, nel corso del romanzo, è la capacità d'immaginazione. Ma i processi immaginativi, in quanto perseguimento indefinito di una fantasticheria, non fanno in realtà che rifuggire il concreto, servendosi anch'essi di una parte d'astrazione (del resto è Camus ad affermare, per voce del narratore: "Pour lutter contre l'abstraction, il faut un peu lui ressembler." LP 87). Da ciò deriva la necessità paradossale di adottare comportamenti parzialmente astratti per lottare contro l'astrazione, cioè di mettere in pratica quotidianamente il contrario della pratica. Uno dei modi in cui questo avviene, secondo l'interpretazione di Cryle, è attraverso l'aritmetica, applicata dai medici e dagli abitanti di Oran all'esperienza della peste: "Compter les choses, c'est ne considérer d'elles que ce qui leur est commun[372] à toutes ; c'est retrouver partout du même. Compter les hommes c'est, déjà, reconnaître la peste." (1977: 12). Avevamo già visto nell'analisi dell'estratto di pagina 51 de *La Peste* (cfr. V.3.3) che spesso Rieux ricorre a numeri e dati statistici per combattere le astrazioni del linguaggio. In diversi altri punti del racconto, la precisione del conteggio descrive uno dei pochi margini di manovra che rimangono a coloro che lottano contro la peste per liberarsi delle immagini astratte indotte da quest'ultima tramite l'abitudine. Un esempio lampante si trova già nel quinto capitolo della Parte I, dove Rieux si sforza di fare mente locale sulle statistiche delle pesti storiche a lui conosciute: "Des chiffres flottaient dans sa mémoire et il se disait que la trentaine de grandes pestes que l'histoire a connues avait fait près de cent millions de morts. […] cent millions de cadavres semés à travers l'histoire ne sont qu'une fumée dans l'imagination." (LP 42). Cifre e immaginazione viaggiano dunque su binari paralleli, ma possono costituire uno strumento di lotta all'astrazione. Nel secondo capitolo della Parte IV, Tarrou arriverà a dire: "– La seule chose qui nous reste, c'est la comptabilité." (LP 188). Più avanti, quando il prefetto si congratula con Rieux per la riorganizzazione delle sepolture, con ben più amaro sarcasmo il medico risponderà: "– Oui, dit Rieux, c'est le même enterrement, mais nous, nous faisons des fiches. Le progrès est incontestable." (LP 162). Tuttavia, così come immaginazione e astrazione hanno qualcosa in comune, così anche la peste funziona con la precisione

[372] Come visto in più occasioni, il senso di comunione e di collettività è sempre connotato positivamente, contrapponendosi al *malheur* dell'esilio individuale. D'altronde, una delle massime con cui si potrebbe riassumere la morale dell'opera è così formulata da Rambert, durante uno scambio con Rieux: " […] il n'y avait pas de honte à préférer le bonheur. – Oui, dit Rambert, mais il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul." (LP 190).

matematica e l'amministrazione regolare del buon funzionario (LP 213)[373]. La contrapposizione che si viene a creare sarebbe quindi operata con armi simili; eppure non identiche, secondo Cryle. Richiamandosi alla visione filosofica che sta alla base della mitologia camusiana, lo studioso afferma infatti che le regolarità nel comportamento degli uomini e della peste, nonché l'opposizione di astratto e concreto, coincidono solo a un livello superficiale; in ciò starebbe la differenza tra la ripetizione *entêtée* e la ripetizione *stérile*. Portando il parallelo del mito di Sisifo, non basta "de ne retenir de ce mythe que la qualité physique de la pierre: se serait se fixer dans le monde concret, ignorer tout le mouvement de l'histoire. Mais il serait également insuffisant – et proprement abstrait – de ne considérer ici que le trajet accompli par la pierre. C'est ne voir que le mouvement, ignorer tout le travail moral du héros." (1977: 13) Da un lato c'è solo il masso, la peste nella sua concretezza di malattia. Dall'altro c'è solo il movimento discendente della pietra, al quale però non si oppone soltanto il lavoro dei medici in quanto tale, la loro capacità di conteggio e guarigione, ma soprattutto l'irriducibilità e la perseveranza che li porta a ricominciare quel lavoro. Spiega ulteriormente Cryle:

> *Le Mythe de Sisyphe* se terminait par un appel: il faut imaginer Sisyphe, dans sa peine, dans son activité, avant de retrouver chez lui « l'instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie » (II, 198), en descendant la pente à la suite de sa pierre. Or c'est encore cette imagination qui nous permettra de comprendre, chez l'homme-fonctionnaire et derrière la régularité apparente, l'acte moral de celui qui *recommence*. (*ivi* 13)

Ecco che diventa più chiara la contrapposizione presente nel sintagma da cui eravamo partiti. La sterilità e l'ostinazione del monologo condividono la regolarità della ripetizione: il riproporsi delle parole replica continuamente il loro fallimento, ma è da considerarsi come un atto sempre nuovo di ribellione a tale fallimento. Se la monotonia della pestilenza alberga nelle abitudini della collettività, tuttavia "l'habitude du désespoir est pire que le désespoir lui-même" (LP 167) e pertanto gli oranesi cercano inizialmente di sottrarvisi. Conclude Cryle: "Or cela est le contraire même

[373] Prendendo in considerazione per un attimo il vissuto reale della corrente emergenza sanitaria – alla quale molto spesso *La Peste* ci richiama – risulta di grande attualità il dettato camusiano secondo cui "L'homme doit apprendre à vivre la réalité des chiffres" (Cryle 1977: 12). Per mostrarne un esempio testuale, Cryle riporta il seguente passo, nel quale non possiamo fare a meno di leggere il manifestarsi di una delle pratiche collettive che hanno caratterizzato la pandemia di Covid-19: "Là encore, cependant, la réaction du public ne fut pas immédiate. En effet, l'annonce que la troisième semaine de peste avait compté trois cent deux morts ne parlait pas à l'imagination. D'une part, tous peut-être n'étaient pas morts de la peste. Et, d'autre part, personne en ville ne savait combien, en temps ordinaire, il mourait de gens par semaine. La ville avait deux cent mille habitants. On ignorait si cette proportion de décès était normale. C'est même le genre de précisions dont on ne se préoccupe jamais, malgré l'intérêt évident qu'elles présentent." (LP 77).

de l'héroïsme abstrait qui se développe à travers *La Peste* : savoir recommencer, c'est, très précisément, ne pas se laisser prendre par le mouvement de son activité : les tâches humaines, même si elles se réduisent à la comptabilité, ne doivent pas se faire toutes seules." (1977 : 14) Nel passaggio testuale dal quale avevamo avviato l'indagine di questa differenza fondamentale tra ripetizione astratta e ripetizione lucida, ossia tra ripetere e ricominciare, coloro tra i cittadini che "s'obstinaient à écrire et imaginaient sans trêve" mettono dunque in opera la capacità di immaginazione mediante la ripetizione tenace[374] di un gesto: la scrittura. Tuttavia, tale ripetizione non può che scontrarsi con l'altrettanto tenace persistenza dell'epidemia, che si verbalizza nei sememi evidenziati sopra in giallo, i quali mostrano l'attinenza di classemi contigui all'interno della propria rete semica: [identità], [replicazione] e [durata]. I tentativi di comunicare al prossimo la verità del proprio vissuto tramite varie "combinaisons" linguistiche si rivelano perlopiù illusori, in quella che appare quasi come la metafora del mestiere di scrittore. Pertanto, a partire dal momento in cui interviene la monotonia della peste, la lingua le soccombe: in molti casi riducendosi subito al silenzio ("pas de réponse")[375]; in altri, quelli più indefessi, trasformando poco a poco l'atto di resistenza del "recommencer" nella ripetizione meccanica del "recopier", semema che funge da *embrayeur* delle relative isotopie. Non è un caso che, anche quantitativamente, le linee isotopiche suggeriscano questa sostituzione progressiva, ben visibile nel passaggio cromatico dal verde della rivolta all'azzurro dell'astrazione tramite il giallo della ripetizione. In atto è il medesimo processo di esaurimento del quale avevamo già segnalato il reiterarsi nel classema [riduzione] del precedente paragrafo. Qui viene ripreso esplicitamente da «finissaient par» e «fûmes réduits», che anticipano peraltro un possibile percorso di senso attivabile per i successivi sememi legati all'astrazione. Infatti, prendendo in considerazione i tre aggettivi in azzurro che qualificano gli atti di parola («monologue stérile», «conversation aride», «phrases mortes»), si noterà che tutti sembrano condividere una connotazione funerea, poiché reiterano

[374] Proprio perché nell'economia dell'opera l'immaginazione ricopre la funzione di strumento irriducibile di lotta all'astrazione, ai sememi che condividono i classemi [costanza] e [immaginazione] qui è stato attribuito il colore verde, che segnala l'isotopia della rivolta. Sebbene in altri contesti enunciativi, con tutta probabilità, gli stessi sememi non indirizzerebbero il lettore verso questo tipo di percorso significante, in questo caso, grazie alla combinatoria del sintagma "imaginaient sans trêve" e all'individuazione complessiva di una simile reiterazione semica nell'intero romanzo (per cui l'immaginazione è anche risolutezza morale), possiamo propendere per quest'affinità isotopica specifica.

[375] Le lettere accorate della popolazione ai propri cari perdono il loro messaggio esattamente come le parole di Rieux rivolte alla moglie sulla banchina della stazione ferroviaria, all'inizio del romanzo, rievocando uno stesso esilio.

classemi relativi all'assenza di vita, suggerita poco prima, appunto, dai classemi [fine] e [esaurimento] che accomunano i verbi *finir par* e *se réduire*. A questa isotopia della morte (incassata nell'isotopia dell'astrazione) parteciperebbe anche lo svuotamento di senso delle parole ("se vidaient de leur sens"), grazie ai classemi comuni che nel caso di *se vider* indicano allo stesso modo una progressiva riduzione, esaurimento, assenza. Oltretutto, a questa morte astratta del linguaggio corrisponde la ben più concreta – ancorché figurativa – isotopia della perdita del corpo. Il «cœur» e la «chair» che avevano dapprima legato gli esiliati ai loro cari (LP 68) si vedono ora strappare le parole "tout saignants de notre cœur" (69): la ripresa lessicale e semantica della carne e della corporeità pone in collegamento diretto i due passi, mostrando quasi uno smembramento dei sentimenti che, una volta messi per iscritto, si spersonalizzano; perdono appunto il proprio corpo sanguigno per acquistarne uno d'inchiostro, ovvero si astraggono a causa dell'automazione in cui finisce la scrittura, presto arresa a "l'appel conventionnel du télégramme" (che sembra richiamare, peraltro, quel "appel" della peste "venu du fond de la terre" della cui inter/intratestualità ci eravamo occupati in V.2.1.2.3.3). Persino la parola scritta subisce così un processo di *écartèlement*. Cedere alle astrazioni della peste significa dunque lasciarsi morire, come confermerà poi anche la morte di Cottard alla fine del romanzo. L'isotopia figurativa della morte, incassata nella isotopia superiore dell'astrazione, continua ad aleggiare poi nel corso della lettura non soltanto, logicamente, per il letale incombere della peste, ma attraverso alcune riprese semantiche: "on ne vit qu'un cas où les sentiments humains furent plus forts que la peur d'une mort torturée" (69); "prisonniers, nous étions réduits à notre passé, et si même quelques-uns d'entre nous avaient la tentation de vivre dans l'avenir, ils y renonçaient rapidement […] en éprouvant les blessures que finalement l'imagination inflige à ceux qui lui font confiance." (71) In quest'ultimo periodo, da una parte il riemergere del classema [riduzione] porta la voglia di [vita] a una [cessazione], espressa dal semema «renonçaient», evocando quindi la morte; dall'altra, il lessico del dolore si ripresenta sotto la forma di ferite inflitte, come su di un corpo. Tali reiterazioni semiche tendono un filo conduttore fino alla chiusura del capitolo, dove infine convergono più isotopie, che per ragioni di praticità segnaliamo con diversi colori e sottolineature[376]:

> […] pour ceux à qui le silence était insupportable, et puisque les autres ne pouvaient trouver le **vrai** langage du cœur, ils se résignaient à adopter la langue

[376] Eccone una breve legenda di consultazione: linguaggio; astrazione (+ corporeo); sentimenti; dolore; convenzioni; immaginazione; resa; ripetizione; **verità**.

> des marchés et à parler, eux aussi, sur le mode conventionnel, […] Là encore, les douleurs les plus **vraies** prirent l'habitude de se traduire dans les formules banales de la conversation. (75)

Grazie alla ripetizione di «cœur», il classema [corporeità] che caratterizzava inizialmente "les mots tout saignants" viene recuperato puntualmente e riassegnato al semema «langage», che ormai non sembra nemmeno più accessibile alla popolazione, assoggettata al silenzio o alle abitudini della peste. Allo scopo di rilevare le altre corrispondenze presenti in queste frasi finali, occorre innanzitutto riprendere in considerazione l'estratto che precede immediatamente questo paragrafo e che avevamo già riportato sopra parlando dell'impossibilità del comunicare. Lo ritrascriviamo qui per comodità di confronto, rievidenziandone le iterazioni isotopiche:

> Si l'un d'entre nous, par hasard, essayait de se confier ou de dire quelque chose de son sentiment, la réponse qu'il recevait, quelle qu'elle fût, le blessait la plupart du temps. Il s'apercevait alors que son interlocuteur et lui ne parlaient pas de la même chose. Lui, en effet, s'exprimait du fond de longues journées de rumination et de souffrances et l'image qu'il voulait communiquer avait cuit longtemps au feu de l'attente et de la passion. L'autre, au contraire, imaginait une émotion conventionnelle, la douleur qu'on vend sur les marchés, une mélancolie de série. Bienveillante ou hostile, la réponse tombait toujours **à faux**, il fallait y renoncer. (LP 74-75)

Raggruppando i sememi per colore nei tre estratti testuali, i classemi comuni sono di facile individuazione e in alcuni casi spiccano vere e proprie riprese lessicali. Decretando la momentanea capitolazione degli oranesi alla peste e traghettato dal verbo *se resigner*, il classema [resa] partecipa alle due occorrenze del verbo *renoncer*. I dolori "vraies", inizialmente ancora espressi attraverso il "vrai langage du cœur", si piegano alla temporalità ripetitiva della peste (in giallo), traducendosi in formule banali, ovvero astraendosi: la risposta alla sofferenza autentica "tombait toujours à faux". Le "blessures" e con esse i semi afferenti alla violenza corporea sono disseminati nei vari sememi mostrati in azzurro, anche a distanza di parecchie pagine. Le scappatoie alla monotonia della peste, legate come visto all'immaginazione e alla scelta consapevole di ricominciare (in verde), si rivelano fallimentari nei vari momenti dell'esilio fin qui vissuto. Cedono infatti il passo alle abitudini dell'astrazione, espresse soprattutto dai classemi [convenzionalità] e [ripetizione] in tutti i termini evidenziati in blu acciaio, tra i quali «conventionnel» e «marché» ricorrono due volte. La funzione tematica del collimare di lingua e astrazione in questa rassegna isotopica forse risulterà ancora meno casuale se si prendono in considerazione le seguenti parole

di Camus, scritte a commento del saggio di Parrain sopracitato (*Œ I*: 1673):

> À *vrai* dire, nous savions déjà que les mots nous manquent parfois, et au moment même où notre *cœur* va parler, qu'ils nous *trahissent* plus souvent encore dans nos plus grandes *sincérités* et que, d'autres fois, leur seul rôle est de nous *duper* en faisant mine de tout arranger. Nous n'ignorions pas que, « payer sa dette à la société », « mourir au champ d'honneur », « mettre fin à ses jours », « faire toute la guerre », « s'en aller de la poitrine », « une vie de labeur » étaient des *formules toutes faites*, destinées à camoufler des *expériences désespérantes*. (enfasi aggiunta)

Vogliamo chiudere la sezione V.3 con questo paragrafo dove, pur riferendosi a uno scritto non suo, Camus lascia trasparire il proprio convincimento riguardo agli inganni del linguaggio; che poi tradurrà, ambendo a renderlo oggetto di riflessione, nella strategia da lui congegnata per manipolare i lettori de *La Peste*. Basta soffermarsi sui termini evidenziati in corsivo per notare che i temi esaminati nel presente capitolo della tesi sono tutti contenuti qui, in germe: la verità e la menzogna, la corporeità e l'astrazione, la lingua dell'abitudine e l'esperienza concreta, la sofferenza della condizione umana. Nello specifico, in questa sezione V.3 dedicata all'isotopia del linguaggio, abbiamo in parte dimostrato quanto sia però difficile districare il groviglio isotopico che intreccia i diversi temi e stilemi dell'opera. Sulla scorta delle riflessioni delle sezioni precedenti, l'osservazione del materiale semico che produce i molteplici effetti di senso nel testo ha portato alla luce alcune delle linee tematiche più rilevanti, tra le quali spicca la relazione strumentale tra atti di parola, astrazione, verità e azione, saldamente legate nel testo. Nondimeno, al momento del confronto tra il testo di partenza e le due traduzioni de *La Peste*, auspichiamo che la distribuzione sinottica delle varie cromie permetta di meglio delineare e quindi sgrovigliare, soprattutto sul piano lessicale, gli interventi dei traduttori rispetto alla lettera del prototesto e, di conseguenza, il loro eventuale recupero o riformulazione della semantica originale. Senza mai dimenticare, appunto, che le parole non sono vuoti involucri né asserzioni di verità, bensì un fallibile strumento di ricerca, come sembrano suggerire le seguenti righe, tratte ancora dall'articolo su Parrain (*Œ I*: 1672), con le quali vorremmo agganciare infine il discorso su *La Peste* a quello sulle sue traduzioni:

> Il s'agit, au contraire, de savoir si notre langage n'est pas mensonge au moment même où nous croyons dire vrai, si les mots ont une chair ou s'ils ne sont que des coques vides, s'ils recouvrent une réalité plus profonde ou s'ils ne sont que poursuite du vent.

VI

ANALISI COMPARATIVA DELLE TRADUZIONI DE *LA PESTE*

INTRODUZIONE

Alla luce di quanto emerso dall'analisi isotopico-letteraria condotta nel capitolo V, procederemo in questo capitolo al confronto tra alcuni passi salienti del prototesto e le rispettive traduzioni (*La peste*, Bompiani, trad. Beniamino Dal Fabbro, 1948; *La peste*, Bompiani, trad. Yasmina Melaouah, 2017), a loro volta comparate secondo la metodologia esposta in II e III. Il confronto analitico sarà preceduto da una precisazione circa le edizioni di riferimento e da un inquadramento generale sulla ricezione de *La Peste* in Italia, nel quale sono inclusi approfondimenti sul rapporto tra la casa editrice Bompiani, i profili dei rispettivi traduttori e il posizionamento del romanzo all'interno del canone letterario di accoglienza. Saranno quindi tirate le somme preliminari del confronto traduttologico, in vista delle conclusioni finali riguardo all'ipotesi della ritraduzione.

VI.0 UNA DOVEROSA PREMESSA E UN'IPOTESI DI LAVORO

Con un tempismo sfortunato rispetto alla curiosità di indagine, nelle fasi finali della redazione di questa tesi chi scrive si è imbattuto in un'anomalia onomastica che lo ha portato a dover riconsiderare l'edizione di riferimento del prototesto, inizialmente individuata nella ristampa della «Collection Folio» edita da Gallimard (impressione del 10/05/2017). Questa scelta iniziale era giustificata dalla precisa coincidenza tra la lezione testuale dell'edizione «Folio» e quella contenuta nella prestigiosa edizione della *Bibliothèque de la Pléiade* (a cura di Marie-Thérèse Blondeau), inserita nel secondo volume delle *Œuvres complètes 1944-1948* di Albert Camus (Gallimard, 2006). A seguito di opportune verifiche sugli avantesti[377] e non avendo riscontrato nel corso del lavoro di ricerca,

[377] Escludendo la prima versione del 1943 (differente nella struttura, nel sistema dei personaggi e nello stile: a tutti gli effetti un'opera diversa, priva di attinenza con il discorso qui portato avanti),

in alcuno dei commentatori dell'opera nei decenni a seguire, notizie che riguardassero varianti testuali degne di nota rispetto all'edizione originale, stabilivamo così il prototesto del confronto, nella presupposizione che l'edizione pubblicata da Gallimard nel 1947 non avesse subito modifiche successive. Di conseguenza, si è condotta l'analisi contrastiva presumendo che entrambi i traduttori avessero lavorato a partire da una stessa lezione del testo. Come anticipato, è stata la scomparsa di un nome a smentire in parte questa convinzione e a far sorgere un legittimo dubbio su alcune (poche) differenze di traduzione. Andiamo con ordine, partendo dalla scoperta che ha instillato il dubbio.

Nel corso del romanzo viene menzionato in due sole occasioni[378] il nome proprio del figlio del giudice Othon: Philippe. Così è indicato in entrambe le edizioni da noi consultate e nella ritraduzione di Yasmina Melaouah, che ci ha confermato di aver lavorato sulla stessa edizione della *Pléiade*. Tuttavia, nella traduzione del 1948, se nella Parte I troviamo la prevedibile italianizzazione Filippo (24), nella sua seconda occorrenza (187), curiosamente, il nome riportato è "Jacques". Trascriviamo le frasi in questione per scrupolo di chiarezza. Lo scambio avviene tra Tarrou, Rambert e il giudice Othon, dopo la morte del figlio, all'interno di uno stadio allestito come lazzaretto:

> – J'espère, dit le juge après un certain temps, que Philippe n'aura pas trop souffert. C'était la première fois que Tarrou lui entendait prononcer le nom de son fils et il comprit que quelque chose était changé. (Camus, 1947)
>
> «Spero», disse il giudice dopo un certo tempo, «che Jacques non abbia troppo sofferto». Era la prima volta che Tarrou gli sentiva pronunciare il nome del figlio, e capì che qualcosa era mutato. (Dal Fabbro, 1948: 187)
>
> "Spero," disse il giudice dopo un po', "che Philippe non abbia sofferto troppo." Era la prima volta che Tarrou gli sentiva pronunciare il nome del figlio e capì che qualcosa era cambiato. (Melaouah, 2017: 256)

---

sono stati attentamente presi in considerazione i cinque documenti inseriti nel dossier su *La Peste* depositato al dipartimento "Manuscrits" della Bibliothèque nationale de France, secondo quanto riportato da Marie-Thérèse Blondeau, curatrice della relativa sezione nel volume della *Pléiade*. Tali documenti comprendono: *Carnets – Notes – Documents (N.a.fr. 25251)*; *Le Carnet bleu* (*N.a.fr. 25252)*; *Esquisses* (*N.a.fr. 25251)*; *Les manuscrits* (*N.a.fr. 25248* e *N.a.fr. 25249)*; *Le dactylogramme (N.a.fr. 25250)*. Si tratta in tutti i casi di versioni precedenti l'edizione del 1947. A questi si aggiungano però le *Épreuves corrigées*, conservate su supporto in microfilm (numerato 2787), che costituiscono una lezione interessante poiché datate 1949, ossia sicuramente dopo la ricezione del testo da parte di Dal Fabbro, e delle quali Blondeau afferma: "Camus, sur ces épreuves, a profondément remanié le début et la fin du roman. Nous signalons en variantes les remaniements les plus importants. Les autres corrections sont de nature stylistique et vont souvent dans le sens de la réduction." (*ŒC* II : 1173).

[378] Parte I, capitolo 3, «Folio» 32 e *ŒC II* 53; Parte IV, capitolo 5, «Folio» 218 e *ŒC II* 201.

Sin da subito ci è parso evidente che una modifica del genere non potesse attribuirsi a una svista. Memori del fatto che questo nome era originariamente appartenuto al professor Stephan, protagonista principale della versione del 1943 ma non confluito poi nella redazione del 1947, abbiamo in primis sospettato un mancato aggiornamento in questa versione definitiva, per dimenticanza dello stesso Camus o dei revisori, considerata anche la distanza nel romanzo tra le due menzioni del nome. Nel tentativo di capire se effettivamente in quella scena Stephan comparisse almeno in una delle versioni precedenti la pubblicazione, abbiamo quindi cercato lumi nell'accurata ricostruzione filologica di Blondeau per l'edizione della *Pléiade* (cfr. *supra*, nota 1), nella speranza di trovare indicazione di una qualche variante in corrispondenza del nome, in quanto lezione dubbia. Ebbene, in una sua nota al testo (nota 13) che commenta il brano della Parte IV dove è collocata la frase in questione (il brano parte da "Tarrou rapporte, en effet, dans ses carnets, le récit d'une visite qu'il fit avec Rambert au camp installé sur le stade municipal." *Folio* 215 ; *ŒC II* 198), si legge : "La visite du stade n'existe pas dans la première version qui enchaine sur une brève rencontre Rieux-Tarrou et Cottard-Stephan, puis la scène sur la terrasse […]" (*ŒC II,* 1196). Eventuali varianti non sono pertanto segnalate, poiché l'intero passo non esisteva fino a poco prima della pubblicazione. Ciò esclude anche un'iniziale presenza del personaggio di Philippe Stephan in prossimità del *locus* testuale in cui viene menzionato il nome del piccolo Othon; non spiega tuttavia la presenza di "Jacques" nella traduzione di Dal Fabbro. Che il nome del bambino sia stato mutuato dal personaggio poi scomparso di Stephan lo conferma, oltretutto, sempre Blondeau nella sua *Notice* introduttiva, quando afferma: "De même, le professeur de lettres ne se désintègre pas, il se dissocie. Il donnera par exemple à l'enfant Othon son prénom, Philippe » (OC II, 1146). Dal momento che la lezione del testo nell'edizione della Pléiade è del 1958[379] ma che, secondo le dichiarazioni di Blondeau, una modifica di questo calibro sarebbe stata rilevata come lezione dubbia, l'ipotesi più plausibile è che Dal Fabbro abbia invece lavorato su una delle primissime stampe dell'edizione del 1947 al cui testo, evidentemente, sono stati apportati emendamenti successivi mai segnalati altrove. Tanto più che della discrepanza tra i nomi non si ha traccia nella bibliografia critica su *La Peste* da noi consultata in questi tre anni di ricerche, ad eccezione di una nota a piè di pagina all'interno di un articolo di Eugene Hollahan (1976: 392, nota 2), dove l'incongruenza viene

[379] "La présente édition suit le texte de la collection « Soleil », 1958, qui est sans doute la dernière à avoir été revue par Camus. En cas de leçon douteuse, nous avons consulté l'édition originale (*orig.*) et rédigé une variante pour justifier notre choix." (*ŒC II,* 1174).

menzionata, ma addebitata alla possibilità che il figlio di Othon abbia un doppio nome (un'ipotesi che non condividiamo):

> A factual error seems to be present here. Tarrou had, in fact, overheard M. Othon speak sharply and by name to his son during meals at the hotel, at which time Othon addressed the boy as Phillipe (p. 26). At the stadium camp, Othon refers to his deceased boy as Jacques (p. 218). Of course, the customary French double name (e.g., Jean-Paul) could account for half of this seeming error, but the narrator indisputably in saying that Tarrou had never heard Othon address his son by name.

Trattandosi di un articolo in inglese, dunque di uno studioso che verosimilmente aveva consultato anche il testo tradotto nella sua lingua madre, ci è parso utile controllare la stessa frase[380] anche nelle varie prime traduzioni che siamo riusciti a reperire nel poco tempo a disposizione. La prima traduzione statunitense ad opera di Stuart Gilbert, dal titolo *The Plague*, pubblicata nel 1948 da Alfred A. Knopf, recita:

> "I hope Jacques did not suffer too much." This was the first time Tarrou heard him utter his son's name, and he realized that something had changed. (210)

La prima traduzione de *La Peste* in spagnolo apparve a Buenos Aires per Editorial Sur, commissionata dall'argentina Victoria Ocampo alla traduttrice spagnola Rosa Chacel, il cui lavoro fu stampato il 28 luglio del 1948. Vi si legge:

> —Tengo la esperanza — dijo el juez después de un rato — de que Jacques no haya sufrido demasiado. Era la primera vez que Tarrou le oía pronunciar el nombre de su hijo y comprendió que algo había cambiado en él. (188)

In *Die Pest* di Guido M. Meister (Innsbruck, 1948), invece, il nome si ripete uguale in entrambe le occorrenze:

> Nach einer Weile sagte der Richter: «Ich hoffe, daß Philipp nicht zu sehr gelitten hat.» Es war das erste Mal, daß Tarrou ihn den Namen seines Sohnes aussprechen hörte, und er erkannte, daß sich etwas gewandelt hatte. (201)

Dal portoghese non siamo riusciti a reperire il testo della prima traduzione di Graciliano Ramos (1950), ma soltanto la seconda traduzione di Valerie Rumjanek (1980). Non stupisce, quindi, che il nome sia stato uniformato, come in Melaouah:

> - Espero - disse o juiz, algum tempo depois - que Philippe não tenha sofrido muito. Era a primeira vez que Tarrou o ouvia pronunciar o nome do filho e compreendeu que alguma coisa mudara. (167)

[380] Nella prima occorrenza, il nome resta sempre Philippe.

Trattandosi nei primi tre casi di traduzioni edite nel 1948, cioè a distanza di un anno dalla comparsa del romanzo francese, questa breve ricognizione (che ci proponiamo di approfondire ulteriormente, insieme all'indagine filologica sulle edizioni originali) corrobora l'idea che i primi traduttori de *La Peste*, presumibilmente anche nel resto del mondo, abbiano lavorato su un testo differente da quello in seguito disponibile per le ritraduzioni. Quale sia l'entità esatta di tale differenza rimane da dimostrare, attraverso un paragone metodico dei testi nella loro integrità che risolva il "mistero Jacques" e, con esso, apra una nuova pista di ricerca sulle differenze traduttive. Ciò che possiamo sostenere invece con discreta certezza riguardo alle due versioni italiane è che, almeno per quanto concerne i capitoli da noi analizzati[381], il tipo di fluttuazioni traduttive rilevate non porterebbe a credere che il testo su cui lavorò Dal Fabbro fosse granché diverso da quello successivamente tradotto da Melaouah (a tutto vantaggio della solidità della nostra analisi contrastiva; altrimenti a rischio di invalidamento, perlomeno parziale). Infatti, persino quelle che andrebbero considerate come le spie più lampanti di un'eventuale difformità testuale di partenza, ovvero alcune piccole omissioni della prima traduzione, che avevamo inizialmente imputato a errori o distrazione ma che questa scoperta rimetteva in dubbio[382], non sembrano in verità il risultato di una diversa variante originale: le relative porzioni testuali omesse da Dal Fabbro, alle quali dovrebbero corrispondere altrettante lacune all'interno delle prime traduzioni straniere recanti il nome Jacques, in queste ricompaiono sistematicamente, riconfortando dunque l'idea che si tratti di autentiche sviste. Resta pertanto da verificare, al cospetto della primissima impressione Gallimard del 1947, quale nome compaia per il figlioletto di Othon. Qualora fosse effettivamente Jacques, dovrà essere effettuato (a meno che non esista già, a nostra insaputa) uno spoglio del romanzo alla ricerca di varianti rispetto alle edizioni immediatamente successive. In questa sede, per il momento, ci occuperemo dei testi editi indicati nella bibliografia.

[381] Che comprendono molte parti non incluse in questa tesi.

[382] Perché non potevamo più essere sicuri se addebitarne la mancanza a scelte differenti (o imperizia) del traduttore oppure a un vuoto nella lezione originale su cui egli si trovava ad operare.

VI.1 LA COSTRUZIONE DI UNA VOCE TRA EDITORIA E RITRADUZIONE

VI.1.1 *LA PESTE* IN ITALIA

Il 14 giugno 1947, quattro giorni dopo la pubblicazione della prima tiratura (22.400 copie), *La Peste* riceve il *Prix des critiques*, inizialmente rifiutato da un non ancora trentaquattrenne Camus. Nel settembre dello stesso anno, le vendite ammontano a 96.000 esemplari[383]. Per molti aspetti, *La Peste* è il primo grande romanzo francese del dopoguerra che parla al cuore di una generazione appena uscita dalla più atroce e totalitaria tra le esperienze condivise. Rappresenta inoltre il rapido coronamento della maturità letteraria di un autore non soltanto riconosciuto per la sua feconda e multiforme produzione artistica, ma presente nell'immaginario collettivo soprattutto per la statura morale[384] e per l'impegno politico e civile dei suoi memorabili editoriali nel giornale *Combat* (Lévi-Valensi 1991: 11), del quale lascia il posto di *rédacteur en chef* pochi giorni dopo la pubblicazione del romanzo. Sulla considerazione nutrita verso la figura di Camus, in un suo *feuilleton littéraire* del settembre '47, Thierry Maulnier ebbe a scrivere:

> Inconnu il y a cinq ans, M. Albert Camus a conquis en peu de temps, en peu de livres, quelque chose qui est plus que la notoriété : une attention, une admiration, une estime, un respect qui ne vont pas seulement à l'art de l'écrivain, à la qualité des sujets de réflexion qu'il propose, mais […] à la stature de l'auteur, à l'honnêteté absolue, presque austère, presque janséniste, de l'œuvre, à ce qui s'y manifeste de respect pour le lecteur, de respect pour l'homme, de sollicitude fraternelle pour ses combats et sa misère (1947 : 157).

Mentre l'accoglienza de *La Peste* da parte del pubblico è sin da subito estremamente calorosa, quella del mondo intellettuale francese appare invece mista e decisamente più tiepida.[385] Nondimeno, il successo del libro oltrepassa presto i confini nazionali:

> le bulletin n° 6 de décembre 1947 de la NRF annonce que La Peste d'Albert Camus va être traduite en danois, finlandais, norvégien, suédois, slovaque, tchèque et en langue anglaise, tant en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis. Le bulletin de novembre 1949 annoncera, lui, la parution du roman en japonais. (Marie Thérèse Blondeau, *Notice*, *ŒC II*: 1169).

---

[383] In un suo prezioso articolo, Smets (1999: 176 *et passim*) propone una dettagliata analisi della ricezione immediata del romanzo, per la quale il riferimento principale resta comunque Olivier Todd (*Albert Camus: Une vie*, Parigi, Gallimard, 1996).

[384] Corrado Rosso, studioso di letteratura moralistica francese, arrivò a definirlo «l'ultimo dei moralisti francesi o il primo dei moderni» (1972: 15).

[385] Una raccolta esaustiva delle voci critiche su *La Peste* tra il 1947 e il 1952 si trova in Jean-Yves Guérin, « Jalons pour une lecture politique de *La Peste* », *Roman 20-50*, 2, 1986, 7-25; si veda anche Smets (*op. cit.*, 185-205).

Per quanto riguarda la ricezione nostrana, vanno innanzitutto presi in considerazione – anche soltanto ad uno sguardo d'insieme – i vari elementi di affinità che facevano del panorama italiano il sostrato ideale perché un'opera come *La Peste* vi attecchisse in modo quasi spontaneo: la profonda riflessione condotta già negli anni precedenti da Camus sull'importanza di un'identità panmediterranea[386]; le simili condizioni di liberazione dei due paesi dal giogo fascista dopo la fine della guerra, con tutta la risonanza che tali condizioni potevano determinare nel coinvolgimento dei lettori rispetto ai temi dell'opera; la caratura intellettuale e l'innegabile protagonismo di Camus nel dibattito culturale francese (ma, di lì, europeo); infine, non ultima, la discreta fama letteraria ormai ottenuta anche tra il pubblico italiano grazie, in particolar modo, alle precedenti traduzioni de *L'Étranger* e del *Mythe de Sisyphe*, pubblicati da Gallimard nel 1942, tradotti in italiano nel '43. Non stupisce, dunque, una ricezione altrettanto favorevole anche nel nostro paese, dove il successo commerciale de *La Peste* non tardò ad arrivare. In questo si rivelò fondamentale la prontezza di Bompiani nel commissionare la traduzione dell'opera, edita infatti per la prima volta in italiano (con il titolo omonimo *La Peste*) già nell'ottobre del 1948.

Dal punto di vista della politica editoriale, a partire dal periodo fascista la strategia produttiva di Bompiani rispecchia la fisionomia di una

> casa editrice innovatrice, controcorrente, lungimirante, e al tempo stesso ben inserita nel mercato e nello stesso regime. Con un'area di lettori, perciò, in certo senso divisa anche in seguito tra la problematicità e l'anticonformismo delle nuove élite di tipo einaudiano, e la *medietà* del pubblico borghese di tipo mondadoriano. (Ferretti 2004: 28).

Si tratta dunque di un editore che ha un preciso senso del lancio sul mercato e un'attenzione spiccata ai desideri, alle curiosità e alle esigenze del proprio pubblico di riferimento, ma che al contempo si adopera per estendere a un ventaglio di lettori sempre più vasto anche gli autori meno categorizzabili come di intrattenimento, o "più difficili" (Bompiani 1988: 225). Del resto, sin dalla fondazione, la casa editrice aveva mantenuto una fisionomia insieme tradizionale e moderna, con "un occhio al lettore, un occhio allo scrittore e un occhio al libraio" (Crovi 2001: 165): in un certo senso, quindi, una posizione operativa coincidente con quella tipica del traduttore letterario. Finita la guerra, al momento della pubblicazione in Francia de *La Peste*, casa Bompiani attraversa una stagione particolarmente felice (1945-1952): dopo più di un decennio, arriva a

[386] "il envisage une « culture mediterranéenne » où se retrouveraient, dans la fraternité, tous les peuples de la Méditerranée […]" (*ŒC I*, XXIII).

compimento quell'ambizioso monumento alla letteratura che sarà il *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, salvato dai bombardamenti del 1943 su Milano; sta per essere pubblicata la traduzione del libro Bompiani più venduto di sempre: *Il Piccolo Principe* (1949); vedono la luce diverse nuove collane, tra le quali il « Pegaso letterario », una collana "di breve vita, ibrida ma brillante, che tra il '47 e il '50 alterna liberamente novità e riproposte contemporaneamente italiane e straniere […] e novità diversissime come *Lo straniero* e *La peste* di Albert Camus, tipico saggista-scrittore (che insieme a Sartre e altri autori delinea un filone esistenzialista all'interno della produzione Bompiani)" (Ferretti: 143-144). Le traduzioni degli scritti di Camus, che "sarà da quel momento in poi uno degli autori di punta del catalogo Bompiani"[387], apportano dunque una ventata di novità nel panorama letterario italiano. E come tali, cioè non ancora cariche del successivo bagaglio critico-esegetico di varia matrice e profondità, vengono accolte dal primo traduttore, definendo così la fase decisionale sulla necessaria focalizzazione di una strategia traduttiva e delle dominanti da seguire. Riguardo al modo in cui le opere dello scrittore franco-algerino, tra le altre, abbiano contribuito a plasmare il pubblico Bompiani, scrive ancora Ferretti:

> Tra il '45 e il '58 dunque la produzione Bompiani fornisce un quadro variegato ma non indistinto. […] continuerà a rappresentare per alcuni decenni una editoria intelligente, colta, laica, moderna, cosmopolita, anche attraverso una lunga serie di veri Nobel, da Gide a Eliot, da Camus a Steinbeck. (146)

Un'opera come *La Peste*, il cui genere è rimasto sempre di difficile definizione, presa in carico da una casa editrice dalla produzione complessa e diversificata, viene allora forse non a caso affidata a una delle figure letterariamente meno etichettabili dell'immediato dopoguerra: Beniamino Dal Fabbro.

VI.1.2 PROFILO DI UN TRADUTTORE: BENIAMINO DAL FABBRO

Secondo la testimonianza di Carrannante (2020: 231), il titolo della raccolta di aforismi, appunti e riflessioni *La cravatta bianca* (Mondadori, 1965) si riferisce alla cravatta che l'eccentrico e scontroso Dal Fabbro usava sfoggiare come fiero segno della propria opposizione, anche stilistica, al nero fascista. Dal temperamento ardente, insofferente a

[387] Dall'articolo del sito web di Bompiani, Pubblicato il 15/05/2019 in occasione dei novant'anni della casa editrice: https://www.bompiani.it/salotto/storia-bompiani-1940.

qualsiasi condizionamento, oltre alla sua poliedrica attività di poeta[388], scrittore, giornalista, pittore, musicista, critico d'arte, musica e letteratura, Beniamino Dal Fabbro (Belluno 1910 – Milano 1989) fu anche prolifico traduttore dal francese: prima de *La Peste*, si era cimentato in una vasta gamma di lavori di traduzione, più in versi che in prosa[389], che lo avevano già avvicinato a Bompiani. Interessante ai fini della delineazione di un profilo traduttorio è sicuramente il periodo della sua formazione, durante il quale cambia più volte città:

> Durante la Prima Guerra mondiale la famiglia, costretta a lasciare la città, si rifugia a Firenze. Qui Beniamino frequenta le elementari, le impressioni di quel periodo sono rievocate sia nei suoi versi sia nelle sue prose. A Belluno compie gli studi classici e nel 1933 si laurea in Giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Padova. Nel 1937 si trasferisce a Milano dove prende i primi contatti con gli ambienti letterari e artistici. […] Tra il 1943 e il 1944 Beniamino Dal Fabbro è a Belluno.[390]

I vari spostamenti, sin dalla tenera età, lo portano quindi ad assorbire all'interno del proprio idioletto influenze linguistiche diverse anche al livello diatopico (di cui vedremo alcuni riflessi nella scelta di certi traducenti). A un bagaglio di letture molto nutrito corrisponderà poi una produzione letteraria assai diversificata, soprattutto nella prosa, della quale Fabio Magro (2011: 61) ci dice:

> Vista nell'insieme in effetti la produzione in prosa di Beniamino Dal Fabbro tocca i generi più diversi: grosso modo il romanzo di formazione (con *La gioventù perduta* del 1943), la narrativa epistolare (con *Lettere a un provinciale* del 1961), la silloge di prose almeno apparentemente estravaganti (con *Viaggio di contrizione* del 1945 e *La cravatta bianca* del 1965), il racconto di viaggio (con *Taccuino di Russia* prima e poi con *Un autunno in Russia* del 1967) e infine il romanzo surreale e fantastico (con *Etaoin* del 1971). In ciascuna di queste opere, indipendentemente dai generi che ne caratterizzano l'orizzonte testuale,

---

[388] Nel 1966 vince il premio di poesia "Riviera dei Marmi" ex-aequo con Ungaretti.

[389] Valéry, *Gli incanti*. Milano, Bompiani (1942); Rodenbach, *Il regno del silenzio*. Milano, Industrie grafiche Pietro Vera (1942); Mallarmé, *Il demone dell'analogia*. Milano, Garotto (1944); Flaubert, *L'educazione sentimentale*. Torino, Einaudi (1944); *Poeti del simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Rilke). La sera armoniosa*. Milano, Rosa e Ballo (1944); Flaubert, *Novembre*. Minuziano (1945); Rousseau, *Passeggiate solitarie*. Milano, Bompiani (1945); Breton, *Primo Manifesto del Surrealismo*. Venezia, edizioni del Cavallino (1945); Baudelaire, *Lettere alla madre*. Milano, Bompiani (1945); Proust, *Malinconica villeggiatura*. Milano, A. Minuziano (1945); Alain, *Sistema delle arti*. Milano, Muggiani (1947); Rilke, *Le rose*. Milano, All'insegna del pesce d'oro (1947); Camus, *La peste*. Milano, Bompiani (1948). L'elenco completo delle traduzioni di Dal Fabbro è disponibile sia sul sito della Biblioteca Civica di Belluno (all'indirizzo http://biblioteca.comune.belluno.it/books/fondo-beniamino-dal-fabbro/bibliografia-attivita-giornalistica-premi/), sia in Grazioli, *Beniamino Dal Fabbro, scrittore: un'esposizione documentaria e fotografica*, Biblioteca Civica di Belluno, Comune di Belluno, 17.

[390] Dalla biografia del Fondo Beniamino Dal Fabbro (http://biblioteca.comune.belluno.it/books/fondo-beniamino-dal-fabbro/biografia/).

> si può cogliere sostanzialmente quello che già era presente nelle *Lettere a un provinciale*, e cioè la costante dialettica tra l'esigenza sempre avvertita da parte dell'autore di dire di sé, di sottrarre anelli – per così dire – alla catena che lega l'autore all'io del testo, e un'attenzione formale e compositiva con cui egli riesce a costruire un oggetto, un risultato che puntando sempre a un più alto valore letterario supera e risolve quello puramente testimoniale e privato.

La trasfigurazione della personalità autoriale nella propria scrittura è una caratteristica di cui, in certa misura, si troverà traccia anche nello stile traduttivo de *La Peste*; non a causa di ingerenze massicce a scapito dello stile originario, quanto per un certo gusto del lessico ricercato e del giro di frase tendente all'accento poetico, che lascia dunque trasparire il portato personale del traduttore. D'altronde, il rapporto tra Dal Fabbro e la sua scrittura rimase sempre molto complesso. In una recensione dove accomuna le pur assai diverse opere *La gioventù perduta* (Bompiani, 1946) e *Viaggio di contrizione* (Le Tre Venezie, 1946) – di poco precedenti la traduzione del romanzo di Camus – Luciano Anceschi parlerà di Dal Fabbro come di "un autore elaborato e diffidente" che aveva "un'attenzione alle cure dello stile non mai rilassata, anzi, addirittura, qualche volta troppo tesa per non so che pericolosa prudenza e insistenza di continua revisione e lavorio" (1946: 123). Si noti che quest'ultimo tratto, requisito imprescindibile di qualsivoglia traduzione ben svolta, rappresenta terreno comune non solo tra il suo operato di traduttore e quello di Yasmina Melaouah (parimenti meticolosa nel *labor limae* sui periodi), ma di entrambi rispetto al modus del loro primo interlocutore, Camus; il quale, infatti, interrogato da Jean-Claude Brisville sul proprio metodo di lavoro, nei *Carnets* scriveva: "Alors commence un long et pénible travail de mise en ordre. Et d'autant plus long que mon anarchie profonde est démesurée." (*C II*: 1921; citato in Meunier 1969: 12) Ma ancor più che lo studio della prosa dell'autore bellunese, nell'indagare la sua postura traduttiva risultano estremamente preziosi i ventitré paragrafi sul tradurre pubblicati in cinque puntate, nel 1939, su una rubrica del "Campo di Marte" e che successivamente confluirono, con alcune variazioni, nell'antologia *La sera armoniosa* (1944). Anticipando posizioni di grande modernità che saranno rielaborate in seguito specialmente da Meschonnic e Venuti, Dal Fabbro vi enuclea una sorta di suo programma teorico sulla traduzione, i cui principi possono riassumersi in tre cardini fondamentali: il rifiuto di quella che Mattioli poi definirà l'obiezione pregiudiziale sulla impossibilità del tradurre; il valore non mimetico, bensì autonomo, del testo tradotto rispetto al testo di partenza; la dignità del processo traduttivo come momento creativo, contro qualsivoglia pretesa di oggettività. Dei paragrafi più significativi per il

presente lavoro di tesi – ovvero utili a tracciare un profilo del traduttore, poiché direttamente confermati o smentiti nella loro applicazione pratica dall'analisi da noi condotta nel resto del capitolo – trascriviamo di seguito i quattro di maggiore pertinenza (da *La sera armoniosa*, 1944: 151-158):

> 9. I calchi, voglio dire le traduzioni che a calchi orgogliosamente si paragonano, quand'anche di buona fattura non rendono che un mediocre servizio informativo.
>
> 11. In disparte da ogni studio di filologia, non esistono, a lume del tradurre, lingue straniere che assomiglino alla nostra o imparentate o affini. Un testo di qualsiasi lingua, se vogliamo costringerlo a una incarnazione italiana, se ne trova distaccato e lontano, relativamente a un altro testo di un'altra lingua, quanto nel cerchio geometrico un qualsiasi punto della circonferenza dal suo centro.
>
> 17. Durando l'opera del tradurre, in rapporto al testo due momenti s'alternano, l'uno d'ossequio, l'altro d'indipendenza: nel successivo emendare, a espressione raggiunta, è opportuno fermarsi al secondo, poiché ogni recrudescenza del primo esige, a suo riscatto, uno slancio sempre più arduo e definitivo.
>
> 18. Il traduttore "poliglotta", adusato ai meccanismi simili delle varie lingue, le quali egli non ravvisa più che come inflessioni diversamente attuate d'una medesima necessità, per sua natura tende al generico, a una equivalenza del tutto grammaticale e sintattica di vocaboli. Lo stesso del traduttore "bilingue", di chi voglio dire per sua vicenda si trovi partecipe nell'identica misura di due civiltà letterarie: che perciò ne diventa un doganiere reciproco, sempre non autorevole, se qualche volta scrupoloso.

Pur riferendosi in prima istanza alla traduzione in versi[391], è da simili posizioni che Dal Fabbro sembra accostare anche la prosa camusiana. Tuttavia, è opportuno anticipare in questa sede (ma lo si vedrà attraverso gli esiti del confronto traduttologico) che la prassi traduttoria dello scrittore bellunese, almeno per quanto concerne *La Peste*, si distacca di gran lunga dai principi qui annunciati, specialmente dai paragrafi nono e diciassettesimo: la sua aderenza al prototesto, pur non volgendo sistematicamente al servile ossequio, in parecchi momenti testuali difficilmente potrà dirsi improntata all'anelito di uno slancio indipendente. Per non essere inclementi, bisognerà però considerare anche altri due aspetti, tra loro correlati, nella valutazione complessiva del lavoro di Dal Fabbro. Innanzitutto, all'epoca dell'apparizione de *La Peste*, il traduttore si rapportava a un romanzo coevo ancora privo di qualsiasi apparato

[391] Sulla quale si trova un'ulteriore riflessione in un suo volumetto di traduzioni di Paul Valéry (*Gli incanti*, Milano, Bompiani, 1942: 155): "Dei componimenti tradotti, libero ciascun lettore di stabilire o di arguire il rapporto, stretto forse quanto meno palese, con i primitivi, da cui essi derivano materia e slancio: i quali, come sono conformati, non pretendono di riprodurli meglio di quanto, riguardo gli *Charmes* francesi, lo possano gli italiani *Incanti*, ma piuttosto, riesprimendoli secondo i modi della nostra letteratura e d'una qualche tecnica del verso e della strofe, di attingere talvolta a una propria poesia, se anche riflessa."

critico-interpretativo; in mancanza del quale, l'intera strategia traduttiva non poteva che fondarsi sulla lettura individuale di Dal Fabbro, fatta salva forse qualcuna delle prime recensioni che, su riviste letterarie e giornali, cominciavano ad abbozzare un profilo dell'opera. Lungi dal costituire automaticamente uno svantaggio, come già per Zevi di fronte a *L'Étranger* tale posizione biforcava le strade percorribili: tradurre prudentemente in retroguardia, rispetto allo stile di un autore ancora poco esplorato, oppure azzardare una più coraggiosa (certo mai sregolata) sperimentazione sulla lingua. A differenza di Zevi, tuttavia – e, in un certo senso, proprio a causa sua – su Dal Fabbro incombeva l'ombra dell'unico esempio fino ad allora conosciuto di romanzo camusiano *stricto sensu*, ossia *Lo Straniero*. All'infuori di esso, infatti, non si avevano metri di paragone narrativo per l'autore franco-algerino, dal momento che – ad eccezione della saggistica e delle lettere, di afflato assai diverso – gli scritti di Camus pubblicati nel '47 si limitavano alle *pièces* teatrali *Caligula* e *Le Malentendu* (1944). Per di più, l'influenza stessa de *Lo Straniero*, con una sua lingua e un suo stile refrattari alle manipolazioni, non poteva che indurre Dal Fabbro a un atteggiamento improntato all'aderenza, immaginando forse nella scrittura del primo romanzo la cifra stilistica dell'autore tutto.

A commento dei ventitré paragrafi, nella seconda edizione de *La sera armoniosa* (Milano, Rizzoli, 1966: 14) Dal Fabbro comunque ribadirà:

> Come oppressi da un tradizionale senso di colpa, di rado i traduttori rinunciano a giustificarsi con la dichiarazione e la difesa dei loro cosiddetti criteri di lavoro […]. Anch'io, ai tempi della prima *Sera armoniosa*, e in appendice al volume, v'ho sacrificato con ventitré paragrafi *Del tradurre*, i quali tuttavia, nella loro formulazione volutamente allusiva e per immagini, intendevano suggerire una sorta di manifesto, delineando una compendiosa estetica della traduzione di poesia. Partendo dal concetto classico di "imitazione", caro a Leopardi, i miei paragrafi svolgevano una teoria della traduzione in versi quale opera autonoma del poeta-traduttore, parafrasi e trascrizione del testo, bastante a se stessa, operazione non linguistica ma di linguaggio, creazione riflessa ma non necessariamente in sott'ordine al testo primitivo. Erano idee non soltanto mie, ma di quanti allora operavano in quella temperie, a cui accennavo in principio, di fiducia nella poesia.

È chiaro dunque che la poetica così formulata, da una parte, subiva le influenze della cerchia di autori e traduttori intorno ai quali Dal Fabbro gravitava, riflettendo lo spirito del momento storico; dall'altra, andava scoprendosi nel procedere della pratica *après coup* e riferendosi principalmente al tradurre in versi. Non le si può pertanto imputare una mancata concordanza con l'esecuzione in prosa degli stessi principi, sebbene alcune coincidenze d'uso nella resa di Camus lascino intravedere

una prossimità d'orientamento nell'approccio ai due tipi di traduzione. Ad esempio, nella sua tesi dottorale[392] incentrata su alcune figure di poeti traduttori italiani nati tra il 1910 e il 1922, Leonardo Manigrasso analizza alcuni dei tratti distintivi dello stile traduttivo di Dal Fabbro in poesia. Tra questi ravvisiamo molte corrispondenze sul piano tecnico con le ricorsività emerse durante il confronto stilistico tra le due versioni de *La Peste*. In particolare, riportiamo alcuni degli elementi individuati da Manigrasso che, come vedremo, ritornano spesso anche nella traduzione del 1948:

> Questa ineccepibile architettura "classicheggiante" è poi ancor più avvalorata nel suo recupero di moduli formali e stilistici letterari dall'investimento sistematico nel libro di un lessico prezioso […], di significati etimologici […] calchi fonici […] da arcaismi vari (apocopi […], la sistematica predilezione per formule letterarie come «beltà», «vecchiezza», «allegrezza», l'uso primonovecentesco delle maiuscole per Fiumi, Albe, Penisole), dall'impiego di solenni passati remoti in luogo di passati prossimi (2012: 64-65).

Individuati come stilemi della sua traduzione poetica, in maniera meno sistematica ma pur sempre ricorrente questi elementi caratterizzano buona parte del lavoro in prosa su Camus, come dimostreremo. Manigrasso poi aggiunge un'importante osservazione sul modo in cui Dal Fabbro considerava il fattore temporale in relazione allo stile individuale, un'osservazione che appare illuminante rispetto al processo di invecchiamento subìto dalla sua traduzione de *La Peste*: "È altrettanto vero tuttavia che Dal Fabbro diffida da quelle che definisce «traduzioni di gusto», ossia le versioni uniformate a un linguaggio "sincronico", significante cioè nella cornice della propria epoca ma a rischio - proprio per questo suo radicamento nel proprio tempo - di una rapida svalutazione." (Manigrasso 2012: 42) Il paragrafo a cui si riferisce è il dodicesimo:

> 12. Le traduzioni di gusto, quelle voglio dire che tentano d'adeguarsi, per mezzo di un diligente spoglio di vocaboli e di costrutti in uso, all'aura stilistica in un certo periodo letterario condivisa da un gruppo di poeti tra di loro contemporanei, poiché prive di personali compromissioni rischiano di non superare l'anno, subito cancellate dal volubile soffio della moda. (Dal Fabbro 1944: 152)

Al termine dell'analisi traduttologica delle due versioni italiane de *La Peste*, cercheremo di valutare in che misura il lavoro dello stesso Dal

[392] Verso cui siamo debitori di alcuni approfondimenti su Dal Fabbro, nonché delle trascrizioni dei ventitré paragrafi *Del tradurre*. La tesi di Manigrasso (2012) è disponibile, ad accesso libero, sul sito dell'Università degli Studi di Padova, all'indirizzo: http://paduaresearch.cab.unipd.it/4656/.

Fabbro rifletta questa volubilità. Possiamo però anticipare che ad essa resiste, in molti casi, grazie a una lingua ricca di espressioni coscienti di una compiuta soggettività autoriale, che contaminano armonicamente la scrittura camusiana immettendola, per interposta voce, nel movimento del tempo.

VI.1.3 NON SCOGLIO IMMOBILE, MA PIATTAFORMA GALLEGGIANTE: *LA PESTE* NELLE COLLANE BOMPIANI[393]

Durante un incontro dal titolo "Fare autoediting" tenutosi a Roma il 28/09/2019 nell'ambito delle XVII Giornate della Traduzione Letteraria, Beatrice Masini, editor di Bompiani, riafferma l'importanza di far ritradurre i classici contemporanei come buona prassi di cura del catalogo: le prime traduzioni sarebbero infatti adatte alle biblioteche, ma assai meno al lettore odierno. Da un'altra angolazione, questa idea verrà ripresa da Yasmina Melaouah proprio in merito alla prima traduzione de *La Peste*, per riscattare la quale, secondo l'opinione della ritraduttrice, non sarebbero bastati sporadici ritocchi, trattandosi di un testo invecchiato o, forse, nato male[394]. Questo tipo di visione sembrerebbe affondare le proprie radici nella prima delle due macroaree che, sul piano teorico, Cadioli (2012: 89-90) distingue in relazione all'influenza delle scelte editoriali sulla formazione di un canone letterario:

> da un lato, dunque, la scelta di singoli titoli, ripresi in funzione di una lettura «attualizzante»; dall'altra la definizione di un programma che suggerisce l'ambito dei «classici» e la costruzione di un canone attraverso un catalogo dall'identità definita, che seleziona autori e testi. […] All'obiettivo attualizzante contribuiscono […] gli interventi sui testi e le presentazioni editoriali, e tuttavia anche le caratteristiche dei titoli in programma hanno un significato di rilievo: autori e testi del passato sono presi in considerazione per la loro potenziale «modernità» (di stile o di contenuto), che permette di consegnarli alla lettura come se fossero scritti nel presente.

D'altronde, tra *La peste* del 1948 e *La peste* del 2017 non intercorrono soltanto sessantanove anni di studi e approfondimenti di varia natura che, avendone consolidato e stratificato il giudizio critico, esigono uno sguardo

---

[393] Il riferimento è la nota analogia proposta da Buffoni (2004: 17): "In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione o, per l'appunto, in movimento".

[394] Dall'intervento di Melaouah "Cronaca di una traduzione, traduzione di una cronaca", in occasione delle giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni organizzate nell'ambito delle attività del laboratorio LETRA dell'Università di Trento. L'intervento è disponibile in rete all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=-yvbN3Qn1CE&t=11150s

più consapevole nei confronti del testo. Nel mezzo si pongono anche la travagliata storia commerciale recente della casa editrice[395] e le trentasette riedizioni che hanno determinato un ulteriore riposizionamento del romanzo (al di là del successo all'epoca della sua apparizione) all'interno del canone letterario italiano, dove oggi figura come uno dei titoli di narrativa straniera più rinomati e sembra essere percepito come capolavoro moderno, al di sopra di qualsiasi confine nazionale. Per quanto riguarda la costruzione del canone, se è vero che "non c'è un'autorità che individua i modelli, ma è l'istituzione letteraria che, in successivi momenti, se li sceglie" (Segre 2001: 179), allora, in termini editoriali, tale riposizionamento de *La peste* diventa il correlato del suo passaggio in diverse collane del catalogo, secondo un progetto organico. Dapprima, nel 1976, si assiste infatti all'inserimento della traduzione di Dal Fabbro nei «Tascabili», la cui nascita è così commentata sul sito della casa editrice:

> […] vedono la luce i Tascabili, curati in un primo tempo da Oreste del Buono e tuttora collana imprescindibile di Bompiani, quella all'interno della quale convergono le novità una volta esaurito il loro primo ciclo di vita, dove trovano spazio le opere storiche che hanno fatto grande il nostro catalogo […] La veste grafica viene rinnovata costantemente nel corso degli anni sempre però in un'ottica, pur nella differenza delle scelte e delle invenzioni visive, di profonda coerenza con lo spirito variegato di "deposito in costante valorizzazione" proprio della collana.[396]

In seguito, con l'edizione del giugno 2017, *La peste* raggiunge *Lo Straniero* di Perroni nella collana «Classici Contemporanei», dove confluiscono le ritraduzioni dei grandi autori del Novecento. Come nel caso di Perroni nel 2015, presumiamo che sulle tempistiche di questa scelta, nonché della crescente presenza delle ritraduzioni di Camus all'interno del catalogo, abbia influito l'approssimarsi della scadenza dei diritti: nel gennaio 2030 saranno infatti trascorsi settant'anni dalla morte dell'autore. In tempi recentissimi, inoltre, Bompiani sembra aver fiutato

[395] "È l'ottobre 2015 quando viene annunciato che il gruppo Mondadori ha acquisito il comparto librario del gruppo RCS. Contestualmente all'annuncio e in segno di opposizione alla fusione dei due gruppi editoriali, la precedente direzione editoriale, capitanata da Elisabetta Sgarbi, lascia la casa editrice per fondare la propria realtà editoriale. Alla Sgarbi subentra l'attuale direttore editoriale, Beatrice Masini, che traghetta il marchio verso la sua nuova casa. Infatti nel febbraio 2016 l'AGCM, l'Agenzia Garante della Concorrenza e del Mercato, si pronuncia per diluire la dominanza delle quote di mercato librario controllate da Mondadori e l'autunno successivo Bompiani viene acquisita da Giunti Editore S.p.A." (dal sito di Bompiani: https://www.bompiani.it/salotto/storia-bompiani-2010). Sul cosiddetto "caso Bompiani" e sulla nascita dell'editore La Nave di Teseo cfr. Elisabetta Sgarbi e Eugenio Lio, Perché nasce un editore. Breve ma veridica storia di come si arrivò a fondare La nave di Teseo, *PreText*, 12, Istituto Lombardo di Storia Contemporanea, aprile 2020, 34-43.

[396] Dall'articolo commemorativo sulla storia della casa editrice, pubblicato sul sito di Bompiani il 21/06/2019: https://www.bompiani.it/salotto/storia-bompiani-1970.

un'opportunità nelle contingenze eccezionali imposte dalla pandemia, che se da un lato ha riportato tristemente alla ribalta i temi dell'opera, dall'altro ne ha anche fatto registrare subito un'impennata delle vendite, in Italia[397] come all'estero[398]. La casa editrice si è mossa dunque prontamente: ha inserito nella collana «Tascabili Narrativa» una riedizione speciale de *La peste*, arricchita da un'introduzione di Alessandro Piperno; nello stesso mese, ottobre 2021, in libreria ha fatto la sua comparsa la traduzione – ad opera di Yasmina Melaouah e Camilla Diez – di *Saremo leggeri. Corrispondenza (1944-1959)*, volume della collana «Bompiani Overlook» (dal 1999 include saggistica e varie) che per la prima volta raccoglie gli scambi epistolari tra Camus e María Casarès. A completare questo quadro, occorre tenere presente che nel 2018 e poi ancora nel settembre 2020 erano state pubblicate altre due traduzioni di Melaouah: *L'esilio e il regno* («Tascabili Narrativa», 2018) e il volume *Conferenze e discorsi (1937-1958)*, dove sono raccolti i trentaquattro discorsi pronunciati in diverse occasioni pubbliche dallo scrittore franco-algerino. Va da sé che, tanto per il più affezionato pubblico Bompiani quanto per il lettore medio, la riapparizione frequente nelle librerie del nome di Camus unita alla costante presenza delle sue opere non può che andare nel senso di una sollecitazione verso la lettura o rilettura delle stesse, i cui titoli potenzialmente si rinfiancano a vicenda. Ma quale immagine dell'autore riplasma tale sollecitazione, e quale nuova prospettiva viene proposta, nello specifico, su *La peste*? La definizione di un orientamento di lettura da parte di Bompiani comprende sostanzialmente due aspetti determinanti. Il primo emerge, a ben vedere, dall'introduzione di Alessandro Piperno alla nuova edizione del 2021, se la sua particolare proposta di lettura del romanzo può considerarsi avvallata da Bompiani, come è logico pensare data la posizione di rilievo che l'introduzione occupa in questa edizione speciale

[397] Alcuni titoli di giornale apparsi nel primo semestre del 2020, dopo l'inizio della pandemia di coronavirus: «Libri, effetto coronavirus: in classifica tornano "La peste" e "Cecità"» (27/02/2020) https://www.repubblica.it/cronaca/2020/02/27/news/libri_coronavirus_peste_camus_cecita_saramago-249694071/;
«Le coronavirus dope les ventes de « La Peste » d'Albert Camus en Italie» (03/03/2020) https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/03/03/le-coronavirus-dope-les-ventes-de-la-peste-d-albert-camus_6031679_3224.html;
«Effetto coronavirus, boom di vendite per 'La peste' di Camus» (04/03/2020) https://www.adnkronos.com/effetto-coronavirus-boom-di-vendite-per-la-peste-di camus_2lsnmITIjbiyVLooA5blgX.

[398] «En pleine épidémie de coronavirus, les ventes de La Peste de Camus s'envolent» (03/03/2020) https://www.lefigaro.fr/livres/en-pleine-epidemie-de-coronavirus-les-ventes-de-la-peste-de-camus-s-envolent-20200303;
«Publishers report sales boom in novels about fictional epidemics» (05/03/2020) https://www.theguardian.com/books/2020/mar/05/publishers-report-sales-boom-in-novels-about-fictional-epidemics-camus-the-plague-dean-koontz.

(con rinnovata grafica e nome di Piperno in bella vista). Questa introduzione infatti si apre con una chiara indicazione di rotta: "Di norma i libri sono più intelligenti, onesti, lungimiranti di chi li scrive, e assai meno pretenziosi. Ecco perché tra i molti modi per leggere male un capolavoro letterario, il peggiore è prendere troppo seriamente i moventi morali che hanno indotto l'autore a scriverlo." (5) Conscio del bagaglio sovraccarico con cui i lettori di oggi potrebbero trovarsi ad affrontare la lettura de *La peste* (nel caso di una rilettura), già in queste prime righe Piperno invita se non proprio a disfarsene, quantomeno a commisurarne la portata a una forza di pressione che non risulti soverchiante rispetto alla pagina nuda e semplice. È dunque un invito a godersi ciò che il libro racconta prima ancora di ciò che esso rappresenta. Prosegue Piperno, in maniera vieppiù esplicita (5-7):

> Non nego che La peste sia stata ispirata a Camus dal desiderio virtuoso, persino encomiabile, di fare i conti con la pestilenza totalitaria […] Ciò che nego è che tale allegoria (sociale, universale o metafisica che sia) possa fornirci la bussola per orientarci nel putrido lazzaretto allestito – con che dovizia di particolari truculenti – dal secondo romanzo di Camus. Più il lettore si convincerà che i "singolari avvenimenti" che hanno investito i cittadini di Orano non vanno presi alle lettera, ma considerati una specie di grande pomposa metafora del buio della ragione che ha travolto l'umanità, più si negherà i piaceri – complessi, non privi di spine – che solo la buona narrativa è in grado di suscitare. […] Ciò che conta è ridimensionare il valore ideologico dei suoi romanzi, a vantaggio di quello artistico.

Poi aggiunge addirittura una notazione decisiva sulle contingenze storiche di una lettura contemporanea – o comunque molto ravvicinata – a questa nuova edizione, dove racchiude sia un suggerimento epistemologico valido per ogni tempo, sia una riflessione espressamente diretta al lettore post-pandemico, al termine della quale viene ribadita l'inesauribilità dell'opera (8-10):

> E allora come leggere *La peste*, ma soprattutto come scriverne? Se qualcuno me lo avesse chiesto un anno fa avrei avuto la risposta pronta: va letta come qualsiasi altro capolavoro; con pazienza, acribia, spirito, prestando attenzione a struttura, ordito, stile, tono, movimenti tematici, personaggi, in parole povere, agli infiniti pregevoli dettagli disseminati ovunque. Sarei un ipocrita se, in nome di quest'astratto assunto estetico, non considerassi come i disagi personali prodotti dalla pandemia in corso (scrivo queste note nel cupo gennaio del 2021) abbiano alterato, se non il giudizio, di certo il punto di vista su un romanzo che, stando al serrato intreccio e alle truci atmosfere, sembra riguardarmi (riguardarci) in un modo che non stento a definire fastidioso. […] Stabilito ciò, mi sento tuttavia di consigliare al lettore di non lasciarsi andare a questa fuorviante e fin troppo comoda mozione degli affetti. Raramente capita di trarre dalla letteratura qualche utile insegnamento sulla vita. Avviene più di frequente il contrario: che alcune

> esperienze forti forniscano al lettore impressionabile una piattaforma emotiva abbastanza solida da agevolare l'immersione in un libro. E' questo il caso. Leggere *La peste* oggi dà le vertigini. […] Ecco perché non bisogna dimenticare che quando l'atroce pandemia che ci soverchia sarà venuta meno, *La peste* di Camus continuerà a vivere di vita propria. Eccola qui la proverbiale autonomia dell'arte, ciò che i più ottimisti arrivano a chiamare "immortalità". Tenerlo a mente significa prestare un buon servizio a Camus e al suo libro più cupo e ambizioso.

Nel piano editoriale di rilancio dell'opera, una simile introduzione fornisce senza dubbio un indirizzo di fruibilità che gioca a supporto della nuova traduzione, poiché, sconfessandole o mettendole tutte tra parentesi e suggerendo di lasciar parlare il testo, tiene insieme le molte possibilità di lettura: invoglia pertanto il conoscitore di Camus a rileggere *La peste* sotto una diversa luce, senza però che il profano sia scoraggiato dalla minore familiarità con quello che si presenta, a tutti gli effetti, come un classico contemporaneo. Il paratesto della più recente edizione italiana de *La peste* compartecipa quindi a un itinerario insieme di consolidamento e riasseverazione assiologica dell'opera, la cui direzione è impartita da Bompiani facendo leva sul secondo dei due aspetti ai quali accennavamo sopra con Cadioli: quello traduttivo. Se è vero infatti che la strategia messa in atto da chi traduce risponde, per conformità o scostamento, a determinati valori estetico-ideologico-culturali, allora la scelta e la successiva conferma da parte dell'editore di un certo traduttore professionista (se di scelta informata si tratta, come in questo caso) dipenderà altresì da una supposta consonanza di visione. Al piano coerente di riproposta delle opere di Camus corrisponderebbe dunque la decisione, da parte dell'editore, di affidare ogni autore a una singola voce[399]. Come sarà apparso evidente già dal ricorrere del suo nome in queste righe, nel caso di Camus la nuova voce appartiene, finora stabilmente, a Yasmina Melaouah.

VI.1.4 PROFILO DI UNA TRADUTTRICE: YASMINA MELAOUAH

Conosciuta principalmente come la voce italiana di Daniel Pennac, Yasmina Melaouah (Tunisi, 1961) ha attraversato con il suo lavoro tutto il Novecento, traducendo, fra gli altri: Alain-Fournier, Colette, Jean Genet, Antoine de Saint-Exupéry, Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau, Martin Winkler, Andreï Makine, Laurent Mauvignier, Kamel Daoud, Mathias Énard, Yasmina Khadra e Fred Vargas. Nel 2007, in occasione

[399] Lo confermano le parole di Beatrice Masini durante l'incontro di Roma summenzionato (28/09/2019). Non è dato sapere (quanto legittimo chiedersi) se, qualora Sergio Claudio Perroni non fosse tragicamente venuto a mancare nel 2019, sarebbe rimasta sua l'interposta voce di Camus.

delle Giornate della traduzione di Urbino, ha ricevuto il premio per la traduzione del Centro Europeo per l'editoria e nel 2019 le è stato conferito il premio alla carriera "Vittorio Bodini" per la traduzione letteraria. A differenza di Dal Fabbro, che alla traduzione arriva sostanzialmente dalla poesia e per la poesia mantenendo una fisionomia di poeta-traduttore, Yasmina Melaouah è insomma una donna che della traduzione di narrativa ha fatto il proprio pane quotidiano: oltre a praticare il mestiere da decenni, è stata docente di traduzione all'Università degli Studi di Milano e dal 1989 insegna all'Istituto Superiore Interpreti e traduttori di Milano. Anche nel suo caso, tuttavia, è la frequentazione della parola scritta – prevalentemente da lettrice[400], poi anche grazie agli studi in lingue e letterature straniere presso la Statale di Milano – a evolvere nel primo incontro con il mondo della traduzione:

> Mi laureo con lei [Marina Giaveri, docente di letteratura francese contemporanea; n.d.a.] su Camus. Lusso supremo, passo un anno intero a scrivere un'enorme tesi sul sole e l'esilio. Di traduzione non so niente, dell'editoria ho un'idea ancora molto vaga, ma so che vorrei campare restando vicino ai libri. (Melaouah, *ibidem*, 2018).

Camus è dunque una presenza di lungo corso nella vita di Melaouah, come lei stessa dichiara scherzosamente[401]. Ma lo è sin da prima dell'università, precisamente da quando, a quindici anni, l'insegante di francese del liceo rovescia sopra la cattedra della classe il contenuto di una reticella dorata: un mucchio di libri, tra i quali, poche settimane più tardi, pesca e inizia a leggere proprio *La Peste* di Albert Camus, che diventa così una delle letture formative della futura traduttrice. Ma oltre a rileggere *La Peste*, negli anni successivi, per studio e per passione Melaouah continua a leggere molto di ciò che è stato scritto su *La Peste*: un sostanzioso apparato di saggi, monografie, analisi letterarie e testi critici. Di conseguenza, quando rincontra il romanzo nella sua veste di traduttrice, conosce bene

---

[400] In un articolo da lei firmato apparso su "Rivista Tradurre" – dal quale ricaviamo, insieme ad altre interviste (https://vimeo.com/379711883), alcune delle informazioni sulla sua formazione e sul suo rapporto con la pagina scritta – Melaouah scrive della sua passione per i libri coltivata sin dall'adolescenza, a cominciare dai gialli per ragazzi della serie di Nancy Drew e, successivamente, grazie a un'insegnante del liceo: "Leggo disordinatamente, come tutti i ragazzini, e a un certo punto arriva qualcuno che a quel disordine felice dà un senso, che quella gioia sorda la scava, la approfondisce, la fa persino più solida, riuscendo a portarla intatta dentro una istituzione come la scuola. La mia insegnante di francese del liceo, Graziella Buldrini […] Leggo e prevedibilmente scrivo, di tutto, raccontini, diari, poesiole forse immonde ma in cui imparo ad ascoltare un ritmo anche dentro di me, un ritmo che non ho mai perso". (Melaouah, La reticella dorata. Come sono diventata traduttrice, *Rivista Tradurre*, 15, 2018, https://rivistatradurre.it/i-traduttori-la-reticella-dorata/).

[401] "Camus è un uomo con cui convivo da più anni di quanti conviva con mio marito." (Intervista per "La pagina che non c'era", online all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=aIt4eCSExrQ).

Camus e non le sarebbe più possibile applicare in maniera autentica quell'approccio che il *New Criticism* americano chiama *close reading*, immergendosi cioè in uno scrutinio quasi contemplativo che isoli il testo dalle sue circostanze storiche, politiche e biografiche. Tuttavia, prima di iniziare la propria ritraduzione – come da abitudine quando traduce quelli che considera monumenti della letteratura – non rilegge la versione di Dal Fabbro, ma si limita a guardarne l'incipit[402]. Preferisce così tentare di imboccare una terza via: mettersi disciplinatamente in ascolto del ritmo originale esercitando i tratti dell'epochè husserliana, per lasciare quindi in sottofondo le sovrastrutture che pure accompagnano e informano il suo travaglio ermeneutico. Durante le pause dal lavoro (per il quale ha a disposizione poco più di un anno), si nutre del respiro camusiano persino nelle passeggiate in cui ascolta l'audiolibro francese. È un procedere dunque che, dopo averlo metabolizzato, vuole ritornare al testo, alla voce di Oran. Come scriverà nel suo *Diario della Peste*:

> Si era trattato, per me, in tutti i mesi di corpo a corpo con il romanzo, di ascoltare pazientemente quella voce. Cercarla in fondo a tutto quello che da quarant'anni questo romanzo aveva detto, fatto, risuonato dentro di me. Per questo ho vagato in preda all'irrequietezza, come una traduttrice nomade ho abitato case altrui sperando che fossero il più vuote possibili, ho cambiato tavoli, finestre, scorci di cielo, per far saltare tutta l'enorme incrostazione d'amore e di studio, di esperienza privata e di letture critiche che come un persistente rumore di fondo intorbidivano quella voce che volevo ascoltare e – poi – dire. (Melaouah, 2017)[403]

Si sarà forse già intuito che, se per Dal Fabbro abbiamo attinto ai ventitré paragrafi raccolti ne *La sera armoniosa*, dove l'autore bellunese aveva formulato le proprie considerazioni teoriche sulla traduzione (1944; cfr. VI.1.2), un prospetto della postura traduttiva di Melaouah si è invece ricavato, in questo lavoro di ricerca, a partire dalle riflessioni depositate nei numerosi paratesti che rendono fruibile la parola della traduttrice anche all'infuori della carta stampata. Infatti, è grazie alle interviste, agli articoli, ma soprattutto alle occasioni di incontro e scambio (in cui Melaouah si è

[402] La decisione di non rileggere la prima traduzione può essere considerata al contempo frutto di una personale metodologia lavorativa e indice di un certo distacco dall'interpretazione di Dal Fabbro. A complemento della nuova proposta testuale, costituisce dunque parte integrante del modo in cui il sistema della cultura d'arrivo, del quale Melaouah è una delle attrici in gioco, risponde allo statuto della traduzione esistente. Si tratta di un dato rilevante dal momento che "La relation que le traducteur établit avec ces premières versions mériterait une double analyse, fondé sur les écrits eux-mêmes et sur les opinions des traducteurs, des éditeurs, des lecteurs – de manière à saisir jusqu'où il y a détachement par rapport à la première traduction" (Gambier 2004: 414).

[403] Breve diario di traduzione dal titolo *Tradurre Camus: diario della Peste*, disponibile all'indirizzo: https://www.lindiceonline.com/geografie/itinerari-di-parole/tradurre-camus-yasmina-Melaouah/.

sempre mostrata disponibile a discutere del proprio lavoro), nei luoghi concreti o virtuali dove si riunisce e si consolida la comunità traduttiva – fiere del libro, giornate di studio, festival della letteratura, saloni dell'editoria, etc. – che è stato possibile ricostruirne la poetica traduttoria sottesa alla sua pratica testuale. In questo senso, inoltre, un contributo fondamentale è arrivato dagli scambi diretti che si è avuta l'opportunità di intrattenere con Melaouah durante la redazione della tesi, beneficiando così di una prospettiva interna che costituisce un ausilio prezioso alla comprensione delle dinamiche a monte dei processi traduttivo-editoriali che l'hanno coinvolta. Nello specifico, in qualità di corsista delle prime due edizioni (2020 e 2021) della *summer school* "Tradurre la Narrativa"[404] – di cui Melaouah è stata docente – chi scrive ha colto l'occasione non soltanto di ricostruire la sua concezione generale del tradurre sulla base degli insegnamenti impartiti, ma anche di interrogare la traduttrice circa il lavoro condotto in particolare sul romanzo di Camus. Oltre a una lunga serie di consigli pratici che, per motivi di pertinenza, non tratteremo in maniera specifica nella dissertazione (salvo in alcuni momenti puntuali dell'analisi sui metatesti), da questa mole documentaria sono state tracciate alcune linee generali di poetica, riassunte di seguito secondo un ordine corollario, al fine di abbozzare un primo profilo della traduttrice che metteremo poi alla prova del testo durante l'analisi contrastiva. Come si vedrà, la commistione di teoria e pratica nell'elaborazione del pensiero di Melaouah rispecchia pienamente la visione bermaniana della traduttologia come "réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience (1985: 39). Abbiamo assegnato alle seguenti riflessioni, da noi condensate[405], un titolo virgolettato come etichetta di riconoscimento per eventuali riferimenti successivi:

a) "La letteratura è straniera"
   La traduzione letteraria va tendenzialmente in direzione opposta al testo comunicativo, pur non escludendo il suo compito veicolare di transizione di un messaggio. Infatti, indipendentemente dal sistema linguistico in cui prende forma e rispetto a qualsiasi altro tipo di testo, quello letterario possiede sempre una sua *étrangeté* e delle leggi proprie di funzionamento (ad esempio, può reggere le ripetizioni meglio di quanto non

[404] Organizzata dal laboratorio LETRA, afferente al Centro di Alti Studi Umanistici dell'Università di Trento.

[405] Preme ribadire che la nostra rielaborazione dei concetti qui esposti, pur nel tentativo di profilare una postura traduttiva, non ha alcuna pretesa di esaustività rispetto a quanto emerso nelle due settimane di corsi con Yasmina Melaouah, né tantomeno rispetto all'estensione del suo portato sulla traduzione.

faccia la lingua standard[406]). La letteratura tradotta non dovrebbe quindi essere inevitabilmente scorrevole, ma ottenere un effetto simile a quello degli intraducibili di una lingua straniera, che capiamo pur nella loro ineffabilità. Le dominanti sono dunque sempre espressive, poiché impresse dalla voce autoriale come forzatura del codice d'uso medio. In qualità di traduttori, bisogna essere fedeli a quella voce e non a un'idea generica di bella lingua, che coincide invece spesso con l'idea intrattenuta dai revisori come principio d'autorità, per ragioni editoriali: i tempi di lavoro molto stretti e/o la mancata conoscenza della lingua originale impongono loro la necessità di seguire direzioni precise, a volte rigide, in fase di revisione.

b) "Eclissi parziale"
La neutralità e la trasparenza in traduzione sono illusorie: ci sarà sempre una parte di sé nel risultato finale, ma bisogna comunque mettersi al servizio dell'autore; che va pertanto studiato a lungo, se possibile, prima di avviare il processo di traduzione vero e proprio. In mancanza degli strumenti necessari (ad esempio, nel caso di un esordiente), si può sempre ricorrere a una buona analisi del testo.

c) "Ascolto"
La traduzione è una modalità affilata di auscultazione del testo. Inizialmente occorre dedicare un po' di tempo ad attraversarlo e lasciarsi attraversare, per prenderne le misure sospendendo le congetture interpretative ed entrando in sintonia[407] con il suo ritmo profondo. A questo livello, va messa a fuoco la grana testuale come se non si dovesse tradurre in italiano, ma tradurre *tout court*. Restare in ascolto è difficile perché si ha la tendenza a rispondere alle sollecitazioni del testo, tornare presto a casa, portare a termine il processo. Soltanto se la fase di ascolto è stata scrupolosa, una volta poi prese le distanze dal testo per avere uno sguardo fresco – coglierlo in qualche modo di sorpresa – se ne

[406] Secondo l'opinione della traduttrice (confortata peraltro dall'esperienza di parecchi colleghi all'estero), deriverebbe da ciò il falso mito, imposto a molti traduttori, che le ripetizioni siano tollerate invariabilmente peggio nella lingua d'arrivo rispetto a quella di partenza: è in realtà la lingua media, non letteraria, a mal tollerarle.

[407] Che si raggiunge più facilmente con determinati autori. Per esempio, in varie interviste Melaouah non fa mistero della difficoltà incontrata nel tradurre Colette, nella cui lingua faticava ad immedesimarsi. Al contrario, con Camus è stato semplice raggiungere una sintonia grazie a un rapporto duraturo e solidale con la sua scrittura e a una concordanza di spirito.

capiranno i limiti di elasticità oltre i quali non spingersi, e ci si aggiusterà di conseguenza.

d) "Buttare a mare per salvare il ritmo"
L'unità traduttiva non può scendere mai sotto la frase (fino al punto). Procedere di sintagma in sintagma distruggerebbe il ritmo, che invece, nei limiti di un buon equilibrio[408], ha la meglio sul senso e spesso lo potenzia. Allo scopo di preservare il ritmo, dunque, specialmente nella traduzione dal francese all'italiano – che rispetto al primo è foneticamente più gravoso – conviene talvolta "buttare a mare" qualche zavorra, ossia eliminare quella massa bruta di linguaggio, assente nel prototesto e inutile ai suoi effetti stilistici, che però inevitabilmente si crea durante il passaggio interlinguistico a causa sia delle differenze sistemiche sia della pulsione esplicitante di chi traduce.

e) "L'inciampo"
Misurandosi costantemente con l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, da buon mediatore, il traduttore deve tenere come linea di condotta la consapevolezza dell'ostacolo presente nel testo originario: il suo sforzo non è quindi volto ad annullare il residuo traduttivo, ad accanirsi per far passare tutto da un mondo a un altro, quanto piuttosto a conoscere e fare i conti con l'orizzonte culturale che ha di fronte, in modo implicito ed esplicito. Seguendo la formula di Susanna Basso che parla della traduzione come "resa" (in entrambi i sensi del termine), Melaouah ritiene fondamentale accettare che un certo residuo socioantropologico vada perso. Se presa consapevolmente e ragionevolmente, ogni soluzione sarà legittima. La scelta più etica rimane quella di conservare l'irriducibile alterità del testo dando però una mano al lettore, così che possa superare lo spaesamento senza risparmiarselo del tutto. Questo spaesamento si presenta sotto forma di elementi testuali diversi, scarti e resistenze, che costituiscono come pietre d'inciampo cui il lettore ha diritto: più che intoppi da liquidare, infatti, esse sono ostacoli nel percorso di lettura che attivano il riconoscimento dell'Altro e danno l'opportunità di accoglierlo.

[408] Melaouah invita comunque alla prudenza: il dato reale vince sul suono, se una modifica eccessiva del primo porta a infrangere la verosimiglianza della diegesi.

f) “I pericoli dell’italianetto”
Durante le fasi intermedie del lavoro in cui si sondano varie soluzioni, invece di rimuoverlo automaticamente è bene dare un permesso di soggiorno temporaneo al lessico familiare, ossia a quelle parole non necessariamente proprie, ma nemmeno estranee al proprio sentire: parole intime e vere per il traduttore, che passerebbero dalla sua bocca. Bisogna poi tornarci sopra per verificarne l’opportunità in contesto, solo dopo aver consultato strumenti di approfondimento e confrontato altri pareri. Il rischio è altrimenti quello di rendere subito acrilica la lingua d’arrivo e alienata la traduzione, cadendo nel traduttese, i cui tratti di riconoscibilità sono: un parlato dietro cui non si sente alcun vero parlante, un po’ cinematografico, omologato; la frequenza di elementi inoffensivi, scelti senza una reale consapevolezza e privi di alcuna appartenenza concreta. Tuttavia, evitare il traduttese non significa rifuggire la medietà, quando serve. Anzi, il valore anche politico della letteratura spesso risiede nel suo trovarsi ad altezza d’uomo e senza troppi abbellimenti, nel suo essere scalpello che faccia saltare le incrostazioni di uno sguardo confortevole sulla realtà, che è ciò a cui la lingua deve aderire. Di conseguenza, occorre prestare attenzione alle soluzioni apparentemente efficaci, alla trovate compiacenti, e restare cauti in entrambe le direzioni: cercare a tutti i costi la frase brillante e l’ornato oppure affidarsi a un’idea stereotipica di registro basso può diventare una posa inconsapevole, di cui il traduttore farebbe bene a sbarazzarsi.

g) “Relativismo consapevole”
Nella pratica, è utile tenere delle norme traduttive come indicazioni che si offrano alle eventuali deroghe del traduttore, in virtù della consapevolezza raggiunta attraverso un ascolto preliminare del testo e alla frequentazione costante della letteratura contemporanea nella propria lingua, scuola essenziale per prevedere le aspettative dei lettori e comprendere fino a che punto l’italiano letterario possa dilatarsi.

Oltre a questi capisaldi orientativi, riportiamo alcune brevi considerazioni di Melaouah che indirettamente toccano molte delle tendenze deformanti della traduzione individuate da Berman (1985), dal momento che esse si riflettono sul suo operato di ritraduttrice de *La Peste*. Come apparirà ormai evidente dai punti sopra elencati, con la prospettiva bermaniana

dell'*auberge du lointain* esiste una concordanza di fondo quanto ai rischi di un tradurre che appiani sistematicamente nel testo d'arrivo gli elementi disturbanti, l'alterità e l'inaudito, poiché cagionerebbe un disservizio al lettore offrendogli un prodotto contraffatto e danneggiato. In particolare, Melaouah afferma che:

> h_1) è sconsigliabile sistematizzare la sinonimia alla ricerca della *variatio*;
>
> h_2) a volte il traduttore è portato ad impennacchiare il tradotto verso una nobilitazione che le parole non possiedono, per una sorta di automatismo all'innalzamento del registro che lo fa vivere nell'alienazione della propria lingua;
>
> h_3) una delle ragioni primarie dietro la compulsione al cambiamento traduttivo è il timore del *mot à mot* che non giustificherebbe la necessità di pagare un traduttore, quando invece le strategie dirette sono valide più spesso di quanto si pensi;
>
> h_4) [parlando soprattutto delle differenze tra i sistemi verbali del francese e dell'italiano] intervenire con modifiche non conviene se c'è sovrapponibilità tra le lingue, ma soltanto sugli elementi di contrastività (ad esempio, il diverso uso del modo condizionale per esprimere il futuro nel *discours rapporté*), così da non incrinare la delicata impalcatura costruita dall'autore.

Da questa ricognizione sulla postura di Melaouah emergono non pochi punti di contatto con il pensiero di Dal Fabbro: lo scetticismo della prima verso le insidiose infiltrazioni dell'italianetto che generano l'effetto da traduttese, ad esempio, riecheggia la sfiducia del secondo nei confronti delle "traduzioni di gusto […] prive di personali compromissioni" (cfr. VI.1.2); oppure l'alterno rapporto tra ossequio e indipendenza al prototesto, di cui nel paragrafo diciassettesimo di Dal Fabbro, trova un riflesso perspicuo nella dialettica tra ascolto e ricreazione di Melaouah; così come pure non si discostano troppo nel considerare illusoria una totale oggettività del tradurre. Tuttavia, se alle due posture tratteggiate corrispondano nella pratica traduttiva comportamenti coerenti, lo si valuterà al momento del confronto analitico sui testi, al quale sarà dedicato il resto del capitolo, a partire dalle primissime battute dell'opera.

VI.2 UN'IDEA SUFFICIENTE DELLA NOSTRA CITTÀ: IL PROLOGO

In quanto luogo d'ingresso nella materia testuale, anticamera di alcuni dei temi centrali dell'opera nonché del tono archivistico e dello stile con cui il lettore verrà presto a misurarsi, il prologo de *La Peste* rappresenta una specola privilegiata per un'analisi di tipo traduttologico. Come anticipato a più riprese nel capitolo V di questa tesi, è proprio nell'incipit e nei paragrafi a seguire che si avviano alcune delle isotopie fondamentali del romanzo; che ne viene annunciato il programma narrativo; che si instaurano la guida e dunque la fiducia nella voce del cronista, il quale ci offre una panoramica su Oran con un contegno stilistico che soltanto nei capitoli successivi si dimostrerà sproporzionato alla materia drammatica del racconto. Prima dell'incipit, tuttavia, l'epigrafe aveva ormai segnato la via d'ingresso orientando alla ricerca di una chiave di lettura superiore, di un filtro interpretativo che rivelasse la portata simbolica di ciò a cui i lettori stanno per assistere, caricandoli quindi di aspettative già dall'esordio. Si apre così un divario: sin dalle battute iniziali del racconto, al contrario, l'accento è sulla medietà. Scrive Bartfeld: "L'énigme dans *La Peste* se présente d'entrée de jeu par une sorte de hiatus entre l'annonce faite par l'épigraphe et les lignes qui ouvrent le roman" (1988: 82). La città è presentata per sottrazione, in funzione del suo carattere banale, privo di elementi distintivi, sempre uguale a se stesso e quindi neutro: svela così un perfetto non-luogo dove le vicende drammatiche poi vissute dagli abitanti possano leggersi insieme come storia di un singolo popolo – gli oranesi[409] – e Storia di tutti gli esseri umani. Afferma Martine Mathieu-Job (1999: 155):

> Le choix est donc celui de l'espace du mythe où l'exemplarité du décor, en dépassant un événement historiquement daté, le rend emblématique et autorise un réinvestissement ultérieur pour d'autres événements tragiques. Un ancrage trop réaliste ne permettrait pas ce transfert de signes et gélerait le sens dans des limites temporelles précises.

Di conseguenza, nonostante la minuziosità con cui il narratore descrive il decoro urbano e cerca di inglobare tutti gli aspetti della città, associandola a un presente gnomico che colloca Oran all'interno della propria cornice specifica (una piccola città della costa algerina, in un anno preciso, volutamente offuscato[410]), la condizione di generica atopia e atemporalità in cui viene gradualmente dipinta e in cui vengono smussate le sue

409 Che il cronista non definirà mai tali, per temperare ancor di più l'immagine della vera Oran: preferirà sempre "ils" o "nos concitoyens".

410 Jacqueline Lévi-Valensi (1991: 54) rivela che nella prima versione del romanzo (del '43) era indicato un anno preciso, la cui rimozione da parte di Camus segue l'intento di universalizzazione delle esperienze narrate.

specificità[411] permette l'identificazione di qualsiasi luogo, di qualsiasi tempo storico; da parte, dunque, di qualsiasi lettore che voglia proiettarvisi. In questo senso, risultano significative alcune differenze rispetto alla prima versione dell'incipit, dove apparivano ulteriori dettagli della vera Oran, geografici e antropologici: un "paysage merveilleux" e la presenza degli "Arabes" per le strade, poi cancellati come tutto ciò che "ancre trop précisement Oran dans le réel" (Marie Thérèse Blondeau, *Notice*, *ŒC II*: 1166). La storia che sta per essere relazionata intreccia le storie di alcuni individui, ma deve essere anche storia collettiva: "notre affaire à tous" (LP 125), si dirà in seguito; "n'importe quelle chose", recitava l'epigrafe. L'indicativo presente con cui attacca il cronista non serve soltanto, mimeticamente, a presentare un profilo della città riconoscibile ai contemporanei anche fuori dalla finzione letteraria[412]; ma serve appunto, potremmo dire, a presentizzarla, cioè a dare l'impressione che, nel suo presente diegetico, il narratore stia semplicemente constatando le verità immutabili che la riguardano, che l'hanno sempre riguardata. Tale effetto di permanenza, che sembra poi permeare le occupazioni e perfino i gesti degli oranesi, è peraltro suggellato dalla struttura circolare dell'opera, che già in questo prologo getta le proprie fondamenta, sulle quali si costruirà seguendo due filoni. Da un lato, attraverso il ciclo naturale delle stagioni, annunciato sin dal secondo capoverso come un susseguirsi indifferenziato, piatto e privativo (malgrado le asperità del clima, apparentemente eccezionali e quindi contrarie all'atmosfera torpida in cui è avvolta la città; ma che tuttavia, manifestandosi ogni stagione nel modo violento di sempre, contribuiscono alla monotonia invece di spezzarla). Dall'altro lato, proprio come ne *L'Étranger*, circolare è anche l'opposizione diretta tra incipit ed explicit: *La Peste* si apre con una descrizione diurna della città, condotta a focalizzazione eterodiegetica da un narratore anonimo; si chiuderà con una scena notturna nella medesima ambientazione, raccontata da un cronista ormai rivelato che amalgama il proprio discorso mimetico alla diegesi vera e propria, per finire sul monito di un ritorno ciclico del flagello, in una "cité heureuse" (Le Huenen e Perron, 1977: 27). In qualità di lettori, ci troviamo di fronte quindi a un prologo d'impianto classico, nel quale viene presentata una cornice

[411] Del resto Camus aveva già caratterizzato con una certa minuzia la città di Oran in altri due testi, scritti rispettivamente nel 1939 e nel 1947, poi confluiti in quella che sarà la raccolta *L'Été* (1953). Nel primo, *Le Minotaure ou la halte d'Oran*, introduce in termini non distanti da quelli che utilizzerà ne *La Peste* l'ambiente e l'atmosfera cittadini: "Pour fuir la poèsie et retrouver la paix de pierres, il faut d'autres déserts, d'autres lieux sans âme et sans recours. Oran est l'un de ceux-là." (814)

[412] Camus visse a Oran tra il 1940 e il 1942 (Guérin 1999: 129). Nell'arco del romanzo, riporta infatti diversi toponimi di vie o luoghi reali della città algerina.

narrativa secondo le norme del realismo letterario. Ciononostante, l'affiorare immediato di certe isotopie determinerà presto un particolare orizzonte d'attesa che influenzerà fortemente la ricezione del seguito, poiché "Oran semble être le berceau favorable à des tels événements : les Oranais semblent empêtrés dans un présent répétitif et condamnés par la description géographique à un espace relativement clos. Cette clôture […] est déjà présente dès ce prologue quand le narrateur spécifie qu'Oran tourne le dos à la mer." (Prouteau 2008: 180) Soffermiamoci dunque sull'analisi stilistica e sul confronto traduttivo di questo prologo per verificare se una restituzione dello stesso orizzonte sia avvenuta nelle versioni italiane. Al fine di commentare le traduzioni di pari passo, procederemo per estratti separati, segnando nel corpo dei rispettivi testi – a cui faremo d'ora in poi riferimento, per praticità, con le etichette T1, T2 e T3 – le cromie isotopiche (nel prototesto)[413] e gli shifts più significativi nelle traduzioni[414].

VI.2.1 LE TRADUZIONI DELL'INCIPIT

T1 (Camus, 1947: 11)	T2 (Dal Fabbro, 1948: 5)	T3 (Melaouah, 2017: 9)
A_1	A_2	A_3
Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. À première vue,	I singolari avvenimenti che dànno materia a questa cronaca si sono verificati nel 194... a Orano; per opinione generale, **non vi erano al loro posto**, **uscendo** un po' dall'ordinario: a	I singolari avvenimenti descritti in questa cronaca si sono prodotti nel 194. a Orano. Era opinione diffusa che capitassero nel luogo sbagliato, trattandosi di avvenimenti un po' fuori dal

[413] La legenda cromatica subirà lievi variazioni nel corso del capitolo di analisi. Per questa sezione, corrisponde ai seguenti colori: abituale (include: isotopia negativa, monotonia, ordinarietà) VS inconsueto (particolare, straordinario); naturale; estremo; impersonale; affari; tempo (stagioni, giorni); astrazione VS immaginazione.

[414] Se non diversamente indicato, la legenda delle marcature impiegate per i vari shift (cfr. II) sarà la seguente:

- in **neretto** i calchi o, più in generale, le riformulazioni troppo pesanti;
- con sottolineatura semplice gli slittamenti semantici (transfert imprecisi o incompleti);
- con sottolineatura spessa i transfert scorretti;
- sottolineati con punti i surtransfert e i transfert parziali, se difficilmente giustificabili;
- con linea doppia le rese più de-/esplicitanti (compresi dunque i surtransfert o i transfert parziali ben riusciti e motivati);
- con sottolineatura ondulata gli arcaismi.
- sottolineate in tratteggiatura celeste le porzioni testuali in cui la modifica del ritmo risulta eccessiva e/o arbitraria.

Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne. La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille, il faut quelque temps pour apercevoir ce qui la rend différente de tant d'autres villes commerçantes, sous toutes les latitudes. Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ? Le changement des saisons ne s'y lit que dans le ciel. Le printemps s'annonce seulement par la qualité de l'air ou par les corbeilles de fleurs que des petits vendeurs ramènent des banlieues ; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés. Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise ; on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre des volets clos. En automne, c'est, au contraire, un déluge de boue. Les beaux jours viennent seulement en hiver.	prima vista, infatti, Orano è una città delle solite, **null'altro che** una prefettura francese della costa algerina. La città in se **stessa**, bisogna riconoscerlo, è brutta. **Di** aspetto tranquillo, occorre **qualche** tempo per accorgersi di quello che la fa diversa da tante altre città mercantili, **sotto tutte** le latitudini. Come immaginare, a esempio, una città senza piccioni, senza alberi e senza giardini, dove non si trovano né battiti d'ali né fruscii di foglie, un luogo neutro, insomma? Il mutamento delle stagioni **non vi** si legge **che** pel cielo. La primavera si annuncia soltanto con la qualità dell'aria o coi cesti di fiori che i ragazzetti portano dai sobborghi; è una primavera che si vende nei mercati. Durante l'estate il sole incendia le case troppo asciutte e copre i muri d'una cenere grigia; **non** si può vivere, allora, **che nell'**ombra delle persiane chiuse. In autunno, invece, è un diluvio di fango. Le belle giornate **vengono** soltanto d'inverno.	comune. E Orano è invece, a prima vista, un posto comunissimo, una semplice prefettura francese della costa algerina. La città, a onor del vero, è brutta. Il suo aspetto tranquillo impedisce che si colga subito ciò che la rende diversa da tante altre città commerciali a qualsiasi latitudine. Come fare immaginare, per esempio, una città senza piccioni, senza alberi e senza giardini, dove non si incontrano né battiti d'ali né fruscii di foglie, un luogo neutro insomma? Qui il passaggio delle stagioni si legge soltanto nel cielo. La primavera si annuncia esclusivamente dalla qualità dell'aria o dalle ceste di fiori che i venditori portano dai sobborghi; è una primavera che si vende al mercato. Durante l'estate il sole incendia le case troppo asciutte e copre i muri di una cenere grigia; allora si può vivere solamente all'ombra delle imposte chiuse. In autunno, invece, è un diluvio di fango. Le belle giornate arrivano solo d'inverno.

Instillando anzitutto curiosità verso avvenimenti fuori dal comune, ma stabilendone il carattere eccezionale per semplice contrasto con uno sfondo cittadino di assoluta banalità, il paragrafo iniziale di A_1 configura una prima opposizione tra abituale e inconsueto (ordinario e straordinario) che sostanzierà poi l'impalcatura dell'intero capitolo, per via semantica e stilistica. Tale opposizione è riconducibile alla visione deontologicamente antieroica con la quale Camus decide di narrare un evento straordinario – l'epidemia di peste – sotto le parvenze della normalità (cfr. V.1.1.1). Sul piano retorico, l'opposizione si rispecchia subito nel polittoto del semema «ordinaire», impiegato con il doppio valore di aggettivo e di sostantivo: tale espediente mette in dialogo la ripetizione (un medesimo significante)

e la variazione (funzioni grammaticali differenti), ossia abitudine e novità, ma proprio in quei termini che sul piano semantico sono forieri di uno stesso sema nucleare /ordinarietà/, che viene quindi immediatamente messo in risalto. A questo *foregrounding* collaborano poi una serie di elementi che stabiliscono già qui l'isotopia negativa evidenziata in giallo, ma che ritroveremo anche in seguito. Da una parte, il lessico sempre al ribasso che accentua la banalità di Oran ("laide", "tranquille", "neutre"). Dall'altra, una sequela di costrutti privativi che ne lascia emergere le mancanze: preposizioni che anaforicamente rimarcano l'assenza ("sans"); particelle coordinanti ("ni"), clitiche ("ne…pas"), costrutti esclusivo-restrittivi o avverbi ("rien de plus qu'une", "ne s'y lit que", "seulement") che limitano o negano il sussistere delle eccezioni, ossia riaffermano l'abituale per negazione dell'inconsueto. Questa reiterazione delle mancanze in A_1 interessa altresì quegli aspetti naturali che normalmente danno vitalità a una cittadina e che ci si aspetterebbe in una descrizione urbana tradizionale. A Oran invece, apparentemente, non ci sono piccioni[415] a battere le ali, niente alberi né giardini, e neppure "froissements de feuilles": una città immota, affetta da un torpore che si rifletterà sulle esistenze dei suoi abitanti. Persino i fiori, simbolo di vita, sono subito associati a un artificio, a una natura contraffatta: "les corbeilles de fleurs que des petits vendeurs ramènent des banlieues; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés". Non è un caso che degli oranesi il narratore affermi, nel paragrafo successivo, "ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires" (LP 12), con un bisticcio paronomastico che ne inasprisce il distacco ironico, come vedremo. La primavera, insomma, esiste solo in qualità di merce: è una primavera di convenzione. Come molte altre caratteristiche, essa risponde al vuoto di una città che proprio all'astrazione sembra già qui esser predisposta, se gli attributi che la peste acuirà nel corso delle stagioni a venire sono appunto la monotonia, le convenzioni, le abitudini (cfr. V.2), di cui si hanno nel prologo come dei segni premonitori. All'interno di questa isotopia superiore rientra quindi anche l'arido lessico del commercio di cui troviamo diverse occorrenze nelle frasi sopra evidenziate e che, in particolare tramite il ritorno dell'espressione "qu'on vend sur les marchés", si estenderà alla dimensione dei sentimenti e del linguaggio tutto, nel resto della cronaca (cfr. VI.3.1; VI.5.3.1). La popolazione di Oran, gente che non ha "le soupçon d'autre chose" (LP 12), sembra

[415] Questo è il primo dei tre possibili riferimenti all'*Étranger* che si trovano nel capitolo I. Nel romanzo d'esordio di Camus, Meursault qualificava Parigi come città brutta, dove "Il y a des pigeons" (68). Considerata la vivacità della capitale francese, l'effetto di torpore su Oran potrebbe risultare dunque accentuato per chi colga l'intertesto.

dedicarsi agli affari per rimanere sui binari di una qualche abitudine. Sui medesimi binari circolari corrono le stagioni, avvicendandosi nell'arco di sole nove righe ("Le printemps…Pendant l'été...En automne…en hiver") per enfatizzare non già le loro peculiarità naturali, ma la sensazione monotona dell'eterno che si ripete. Un "changement" avviene soltanto "dans le ciel", ovvero nell'unico spazio verticale che rappresenta una via di fuga dopo la chiusura delle porte cittadine, da un esilio verso il quale cominciano qui a puntare tutti i segni dell'effetto di permanenza: il presente gnomico; le parole della stasi; l'impersonalità della narrazione, condotta finora al pronome di terza persona *on* nella sua duplice funzione di indicatore generico, astratto anch'esso, e di operatore della collettività, come emergerà in seguito (ma come si evince già adesso, a partire dalla designazione di "chronique", che esclude un racconto soggettivo o parziale). Tuttavia, ai tanti fattori di ordinarietà si contrappongono fin da questo esordio due isotopie che innescano la tensione tematica necessaria a sollecitare l'attenzione del lettore: l'isotopia del clima estremo, fuori dal comune, che si manifesta violentemente con diluvi di fango o incendiando le case, al punto che gli abitanti sono costretti a vivere all'ombra dei "volets clos", ossia un richiamo velato ma significativo all'"emprisonnement" dell'epigrafe; quella dell'inconsueto, subito accennata nell'anticipare il carattere extra-ordinario della fabula, ma con eufemismi ("curieux", "sortant un peu") che lasciano affiorare l'intenzione cronistica del narratore, come osserva Rey: "En usant d'euphémismes comme « curieux » et « sortant un peu de l'ordinaire » pour qualifier les événements qu'il annonce, le narrateur a tout de suite imprimé sa marque au récit en relativisant la portée tragique" (2019: 15).

Le strategie traduttive appaiono subito alquanto diverse e rispecchiano due tipi di atteggiamento che saranno poi mantenuti per tutto il romanzo, con lievi variazioni a seconda dei brani. Le seguenti osservazioni valgono dunque tanto per gli estratti qui presi in esame, quanto per la maggior parte di quelli a seguire, fungendo da introduzione alle peculiarità dei rispettivi approcci. Dal Fabbro è molto attento al registro del periodare cronachistico e alla completezza semantica del suo metatesto, mostrandosi però fin troppo prudente nel replicare i significanti del T1 tramite un medesimo ordine sintattico (nei limiti consentiti dal sistema linguistico italiano): ciò lo porta a frequenti calchi strutturali e lessicali che, pur non disturbando in certi casi la lettura, in altri rendono le sue proposizioni farraginose, zavorrate da massa lessicale bruta (generatasi nel processo traduttivo) più di quanto non siano in francese; oltre a provocare, sporadicamente, imprecisioni nell'individuazione del significato. Malgrado questo

scrupolo di aderenza, a partire dalle primissime righe di A_2 si rileva un'antitetica inclinazione di Dal Fabbro alla modifica della punteggiatura, manifesta nella sostituzione di parecchi punti fermi con segni intermedi (punto e virgola, due punti) e persistente lungo tutta la sua traduzione. Alla luce degli effetti incrementali così determinati sul piano della coesione, stimiamo che tale tendenza dipenda, qui come altrove, da una volontà di maggiore chiarezza nelle reggenze logiche che governano i legami sintattici[416]. Riempiendo i vuoti e imprimendo un ordine più evidente all'organizzazione del pensiero, tuttavia, l'opera subisce spesso un'alterazione non solo del respiro, ma anche del suo tipico procedere discorsivo, che indugia sulle parole e mantiene una contegno cautelare sull'opportunità della propria espressione. A margine di queste brevi considerazioni, confermiamo in T2 il prevedibile ricorrere di forme lessicali, varianti morfologiche o costrutti sintattici che appartengono alla lingua della tradizione letteraria ma che risultano, oggi, piuttosto antiquate, se non quando addirittura in disuso. Insieme a qualche altra scelta nel segno dell'*ennoblissement* (le frequenti anastrofi degli aggettivi, ad esempio[417]), questa presenza di arcaismi – o comunque di forme che suonano ormai ricercate – conferisce al T2, in alcuni casi, un tenore di registro molto elevato, il più delle volte consono al narrato formale e sostenuto di Rieux, ma che occasionalmente appiattisce l'andamento originale, che non è sempre uniforme nel tono. Per parte sua, dopo aver stabilito in modo più attento una gerarchia di dominanti e sottodominanti[418], Melaouah visibilmente non si accanisce sulla riproduzione della lettera, ma seguendo le necessità del testo va in cerca di corrispondenze semantiche e approssimazioni stilistiche, sempre prudenti, che trovino nelle nuove condizioni enunciative un terreno dove lasciar intravedere i caratteri dell'originale, riconoscerne il timbro attraverso una coerenza testuale propria, che funzioni in autonomia, senza snaturare la lingua che lo accoglie né l'organicità che gli appartiene. Predilige d'altronde procedimenti di traduzione obliqua soltanto qualora le soluzioni dirette non siano praticabili, in genere per ragioni di: asimmetria della marcatezza (di registro, connotativa, sonora, nel repertorio collocazionale) di un dato elemento nelle due lingue; peso fonetico eccessivo dei corrispettivi lessicali italiani; diverso ancoraggio ritmico. Evidentemente, una simile strategia la conduce più spesso del T2 verso la riorganizzazione

[416] Afferente alla tendenza deformante che Berman chiama *rationalisation* (Berman 1999: 53).

[417] Nei brani a seguire, si vedano tra tutti "una ragionevole stima" e "luminose colline, davanti a una baia di perfetto disegno" (C_2).

[418] Semantiche, espressive e sonore, come si noterà dalla continuità metodica delle scelte inerenti la sua ricreazione isotopica e stilistica del T1.

dei costituenti frastici del prototesto e il ricorso a formulazioni de-/esplicitanti o compensatorie, il cui risultato di solito si trova in linea tanto con l'uso letterario italiano quanto con i momenti più stranianti del T1; riguardo ai quali, nondimeno, la ritraduttrice si dimostra infatti vigile e consapevole (come denota, ad esempio, il trattamento delle ripetizioni e, in linea di massima, del lessico meno atteso, che raramente viene normalizzato). Rispetto al T2, oltre a emendare alcune sviste, il T3 si muove insomma in maniera più disinvolta e rapida, nell'accezione calviniana: tranne in certi casi di velocità prosodica forse eccessiva, ricrea perlopiù un'andatura scorrevole che tiene egregiamente alla lettura.

Osservando adesso più da vicino i singoli paragrafi a confronto e partendo dal primo breve periodo, di stampo quasi notarile, notiamo innanzitutto la medesima scelta lessicale per l'aggettivo chiave "curieux", che sin dal principio del T1 punta ad allertare proprio la curiosità del lettore verso avvenimenti dei quali si intuisce già, grazie anche al termine "chronique", la modalità espositiva. Alla luce delle considerazioni sopra espresse, in quanto semema inserito in un contesto ben congegnato, sappiamo che «curieux» porta con sé principalmente i classemi [curiosità] e [peculiarità], che poco dopo trovano nella spazialità esule di «pas à leur place» e «sortant» il punto di innesto contro la monotona isotopia dell'ordinario. Con la selezione di "singolari" tra i molti sinonimi possibili, i traduttori traghettano sostanzialmente entrambi i classemi mettendo però in primo piano la [distinzione] che promanerebbe dall'accezione singolativa (peculiare) dell'omologo italiano *curiosi*, preparando quindi il terreno al contrasto imminente tra l'unicità degli avvenimenti – la loro singolarità – e il panorama ripetitivo in cui si produrranno. Di contro, spostandoci per un attimo in una prospettiva macrotestuale, notiamo come soltanto la ritraduzione abbia recepito e interpretato il parallelismo variante del semema «événements singuliers» che in questa forma alternativa occorre molte pagine dopo, per l'esattezza al terzo rigo del primo capitolo della Parte II (LP 67; cfr. VI.5.3): ovvero in una posizione testuale forte, dove riassume l'inizio delle vicende proprio a partire dalla chiusura delle porte cittadine. Nel T2 leggiamo in questo caso "quei singolari avvenimenti" (51), che quindi, pur aderendo al T1, non realizza alcuna sinonimia rispetto alla scelta del prologo. Nel T3 sembra invece che Melaouah abbia voluto magnificare proprio il nucleo dell'isotopia in questione, procedendo al surtransfert sinonimico "questi eventi straordinari" (77). Tornando al primo capitolo della Parte I, soffermiamoci sulla ritraduzione della relativa esplicita. Se confrontata alla resa in T2 – che rispetta il registro quasi accademico di "font le sujet de" conservando la bipartizione analitica

(quindi anche il ritmo) del costrutto a verbo supporto con sostantivo "dànno materia a" – essa appare decisamente più sintetica: "descritti in". Una simile decisione, presa dopo lunghe esitazioni[419], va nel senso di un alleggerimento che tenta di asciugare al massimo la frase d'attacco, probabilmente per esaltarne la semplicità cronistica, con un risultato che tuttavia non convince pienamente.

Oltre a essere stati sintatticamente cuciti insieme per via interpuntiva, con gli esiti alterni ai quali si è accennato sopra[420], i successivi periodi del T2 esibiscono una serie di calchi poco idiomatici, che tentano di imitare i costrutti francesi alla forma negativa ("non vi erano al loro posto" e la locuzione restrittiva "null'altro che") nonché, con una resa al gerundio, il *participe présent attribut libre*[421] "sortant". Seppure grammaticalmente accettabili e conformi all'isotopia negativa, questi calchi sono il risultato di pesante interferenza. Nel primo caso, "al loro posto" non rende bene conto del significato «al posto giusto» verso cui punta il T1. Tutti i tre calchi sono poi poco rispondenti al repertorio espressivo medio dell'italiano, specialmente nel caso mediano: "uscendo un po' dall'ordinario" introduce infatti una forzatura non percepibile in quanto tale nel T1, dato che in francese *sortir de l'ordinaire* rappresenta, al contrario, una formulazione piuttosto comune. Oltretutto, nonostante il vantaggio apportato da questa resa letterale al gerundio – ovvero la conservazione dell'accostamento del classema [spazio] condiviso da

[419] Dall'incontro con Yasmina Melaouah "Cronaca di una traduzione, traduzione di una cronaca", tenutosi in occasione delle giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni dal titolo "Una conversazione infinita", organizzate nell'ambito delle attività del laboratorio LETRA dell'Università di Trento, sappiamo che la ritraduttrice, dopo essersi a lungo arrovellata sulla resa di queste prime righe (considerando, tra le altre, la possibilità 'sono oggetto di' per "font le sujet de"), ha infine optato, in modo consapevolmente un po' libero, per la riduzione "descritti", sul solco della prima traduzione inglese ad opera di Stuart Gilbert (*The Plague,* Alfred A. Knopf, New York, 1948). Lei stessa specifica che a questo debito l'ha condotta la necessità di asciuttezza suggerita anche dal termine "cronaca", ovvero, nei termini della nostra analisi, la forza della pressione isotopica contestuale. L'incontro è registrato ed è reperibile in rete all'inidirzzo https://www.youtube.com/watch?v=-yvbN3Qn1CE&t=11149s. Può essere interessante notare come una scelta simile rientri in quel tipo di condotta preconizzata da Antoine Berman come apertura possibile dell'orizzonte traduttivo, quando sostiene che non è raro, per un traduttore, consultare precedenti traduzioni della stessa opera anche in altre lingue, dal momento che la semplice consapevolezza dell'esistenza di altre traduzioni cambia in un certo qual modo la natura del processo in corso (1995: 84).

[420] Dai segni interpuntivi qui utilizzati si ricava senza difficoltà la loro rispondenza semantica alla *ratio* comunicativa del traduttore, specialmente se guardiamo all'attrazione esercitata dagli operatori logici di prossimità. Indebolendo la demarcazione del punto fermo, il punto e virgola vuole agevolare la continuità tra il complemento di luogo che chiude la frase precedente ("a Orano") e la particella clitica a valore di stato in luogo ("vi") con cui è stato tradotto letteralmente "y" in T2. I due punti appaiono invece chiaramente riconducibili a un desiderio di esplicitazione del valore completivo dell'informazione, che nel periodo finale di questo capoverso era ed è semantizzato nelle congiunzioni "en effet" e "infatti".

[421] Per la cui trattazione specifica rimandiamo a Bramati (2019: 291-295).

«place» e «sortant», che consente di suggerire per via immediata l'idea secondo cui Oran sarebbe il centro stesso dell'ordinarietà e tutto ciò che accade al suo interno si piegherebbe dunque ad essere ordinario – il T2 perde l'aggancio alla significativa ripetizione costituita poco oltre da "ville ordinaire", che permetteva alla contrapposizione finora enucleata di trovare un raccordo tra gli avvenimenti singolari e la città banale. Sebbene le ripetizioni non siano tutte imprescindibili, in quest'occasione è abbastanza palese, considerata la posizione nell'incipit, che Camus volesse non tanto consolidare la coerenza delle sue frasi, ma attirare l'attenzione sul significato del termine mediante una ripresa; cosa che non avviene con il transfert impreciso "una città delle solite", che ne segnala sì il carattere insulso, ma sposta l'attenzione sul paragone con altre eventuali città costiere e, soprattutto, fa saltare il rimando immediato al primo "ordinaire". Il T3 cerca di rimediare con una serie di modulazioni ed esplicitazioni categoriali che mirano al raggiungimento di un equilibrio tra il rispetto delle isotopie e una riformulazione italiana priva di marcatezza. Ciò avviene, dapprima, grazie alla trasposizione del sintagma preposizionale in un predicato nominale con "Era opinione diffusa", seguìto da una completiva che modula la semantica del corrispondente T1: il sema nucleare /succedere/ di «avvenimenti», soggetto anaforico, viene felicemente permutato nella voce verbale "capitassero", di modo da evitare che il generico "étaient" restasse virtualmente isolato dal suo soggetto, qui implicito. In secondo luogo, per non alterare eccessivamente l'isotopia negativa, la modulazione della forma di tale verbo (dal negativo "n'y étaient pas" al positivo "capitassero") viene compensata mediante il recupero del necessario classema nella semantica negativa dell'aggettivo "sbagliato", con un interessante passaggio quindi dal piano morfosintattico a quello lessicale. Segue l'esplicitazione categoriale del sintagma gerundivo "trattandosi di avvenimenti", che riesprime il soggetto logico del paragrafo come appoggio per la trasposizione verbo/avverbio di "sortant" in "fuori", la quale realizza in modo perfettamente naturale il classema [straordinario] facendo a sua volta da ponte alla ripetizione persa in T2, adesso ripristinata nella forma superlativa "un posto comunissimo"[422]. Per evidenziare ulteriormente la fondamentale

[422] A proposito di questa ripetizione e più in generale del lavoro su queste prime righe, nel "Diario della Peste" in cui sono raccolte alcune sue riflessioni, Melaouah scrive: "fisso la prima frase, cincischio a lungo, irresoluta, intorno alle primissime parole :"une ville ordinarie" . Sono troppo vecchia per cedere alla triste pigrizia del solito calco, "città ordinaria", ma quanta fatica mi costa quest'occhio fattosi con gli anni più aguzzo solo per mettermi nell'angolo, con tutta l'impotenza della mia sterile lucidità. È un aggettivo importante, *ordinaire*, che tornerà, discreto e tenace, nel corso del romanzo, forse a dirci qualcosa del romanzo stesso, della voce pudìca, volutamente sobria, programmaticamente restia agli abbellimenti come alla china facile del pathos. Per questo il mio è un cincischiare angoscioso: non solo la luce spietata dell'incipit, ma la consapevolezza di sfiorare

opposizione isotopica sopra discussa, Melaouah arriva anche a trasporre l'inciso "infatti" nella coppia avversativa rappresentata dalla congiunzione "E" (esplicitata anche per ragioni eufoniche)[423] e dall'avverbio "invece", che alimenta per anticipazione sintattica la previsione di un contrasto. Il calco T2 della locuzione restrittiva è infine trasposto anch'esso nell'aggettivo "semplice", che perde la forma negativa ma attinge coerentemente al lessico mediocre riservato alla qualificazione generale di Oran, configurandosi pertanto come compensazione analogica contigua.

Il tentativo in T3 di non cedere alle malie del traduttese è visibile anche nel capoverso seguente dove, in un primo tempo, la categoria di pensiero che sottende l'inciso "on doit l'avouer" è modulata nel costrutto fraseologico "a onor del vero", come shift opzionale che però rispetta sia il ritmo ternario d'apertura sia il registro formale della narrazione del T1. Poi, superato il punto, si riscontrano una sequela di trasposizioni nella riprogettazione frastica interna che porta alla modulazione delle proposizioni tra "Il suo…subito": il sintagma preposizionale che introduce il complemento di qualità subisce un'esplicitazione scalare che lascia affiorare il possessivo "suo" per legare meglio, anaforicamente, le due frasi giustapposte; dopodiché, la modulazione ruota intorno all'esplicitazione categoriale del verbo "impedisce" che, sostituendo "il faut", partecipa all'isotopia negativa, poiché cambia la prospettiva sullo sviluppo dell'azione passando da un aspetto positivo durativo ("il faut quelque temps *pour*") a un aspetto limitativo ("*impedisce* che"); si rende allora necessaria anche l'inversione semantica di "quelque temps" in "subito". Il periodo di T3 procede poi in modo aderente, correggendo con "a qualsiasi latitudine" la preposizione impropria "sotto" del T2. Quest'ultimo, dal canto suo, nella sezione in esame ha mantenuto un approccio abbastanza letterale ma adeguato, la cui lettura è disturbata solo da qualche leggero calco.

Nel rendere il resto di A_1 entrambi i traduttori hanno saputo ben preservare le isotopie anche sul piano dello stile, ad esempio riproducendo l'insistenza anaforica del linguaggio privativo e il susseguirsi concitato

una di quelle parole totem, uno di quei nodi cruciali della tessitura del romanzo. Per giunta sono subito alle prese con una ripetizione, troppo vistosa per essere sfuggita dalla penna di Camus: sacre, sempre, sono le ripetizioni (che fanno la musica segreta, il disegno arcano di un testo) e questa doppiamente." Il testo completo è reperibile all'indirizzo: https://www.lindiceonline.com/geografie/itinerari-di-parole/tradurre-camus-yasmina-Melaouah/

[423] È interessante notare come T3 introduca qui la congiunzione secondo l'uso ritmico e pseudo-avversativo che ne fa Camus nel resto del romanzo, di cui avevamo parlato diffusamente in V.1.1.1. (in particolare si vedano i valori i. e ii. della congiunzione semplice). In qualche modo dunque Melaouah anticipa quello che sarà uno stilema ricorrente.

delle stagioni, oltre che i registri e i tratti generali della scrittura camusiana. Alcune differenze sono tuttavia riscontrabili. L'interrogativa diretta "Comment faire immaginer" del T1 costituisce un mezzo discorsivo impiegato dal narratore per cominciare a mettere in *foregrounding* l'impotenza del linguaggio e la difficoltà del trovare le parole adatte per raccontare l'esperienza di Oran (cfr. V.3.4). Al contempo è un espediente retorico che, mediante un elenco rapido e variegato, offre una descrizione al ribasso della città, ma come se demandasse al lettore l'attribuzione di un giudizio. Mentre il T3 traduce letteralmente "Come fare immaginare", trasportando la sfumatura ottativa, questa volta è il T2 ad adottare una strategia obliqua con la de-esplicitazione per tipologia scalare del verbo *faire*, in apparenza vuoto ma, in realtà, semanticamente orientato a un significato che, in tale contesto, rende l'enunciato finale un po' diverso: "Come immaginare" implica che sia impossibile immaginare una città del genere e sottrae agentività alla voce narrante, non più presa nell'atto di passare il testimone per un breve istante. Sembra piuttosto che stia chiedendo soltanto conferma di una sentenza già decisa. Proseguendo nell'analisi, rileviamo innanzitutto la diversa resa lessicale dell'*embrayeur* «changement» che annodava le reti isotopiche dell'inconsueto (la variazione rispetto al solito) e del tempo (il trascorrere delle stagioni): l'impressione è che il T2 "mutamento" ponga l'accento sulla prima, mentre il T3 "passaggio", meno marcato rispetto all'espressione d'uso medio, si concentri più sulla seconda. Nel T2 seguono poi due calchi strutturali delle locuzioni restrittive francesi "ne s'y lit que dans le ciel" e "on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre", che pur reiterando ancora la negatività per via stilistica, pesano molto alla lettura; specialmente nel secondo caso "non si può vivere, allora, che nell'ombra", dove l'interruzione mediana (assente nella prosodia del T1) insieme all'improprio calco della preposizione *dans*, allontanano il T2 dal polo dell'accettabilità. Il T3 in questi casi ricorre sempre alla trasposizione con avverbi, adoperando quasi tutta la gamma disponibile in italiano, che comunque partecipa per via semantica all'isotopia limitativa, a sua volta incassata nell'ordinarietà: "soltanto", che accompagna la dislocazione del clitico *y* all'inizio della frase ("Qui il passaggio […]"); "esclusivamente"[424]; "solamente". Questa scelta è da considerarsi una spia della maggiore attenzione di Melaouah, manifesta anche in altri campi, a quegli aspetti che interessano l'interferenza linguistica e le sue conseguenze sul metatesto. Infatti, i costrutti negativi alla forma restrittiva

[424] Diversamente dagli altri due, questo secondo avverbio non aggira un calco, ma traduce il "seulement" del T1 che nel T2 era stato correttamente reso con "soltanto".

rientrano tra quelle strutture francesi sintatticamente simili all'italiano che tuttavia celano il rischio di alterazioni del registro. A tal proposito, spiega Sara Vecchiato (2005: 176): "anche se formalmente queste strutture sono pressocché identiche, esse differiscono nell'uso: infatti, in italiano si situano ad un livello stilistico alto e sono meno usate degli avverbi *solamente* o *solo*; in francese accade esattamente il contrario". Qualche parola va infine spesa sul fattore intertemporale che in A_2 si manifesta in almeno quattro aspetti testuali: lessico (meno qui che altrove, come avremo modo di vedere); morfologia; interpunzione; fonotassi con ricadute sull'ortografia. Sul primo converrà soffermarsi in altri brani, più pertinenti quanto ad arcaismi lessicali pieni, sebbene qui possa quantomeno essere annoverato al confine tra registro formale e scelta desueta l'impiego ripetuto della particella avverbiale "vi", che oggi avremmo trovato probabilmente come *ci*. Il secondo è interessato dalla presenza di due preposizioni articolate in forma sintetica che oggi non passerebbero il vaglio editoriale: la forma composta "pel", non più in uso, e la forma sintetica "coi", che rispetto al suo concorrente analitico *con i* è decisamente meno utilizzata nell'italiano contemporaneo scritto. Quanto alla punteggiatura, come ribadiremo anche analizzando altri estratti, riteniamo che le frequenti modifiche apportate dal primo traduttore (di solito nel segno di un incremento dell'interattività logico-sintattica tra proposizioni) dipendano in parte da una prassi scrittoria diversa all'epoca in cui è stato svolto il lavoro[425], in parte da un atteggiamento editoriale di maggiore indulgenza rispetto a simili modifiche. In ultimo, dal punto di vista tipografico spiccano peculiarità datate della tradizione letteraria, quali la forma accentata "dànno", di cui scrive Andrea Viviani sull'Enciclopedia Treccani online: "D'uso assai più sistematico in passato, l'accento in queste evenienze è ora limitato ai soli casi in cui occorra, in contesti non del tutto trasparenti o ambigui, il termine meno frequente o appropriato della coppia"[426]; l'assenza della *d* eufonica in "a esempio" (ricorsivo nel romanzo), che rispetta la regola grammaticale nonostante la locuzione *ad esempio* si sia da tempo cristallizzata in questa forma grafica; l'elisione della preposizione *di* davanti ad articolo indeterminativo ("d'un"), che si ripete anche altrove insieme a vari fenomeni di troncamento e aferesi, ormai in regresso anche nella narrativa, che interessano l'infinito di alcuni verbi o altre parti del discorso, quali

[425] Come dimostra, per converso, l'evoluzione delle tendenze interpuntive nella narrativa italiana contemporanea, per una ricognizione delle quali si rimanda a: Giovanardi (2000), Ferrari (2003), Bonomi (2018), Lala (2019).

[426] Consultabile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/accento-grafico-prontuario_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/

avverbi, particelle e pronomi (qualche esempio misto delle tipologie riscontrate lungo il romanzo: *esser*, *dar*, *sì* per *così*, *senz'ausilio*, *s'una*, *s'irrigidì*, etc.).

VI.2.2 ORAN, CITTÀ MODERNA "SANS SOUPÇONS"

La sezione centrale del primo capitolo si addentra nella caratterizzazione di Oran e dei suoi abitanti, riprendendo e ampliando le reti isotopiche finora tracciate: emergono i temi dell'amore e della morte, con un presentimento della prigionia verso cui la vuotezza della città conduce; vengono ribadite e approfondite la banalità delle occupazioni degli oranesi e le difficoltà nel parlarne. Da buon cronista, nel capoverso d'apertura di B_1 l'anonimo Rieux anticipa con l'ordine della sintesi i temi che esporrà nel seguito. La scrittura procede infatti per riprese anaforiche di coppie oppositive dei termini chiave appartenenti ai rispettivi campi semantici, quali il lavoro e i passatempi, l'amore e la solitudine, la malattia, la vita e la morte[427]. Inoltre, si intensifica la presenza di quelle espressioni e cautele linguistiche che proprio del cronista palesano l'intromissione, il suo scrupolo nel cercare le parole giuste per parlare in favore di tutti ma restando generico, al di sopra di ogni coinvolgimento personale (V.1.1.2). In questo senso, è notevole il modo in cui Camus riesca a far passare, tramite pochi inserti in apparenza neutri e constativi, l'associazione tra la modernità ("une ville tout à fait moderne", "nos contemporains sont ainsi", "aujourd'hui", "la mort, même moderne") e i pericoli dell'astrazione verso cui precipita. Osserveremo il realizzarsi testuale di questi tratti ricorrenti attraverso il confronto delle due traduzioni, che esibiscono adesso in modo ancora più netto la divergenza del proprio orientamento. Delegando al sistema di sottolineature nel T2 e T3 il reperimento metodico di ogni transfert più o meno riuscito, commenteremo esclusivamente gli shift di maggior interesse.

T1 (11-13)	T2 (5-7)	T3 (10-11)
B_1 Une manière commode de faire la connaissance d'une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on	B_2 Una maniera facile per far la conoscenza d'una città è quella di **cercare** come vi si lavora, come vi si ama e come vi si muore. Nella	B_3 Un modo facile per conoscere una città è scoprire come vi si lavora, come si ama e come si muore. A Orano, per effetto forse

[427] Per mettere in risalto il rapido incremento dei classemi negativi legati alla malattia e alla morte, limitatamente a B_1 impiegheremo una sottolineatura in grigio.

y meurt. Dans notre petite ville, est-ce l'effet du climat, tout cela se fait ensemble, du même air frénétique et absent. C'est-à-dire qu'on s'y ennuie et qu'on s'y applique à prendre des habitudes. Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires. Naturellement ils ont du goût aussi pour les joies simples, ils aiment les femmes, le cinéma et les bains de mer. Mais, très raisonnablement, ils réservent ces plaisirs pour le samedi soir et le dimanche, essayant, les autres jours de la semaine, de gagner beaucoup d'argent. Le soir, lorsqu'ils quittent leurs bureaux, ils se réunissent à heure fixe dans les cafés, ils se promènent sur le même boulevard ou bien ils se mettent à leurs balcons. Les désirs des plus jeunes sont violents et brefs, tandis que les vices des plus âgés ne dépassent pas les associations de boulomanes, les banquets des amicales et les cercles où l'on joue gros jeu sur le hasard des cartes. On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville et qu'en somme tous nos contemporains sont ainsi. Sans doute, rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des gens travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre. Mais il est des villes et des pays où les gens ont,	nostra piccola città, forse per effetto del clima, tutto questo si fa insieme, con la stess'aria frenetica e assente: ossia, ci si annoia e ci si **applica** a contrarre delle abitudini. I nostri concittadini lavorano molto, sempre per arricchire; s'interessano soprattutto del commercio e **in primo luogo** si preoccupano, com'essi dicono, di concludere affari. Naturalmente, **hanno anche gusto alle cose** semplici, amano le donne, il cinematografo e i bagni **di mare**; ma, assai ragionevolmente, riserbano i piaceri per il sabato sera e la domenica, cercando, negli altri giorni della settimana, di guadagnare molti soldi. La sera, lasciati gli uffici, si trovano **a ora fissa** nei caffè, passeggiano per lo stesso viale o anche si mettono a**i** balcon**i**. I desideri dei più giovani sono violenti e brevi, mentre i vizi dei più anziani **non superano le associazioni di bocciomani**, i banchetti tra i camerati e i circoli dove si gioca **forte d'azzardo** alle carte. Si dirà certamente che tali cose non sono particolari **alla** nostra città e che, in definitiva, tutti i nostri contemporanei son fatti in questo modo. Certamente, nulla di più naturale, oggi, che veder la gente lavorare dalla mattina alla sera e scegliere poi di perdere, con le carte, al caffè e in chiacchiere, il tempo che le rimane per vivere. Ma vi sono città e paesi in cui le	del clima, tutto questo si fa allo stesso modo, con la medesima aria frenetica e assente. In definitiva, ci si annoia, e ci si sforza di prendere delle abitudini. I nostri concittadini lavorano molto, ma sempre per arricchirsi. Si dedicano principalmente al commercio e pensano soprattutto, come dicono loro, a fare affari. Va da sé che apprezzano anche i piaceri semplici, amano le donne, il cinema e andare al mare. Ma, molto ragionevolmente, riservano questi svaghi al sabato sera e alla domenica mentre negli altri giorni della settimana cercano di guadagnare molto denaro. Quando la sera escono dagli uffici, si ritrovano alla solita ora nei caffè, passeggiano lungo lo stesso boulevard oppure si mettono al balcone. I desideri dei più giovani sono violenti e brevi, mentre i vizi dei più vecchi si limitano alla frequentazione delle bocciofile, delle feste del dopolavoro e dei circoli dove tentano la fortuna puntando grosso alle carte. Si dirà forse che questo non è tipico soltanto della nostra città e che in fondo tutti i nostri contemporanei sono così. Forse oggi non c'è niente di più naturale che vedere persone[428] che lavorano dal mattino alla sera e decidono poi di perdere alle carte, al caffè e in chiacchiere il tempo che resta loro per vivere. Ma ci sono città e paesi dove ogni tanto

[428] A proposito della percezione dei sostantivi *gens* e *gente* nelle rispettive lingue, durante il suo corso "Tradurre la Narrativa 2021" (LETRA, Università di Trento) Melaouah ha portato come esempio di elemento contrastivo francese-italiano al quale prestare sempre attenzione la diversa marca del numero di questo falso amico: avendo il vantaggio di essere plurale, *les gens* non causerebbe altrettanto quell'effetto omologante di massificazione che invece la traduttrice avverte spesso nell'uso di *gente* in italiano; contro il quale, a seconda dei contesti, suggerisce di tenere in considerazione come valida alternativa *le persone*. Lo predilige infatti in B_3 dove, tuttavia, reputiamo "la gente" di Dal Fabbro più opportuno proprio perché qui il cronista sta riferendo le abitudini lavorative generali, di massa.

de temps en temps, le soupçon d'autre chose. En général, cela ne change pas leur vie. Seulement, il y a eu le soupçon et c'est toujours cela de gagné. Oran, au contraire, est apparemment une ville sans soupçons, c'est-à-dire une ville tout à fait moderne. Il n'est pas nécessaire, en conséquence, de préciser la façon dont on s'aime chez nous. Les hommes et les femmes, ou bien se dévorent rapidement dans ce qu'on appelle l'acte d'amour, ou bien s'engagent dans une longue habitude à deux. Entre ces extrêmes, il n'y a pas souvent de milieu. Cela non plus n'est pas original. À Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir.

Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir. Difficulté, d'ailleurs, n'est pas le bon mot et il serait plus juste de parler d'inconfort. Ce n'est jamais agréable d'être malade, mais il y a des villes et des pays qui vous soutiennent dans la maladie, où l'on peut, en quelque sorte, se laisser aller. Un malade a besoin de douceur, il aime à s'appuyer sur quelque chose, c'est bien naturel. Mais à Oran, les excès du climat, l'importance des affaires qu'on y traite, l'insignifiance du décor, la rapidité du crépuscule et la qualité des plaisirs, tout demande la bonne santé. Un malade s'y trouve bien seul. Qu'on pense alors à celui qui va mourir, pris au piège derrière des centaines de murs crépitants de chaleur, pendant qu'à la même minute, toute une population, au téléphone ou dans les cafés, parle de traites, de connaissements et d'escompte. On comprendra ce qu'il peut y avoir d'inconfortable dans la mort, même moderne,

persone, di tanto in tanto, hanno il sospetto **d'altre cose**; in generale, questo non ne cambia la vita; **soltanto, vi è stato** il sospetto, ed **è sempre qualcosa di guadagnato**. Orano, invece, è apparentemente una città senza sospetti, ossia una città affatto moderna. Non è necessario, quindi, precisare il modo con cui ci si ama, da noi. Gli uomini e le donne si divorano rapidamente **in quello che si chiama** l'atto d'amore o s'impegnano in una lunga abitudine a due. Questo non è nemmeno originale; a Orano, come altrove, in mancanza di tempo e di riflessione, si è costretti ad amarsi senza saperlo.

Di più originale, nella nostra città, vi è la difficoltà che si può **trovarvi** a morire; difficoltà, d'altronde, non è la parola giusta e sarebbe più **preciso** parlare di scomodità. Non è mai piacevole essere ammalati, ma vi sono città e paesi che ti sostengono nella malattia, in cui si può, in qualche maniera, lasciarsi andare. Un malato ha bisogno di tenerezza, gli piace appoggiarsi su qualcosa, è naturalissimo. Ma a Orano gli eccessi del clima, l'importanza degli affari **che vi si** trattano, il poco rilievo dell'ambiente, la rapidità del crepuscolo e il genere dei piaceri, **tutto** richiede la buona salute. Un malato **vi si trova proprio** solo. E si pensi allora al moribondo, preso al laccio dietro centinaia di muri crepitanti di calore mentre nello stesso minuto tutta una popolazione, al telefono e ai caffè, parla di tratte, di polizze e di sconto; s'intenderà quanto **vi può** essere di scomodo nella morte, anche moderna, quando sopravviene in un luogo sì arido.

le persone hanno l'intuizione di qualcos'altro. Di solito questo non cambia le loro vite. Ma l'intuizione c'è stata, ed è già qualcosa. A quanto pare invece Orano è una città priva di intuizioni, cioè una città assolutamente moderna. Non è quindi necessario precisare il modo in cui da noi le persone si amano. Gli uomini e le donne si divorano in fretta nel cosiddetto atto d'amore oppure si impegnano in una lunga abitudine a due. Fra tali estremi, spesso non c'è via di mezzo. A Orano come altrove, in mancanza di tempo e di riflessione, si è costretti ad amarsi senza saperlo.

Più originale nella nostra città è la difficoltà che si può incontrare nel morire. Difficoltà peraltro non è la parola giusta, e sarebbe più esatto parlare di scomodità. Essere malati non è mai piacevole, ma ci sono città e paesi che nella malattia ti sostengono, dove in un certo senso puoi lasciarti andare. Un malato, va da sé, ha bisogno di tranquillità, vuole qualcosa cui appoggiarsi. Ma a Orano gli eccessi del clima, l'importanza degli affari che si trattano, la banalità del luogo, la rapidità del crepuscolo e la qualità dei piaceri richiedono una salute di ferro. Qui un malato si sente davvero solo. Si pensi allora a chi sta per morire, intrappolato fra centinaia di muri crepitanti di calore, mentre nello stesso momento, al telefono o nei caffè, un'intera popolazione parla di cambiali, di polizze di carico e di sconti. Si capirà quel che può esservi di scomodo nella morte, anche moderna, quando sopraggiunge in un luogo secco.

lorsqu'elle survient ainsi dans un lieu sec.		

Dei primi capoversi di B_2 osserviamo innanzitutto il mantenimento dell'anafora iniziale della particella "vi", che essendo facoltativa è stata invece de-esplicitata in T3. Poiché l'effetto di ripetizione del clitico *y* si coniugava, nel T1, alla concisa enumerazione delle tre attività che scandiscono l'esistenza umana, riassumendola con una rapidità che a sua volta faceva eco al parallelo rincorrersi delle stagioni prima e alla ciclicità immediata dei giorni della settimana nominati poi, riteniamo che, per quanto poco naturale, tale ripetizione fosse da preservare. Così come anche la prima menzione del *noi* collettivo ("notre petite ville") con il quale il narratore segnala la propria appartenenza alla città, di cui finora aveva parlato con distacco impersonale e alla quale invece, da adesso in poi, si riferirà alternando i possessivi, i pronomi di prima e di terza persona plurale. Forse per premura di *variatio* rispetto all'imminente ripetizione dovuta all'inevitabile "nostri concittadini" poco dopo (che in francese non si produceva grazie all'allomorfia di *notre* e *nos*), T3 sostituisce questo sintagma con "A Orano". Sempre nel capoverso in questione, la traduzione letterale "insieme" di T2 genera poi un transfert impreciso, causa di ambiguità semantica non ricercata nell'originale: "tutto questo si fa insieme", isolato peraltro da una virgola, potrebbe infatti essere inteso come «congiuntamente agli altri», con un'accezione di unione comunitaria non percettibile nel T1 se non per un'affinità di occupazioni e svaghi; e anzi contraria, almeno nella Parte I, all'idea di individualismo che sarà poi da molti abbandonata proprio a causa dell'epidemia di peste. Il T3 pertanto traspone l'avverbio nel più chiaro sintagma "allo stesso modo", ovviando tra l'altro, subito dopo, all'eventuale ripetizione ravvicinata che si sarebbe venuta a creare con l'aggettivo *même*, sinonimizzato in "medesima", di registro idoneo al tono formale della cronaca. Sebbene sia poco adatto in co-occorrenza con "abitudini", non abbiamo evidenziato come transfert impreciso l'infinito "contrarre" del T2 per una ragione isotopica: data la sua attinenza al lessico della malattia, *contrarre* possiede una prosodia semantica negativa[429] che proprio delle abitudini sposa bene la percezione all'interno dell'universo significante dell'opera, dal momento che,

[429] Il concetto di prosodia semantica riguarda aspetti della connotazione nell'ambito delle collocazioni lessicali, in particolare i tratti semantici o pragmatici frequentemente condivisi da lessemi che co-occorrono in situazioni associate a uno status positivo o negativo. Louw ne parla in termini di: "a consistent aura of meaning with which a form is imbued by its collocates" (1993: 157).

simbolicamente, esse sono uno dei sintomi principali dell'astrazione come i bubboni lo sono della peste.

Nella frase successiva del T2, rileviamo il transfert parziale di "mais" che provoca la perdita del leggero effetto ironico poi riecheggiato, in T1, nella scelta di avverbi quali "Naturellement" e "très raisonnablement" da parte del narratore; il quale, tramite queste piccole inserzioni, cela in bella vista un certo orientamento critico nei confronti dell'assenza di progetti e immaginazione degli oranesi, guidando quindi il lettore ma senza oltrepassare i confini della cronaca oggettiva (V.1.1.4). Qui è il T3 a ripristinare il sarcasmo con "lavorano molto, ma sempre per arricchirsi". Eliminando la possibilità che esistano altri scopi eventualmente più nobili dietro al duro lavoro, ribadisce un messaggio: l'unica vera preoccupazione degli oranesi resta il denaro. Dal punto di vista della precisione grammaticale, ristora inoltre la corretta forma riflessiva del verbo, contrariamente al T2 che aveva tradotto "per arricchire". A seguire, dopo aver snellito il periodo sfruttando la sinonimia di "surtout" e "d'abord" con le rese "principalmente" e "soprattutto" – che aggirano l'eccessivo "in primo luogo" del T2 – Melaouah dimostra di saper valorizzare l'aderenza quando serve i propositi del testo. In questo contesto, infatti, mantiene la figura etimologica "fare affari" già messa in risalto, nel T1, con un posizionamento in chiosa e immediatamente successivo a un inciso del narratore ("selon leur expression, de faire des affaires"), scelta che vorrebbe sia far sentire la vera voce dei cittadini, sia riportare l'attenzione *en passant* sul fatto che di questi ultimi il narratore è parte. A causa di una resa altrimenti impeccabile, Dal Fabbro rischia di perdere il primo effetto, che richiederebbe un registro meno formale di "concludere affari" e che si innescava in francese soltanto grazie alla sonorità saliente della figura etimologica.

Come evidenziato nel corpo del testo, all'occhio contemporaneo i periodi intorno a questa sezione del B_2 risentono non solo di qualche vistoso calco, ma anche di parecchi arcaismi, chiaramente non presenti nella ritraduzione; dove, nondimeno, un segno dei tempi è costituito dal prestito "boulevard", secondo una preferenza toponomastica sempre più diffusa oggi nell'ambito dell'editoria. Oltre ad aver ovviato alle varie interferenze dal francese con soluzioni agili[430], il T3 ripropone anche le due occorrenze presenti in B_1 del *Mais* d'inciampo di cui avevamo parlato in V.1.1.1, delle quali era sfumata la prima nel T2 a causa della sostituzione del punto fermo

[430] Per esempio, "apprezzano anche i piaceri semplici" al posto del T2 "hanno anche gusto alle cose semplici". La soluzione T3 in aggiunta schiva la potenziale ripetizione di *piaceri* utilizzandolo in questa frase come traducente di "joies" e sinonimizzando con "svaghi" il successivo "plaisirs".

con punto e virgola, e conseguente perdita del breve effetto di arresto meditativo. Nel periodo che va da "Le soir…" a "…balcons", il T1 è contraddistinto da una forte iterazione del classema [ripetizione] che alimenta l'isotopia monotona su vari piani del discorso: il presente gnomico con cui sono descritte le azioni abituali degli oranesi; la forma anaforica del pronome *ils* che li sostituisce, rinnovandosi uguale quattro volte in meno di tre righe; il lessico della monotonia ("à heure fixe", "le même"). Pur non potendo replicare l'anafora del pronome a meno di appesantire enormemente il proprio metatesto, Melaouah si comporta particolarmente bene col poco margine di manovra a sua disposizione. Innanzitutto riorganizza la subordinata temporale dell'attacco, spostando al suo interno il "lorsqu'ils" che la seguiva in T1 ("Quando la sera escono") e mantenendo così la possibilità di una quarta occorrenza del presente del verbo al contrario di T2 che, a dispetto della sua consueta aderenza, preferisce qui l'inciso con participio passato a valore assoluto "lasciati gli uffici". In secondo luogo, con "alla solita ora", seleziona un traducente più idiomatico del T2 "si trovano a ora fissa" per rendere la semantica dell'abitudine. Infine, nella parte conclusiva di questo periodo, la dicitura "al balcone" rievoca in maniera più immediata, rispetto al plurale del T2, la domenica al balcone di Meursault (cfr. capitolo II della Parte I), cioè l'ultimo dei tre riferimenti a *L'Étranger* in questo prologo, insieme al trittico di gioie semplici elencate appena prima, che nel loro ordine ("ils aiment les femmes, le cinéma et les bains de mer") ricordano esattamente l'incontro di Meursault nel secondo capitolo con Marie Cardona, con la quale va al cinema e poi al mare nel capitolo quarto.

L'ultimo capoverso di questa sezione centrale dell'estratto B è particolarmente interessante per la presenza, in B2, della traduzione "non superano le associazioni di bocciomani", nella quale si combinano il maldestro calco di quelle che in T3 sono, più naturalmente, bocciofile e il transfert impreciso – anch'esso derivante da calco, forse nel tentativo di tenere un'altra struttura al negativo – di "ne dépassent pas", che Melaouah modula mediante esplicitazione categoriale in "si limitano alla frequentazione", dove comunque sussiste la semantica negativa della limitazione. Di contro la ritraduzione vede la dubbia scelta del traducente "più vecchi" per "plus âgés", che malgrado segua la volontà dichiarata da Melaouah di non cedere al linguaggio convenzionale del traduttese, ci sembra in questo caso più marcato di quanto non sia la parola del T1 (che altrimenti avrebbe potuto dire, effettivamente, 'vieux'). Subito oltre, per

"les banquets des amicales[431]" T3 si serve di un adattamento che riteniamo solleciti egregiamente l'immaginario italiano di un simile contesto: "delle feste del dopolavoro" rimpiazza il pur valido "i banchetti tra camerati" di Dal Fabbro che, attingendo al repertorio mentale dei sodalizi tra collegiali o soldati, propone un'immagine molto vivida, benché esclusivamente al maschile (come potrebbe risultare, in effetti, anche dalla lettura del T1). Il periodo si conclude con un ennesimo calco strutturale nel T2 "dove si gioca forte d'azzardo alle carte", corretto ma frutto di interferenza (nonostante la trasposizione di "gros jeu" nell'avverbio "forte") poiché la costruzione sintattica giustappone i due aggiuntivi in maniera innaturale. La ritraduttrice preferisce qui affidarsi alla modulazione "dove tentano la fortuna puntando grosso alle carte", che tramite l'esplicitazione scalare del primo predicato verbale traspone gli "hasards" in "fortuna" e al contempo si mantiene aderente al "gros jeu" con l'aggettivo a valore avverbiale "grosso".

In seguito le due traduzioni procedono perlopiù a questo passo, con T3 che risolve varie inesattezze o goffaggini del T2 per mezzo soprattutto di ristrutturazione sintattica e scelte lessicali fraseologicamente più vicine al repertorio italiano. Ne forniamo qualche rapido esempio. Nel periodo "Si dirà…questo modo", il transfert impreciso "certamente" (di solito "sans doute", e anche nel contesto in esame, ha valore di probabilità più che di certezza), il calco "particolari alla" (che sbaglia la collocazione preposizionale[432]) nonché le impacciate e superflue esplicitazioni scalari "tali cose" e "fatti in questo modo", sono tutti sciolti dalla ritraduttrice mediante la combinazione di procedimenti diretti e indiretti, agevolati dall'esplicitazione categoriale "soltanto" posta al centro del periodo, così da tenere insieme il ritmo delle proposizioni e allo stesso tempo supportare la semantica del *mot juste* "tipico". Analogamente, la frase del T2 "soltanto, vi è stato il sospetto, ed è sempre qualcosa di guadagnato" – che succede alla consueta trasformazione arbitraria del punto in punto e virgola – risulta semanticamente poco chiara e lascia trasparire in modo evidente, ma senza alcun beneficio stilistico all'*étrangeté* testuale, la provenienza dal francese. Questa frase contiene peraltro la parola fondamentale ma polisemica *soupçon*, che ritorna tre volte a stretto giro e impianta qui, in maniera non ancora decifrabile per il lettore, la dicotomia tra astrazione e immaginazione di cui si è discusso in V.2. Presentando Oran come un

[431] Alla voce *amicale* in questa accezione, il *Trésor* riporta: "Association amicale ou, par ell., amicale. Groupement généralement local de personnes qui partagent les mêmes goûts, défendent les mêmes intérêts."

[432] Succede anche dopo in T2, nel transfert impreciso "modo con cui" per "la façon dont" al posto della preposizione *in* richiesta dal sostantivo.

luogo “sans soupçons” rispetto ad altre città (pure “moderne”, ma sporadicamente smosse fuori dal torpore di quelle abitudini che ne avviluppano l’esistenza), il cronista mette in luce la particolare predisposizione degli oranesi ad assoggettarsi e rimanere intrappolati nella propria routine, idea che allegoricamente si proietterà sull’epidemia contro la quale, per lottare, bisognerà innanzitutto avere appunto il “soupçon d’autre chose”. Un *soupçon* rappresenta dunque un guizzo dell’immaginazione che permette di interrompere l’astrazione, guardare al di là del proprio naso o, nel caso de *La Peste*, al di là delle mura che condannano la popolazione all’isolamento. In questo risiede un messaggio importante sullo stato della modernità, ai tempi di Camus come ai nostri. I due traduttori percorrono strade differenti nel rendere la pienezza semantica di questo termine. Come di consueto, Dal Fabbro si tiene più vicino al T1 scegliendo l’omologo italiano *sospetto,* che attraverso la propria prosodia semantica negativa riflette i semi nucleari /dubbio/ e /presentimento/, fornendo quindi l’immagine di persone che in qualche modo avvertono (o non avvertono) un pericolo nel vivere astrattamente. Melaouah opta invece per la prosodia semantica positiva di *intuizione,* che oltre ad avvicinarsi al sema isotopico centrale dell’immaginazione e designare quindi un momento attivo di presa di coscienza, offre anche due vantaggi contestuali: in “Ma ci sono città dove ogni tanto le persone hanno l’intuizione di qualcos’altro” e in “una città priva di intuizioni” – qui con un’efficace trasposizione di “sans” in sintagma aggettivale comunque negativo, per sema nucleare – il T3 aggira le formulazioni ambigue del T2 “hanno il sospetto d’altre cose” e “una città senza sospetti”. La prima sembrava in parte indicare un atteggiamento sospettoso ricorrente verso altri aspetti della vita cittadina e avrebbe forse potuto funzionare meglio con una relativa esplicita (per ipotesi: ‘hanno il sospetto che esistano altre cose’, dove implicito rimarrebbe ‘oltre alle solite occupazioni’). La città “senza sospetti” insinuava poi vagamente la possibilità del semema «insospettabile», del tutto fuori luogo. Ad ogni modo, entrambe le soluzioni mantengono una propria validità. Grazie al riposizionamento sintattico interno consentito dalla scelta di *intuizione*, tuttavia, T3 rende in maniera decisamente più scorrevole la proposizione intermedia “Seulement, il y a eu…” calcata dal T2, riconoscendo la congiunzione avversativa più funzionale nel connettere le frasi indipendenti e avvalendosi di una de-esplicitazione scalare nel secondo membro, che le permette di ricreare tanto il significato quanto il ritmo originale: “Ma l’intuizione c’è stata, ed è già qualcosa”. Un’attenzione speciale meritano poi le traduzioni di una sezione testuale dove, senz’altro a causa di sviste, sono state omesse due intere frasi. Curiosamente, si tratta di frasi

consecutive, per cui si ha l'impressione di un incepparsi del processo traduttivo in un passaggio che, tuttavia, non presentava particolari difficoltà. Per chiarezza, ritrascriviamo di seguito le parti in questione evidenziando in blu e rosso i caratteri delle rispettive omissioni:

> T1 : [...] ou bien s'engagent dans une longue habitude à deux. Entre ces extrêmes, il n'y a pas souvent de milieu. Cela non plus n'est pas original. À Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir.
>
> T2: [...] o s'impegnano in una lunga abitudine a due. Questo non è nemmeno originale; a Orano, come altrove, in mancanza di tempo e di riflessione, si è costretti ad amarsi senza saperlo.
>
> T3: [...] oppure si impegnano in una lunga abitudine a due. Fra tali estremi, spesso non c'è via di mezzo. A Orano come altrove, in mancanza di tempo e di riflessione, si è costretti ad amarsi senza saperlo.

Al di là dei transfert parziali, si rileva in T2 il rischio di erronea interpretazione della proposizione in rosso, che nel T1, negando ancora una volta l'originalità di Oran, sommava ai tratti dell'isotopia ordinaria anche le forme dell'amore cittadino. Ricalcando l'ordine sintattico francese senza ricollocare la congiunzione "nemmeno", Dal Fabbro non tiene conto dello slittamento semantico così generatosi, che determina un transfert scorretto a cui contribuisce la modifica della punteggiatura: la sua traduzione suggerisce infatti che gli estremi d'amore appena illustrati non abbiano né originalità né qualche altra imprecisata qualità, come se imputasse quindi un'ulteriore mancanza non a Oran, ma al modo in cui si vive l'esperienza amorosa. Ipotizziamo allora che la ritraduzione avrebbe potuto emendare l'errore con 'Neppure questo è originale'. In compenso, poche righe sotto, quando il T1 riprende la parola "original" topicalizzandola con una *phrase clivée*, entrambe le versioni italiane riproducono la messa in rilievo mediante costrutti idoneamente focalizzati: nel T2, la frase scissa preposizionale "Di più originale nella nostra città, vi è…" e nel T3 la dislocazione a sinistra "Più originale nella nostra città è la difficoltà che…". A partire da questo capoverso viene introdotto il tema della solitudine di chi si ammala a Oran. Nei relativi periodi si trovano una serie di transfert problematici del T2 e, in un caso, del T3. L'inciso "in qualche maniera", che in altri contesti sarebbe stato semanticamente idoneo, all'interno del periodo in cui è collocato in B_2 si confonde con «in un modo o nell'altro», mentre il cronista lo adopera come uno dei suoi tipici moderatori linguistici, ossia nel significato che T3 riformula con il più preciso "in un certo senso". Nel periodo "Un malato ha bisogno di tenerezza, gli piace appoggiarsi su qualcosa, è naturalissimo", in primo

luogo Dal Fabbro carica di una connotazione eccessivamente affettiva il traducente per “douceur”, nella quale Melaouah individua piuttosto la “tranquillità” che il contesto sembra in effetti comunicare. In secondo luogo, l’uso della preposizione *su* si scontra leggermente con “appoggiarsi” nel suo senso figurato di «cercare il sostegno», puntando in modo esclusivo verso l’immagine concreta (che pure c’è) di un malato sorretto fisicamente, e che al contrario nel T3 “vuole qualcosa cui appoggiarsi” rimane a doppia lettura, giacché Melaouah ne cambia l’ordine informativo ed elude la direzione semantica della scelta preposizionale tramite de-esplicitazione scalare. In terzo luogo, il *commentaire* conclusivo del narratore viene trasposto nel T3 con un idiomatismo che tuttavia espone il fianco a un’ambiguità non voluta: dal momento che il predicato “va” del costrutto impersonale segue immediatamente una subordinata contenente il verbo *andare* e precede due voci verbali alla terza persona singolare riferite al soggetto (“dove in un certo senso puoi lasciarti andare. Un malato, va da sé, ha bisogno di tranquillità, vuole qualcosa […]”), l’intervallo della virgola che lo separa dal soggetto “Un malato” – che non è il suo soggetto – potrebbe apparire soltanto come pausa enfatica, dunque lasciare che, per un breve istante, il lettore interpreti secondo coesione (ma senza coerenza) che il malato va da sé, nel senso di «si lascia andare già di per sé».

Attraverso altre soluzioni meno aderenti o più esatte nel riportare la semantica originale, Melaouah poi previene i calchi e i transfert imprecisi presenti nel resto del T2. La traduzione parola per parola “in quello che si chiama” diventa in T3 “nel cosiddetto”. Sempre nel T3, “che si può incontrare nel morire” scioglie l’infelice distanza tra il clitico *vi* e il pronome riflessivo di “la difficoltà che si può trovarvi a morire”, che conferma l’utilizzo frequente ma poco agile di questa particella avverbiale nella prima traduzione (basti guardare alle occorrenze vicine “affari che vi si trattano” e “Un malato vi si trova proprio solo”; quest’ultimo calco evitato in T3 con la modulazione della focalizzazione del sentire esterno/interno in “si sente davvero solo”). Quella che nell’enumerazione del T1 era semplicemente “l’insignifiance du décor” viene altrettanto chiaramente espressa come “banalità del luogo” nella ritraduzione, dopo che il T2 l’aveva invece trasformata in un astratto e ampolloso “il poco rilievo dell’ambiente”. Ancora, individuando il traducente corretto “intrappolato fra”, il T3 delinea l’isotopia corrispondente senza generare l’immagine bizzarra data dall’uso figurato del T2 “preso al laccio dietro centinaia di muri”. Da ultimo, se nel selezionare il lessico del commercio per “parle de traites” Dal Fabbro era stato molto meticoloso con

l'apparente calco "tratte", che anzi designa correttamente il tecnicismo di quella che è più comunemente conosciuta come cambiale tratta, per "connaissements" il suo transfert "polizze" è incompleto perché, trattandosi Oran di una città che lui stesso definisce nelle prime righe "mercantile", peraltro marittima, in questo caso il tecnicismo specifico è rappresentato da "polizze di carico", riportate infatti poi dal T3.

VI.2.3 QUESTE POCHE INDICAZIONI: LA FINE DEL PRIMO CAPITOLO

Dopo aver riassunto i caratteri principali della città e cercato di riscattarne gli aspetti positivi, l'ultima parte del prologo vira verso l'esposizione dei principi della cronaca, sui quali si chiude per passare poi alla narrazione vera e propria dei fatti. Ne confrontiamo alcuni estratti significativi.

T1 (13-14)	T2 (Dal Fabbro, 1948: 5)	T3 (Melaouah, 2017: 9)
C_1 Ces quelques indications donnent peut-être une idée suffisante de notre cité. Au demeurant, on ne doit rien exagérer. Ce qu'il fallait souligner, c'est l'aspect banal de la ville et de la vie. Mais on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes. Du moment que notre ville favorise justement les habitudes, on peut dire que tout est pour le mieux. Sous cet angle, sans doute, la vie n'est pas très passionnante. Du moins, on ne connaît pas chez nous le désordre. Et notre population franche, sympathique et active, a toujours provoqué chez le voyageur une estime raisonnable. Cette cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme finit par sembler reposante, on s'y endort enfin. Mais il est juste d'ajouter qu'elle s'est greffée sur un paysage sans égal, au milieu d'un plateau nu,	C_2 Queste poche indicazioni dànno forse un'idea sufficiente della nostra città; del resto, **non si deve esagerare nulla**. Bisognava soltanto insistere sull'aspetto comune della città e della vita. Ma si passano le giornate agevolmente, **non appena** si hanno delle abitudini. Dal momento che proprio la nostra città favorisce le abitudini, si può dire che tutto va per il meglio. Da questa visuale, certo che la vita non è molto appassionante; da noi, almeno, non si conosce il disordine. E la nostra popolazione, sincera, simpatica e attiva ha sempre suscitato nel forestiero una ragionevole stima. Questa città **senza pittoresco**, senza vegetazione e senz'anima **finisce col sembrare** riposante, **e vi ci si** addormenta. Ma è giusto aggiungere ch'essa è inserita in un paesaggio impareggiabile, nel mezzo d'un pianoro spoglio,	C_3 Queste poche indicazioni sono forse sufficienti a dare un'idea della nostra città. Peraltro, è inutile fare le cose più grandi di quello che sono. Quel che occorreva sottolineare era l'aspetto insignificante della città e della vita. Se però si hanno delle abitudini, le giornate trascorrono senza problemi. E dal momento che la nostra città incoraggia per l'appunto le abitudini, possiamo dire che ogni cosa va per il meglio. Da questo punto di vista, certo, la vita non è granché appassionante. Almeno però non conosciamo il disordine. E i nostri concittadini, schietti, simpatici e attivi, hanno sempre suscitato una certa stima nei forestieri di passaggio. Questo luogo così poco pittoresco, privo di vegetazione e privo di anima, risulta a conti fatti riposante, e alla fine ci si addormenta. Va però detto che la città è inserita in un paesaggio

entouré de collines lumineuses, devant une baie au dessin parfait. On peut seulement regretter qu'elle se soit construite en tournant le dos à cette baie et que, partant, il soit impossible d'apercevoir la mer qu'il faut toujours aller chercher. Arrivé là, on admettra sans peine que rien ne pouvait faire espérer à nos concitoyens les incidents qui se produisirent au printemps de cette année-là et qui furent, nous le comprîmes ensuite, comme les premiers signes de la série des graves événements dont on s'est proposé de faire ici la chronique. Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : « Ceci est arrivé », lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qu'il dit. Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les	circondato da luminose colline, davanti a una baia di perfetto disegno. **Soltanto ci si può rammaricare** che sia costruita voltando **la schiena** alla baia e che, pertanto, sia impossibile scorgere il mare, di cui bisogna sempre andare in cerca. **Qui giunti**, si ammetterà senza fatica che nulla poteva far presagire ai nostri concittadini gli incidenti che si verificarono nella primavera di quell'anno e che furono, come poi abbiamo capito, quasi i primi segni della serie dei gravi avvenimenti di cui ora ci si propone di far cronaca. Tali fatti sembreranno naturali a certuni e, ad altri, invece, inverosimili. Ma, dopo tutto, un cronista non può tener conto delle contraddizioni. Il suo compito sta soltanto nel dire: «E' accaduto questo», quando sa che il fatto ha interessato la vita di tutto un popolo, e che vi sono quindi migliaia di testimoni **i quali** valuteranno nel proprio cuore la verità di quanto lui afferma. D'altronde il narratore, che si farà sempre in tempo a conoscere, non avrebbe nessun titolo da **far valere per** un'impresa del genere se il caso non lo avesse portato a raccogliere un certo numero di deposizioni e se **la forza delle cose** non lo avesse **immischiato** in tutto quello ch'egli **pretende di** riportare. Questo lo autorizza a far opera di storico. Beninteso, uno storico, anche se dilettante, ha sempre dei documenti. Il narratore di questa storia ha quindi i suoi: in primo luogo la propria testimonianza, poi quella degli altri, se, a causa del suo	unico, al centro di un altopiano **nudo** circondato da colline luminose, di fronte a una baia dal disegno perfetto. Dispiace soltanto che sia sorta volgendo le spalle alla baia, e che sia quindi impossibile vedere il mare, che bisogna sempre andare a cercare. A questo punto si converrà che nulla poteva far prevedere ai nostri concittadini gli incidenti che si produssero nella primavera di quell'anno e che furono, lo capimmo in seguito, come i primi segnali della serie di gravi fatti di cui intendiamo fare la cronaca. Tali avvenimenti sembreranno naturalissimi a qualcuno e a qualcun altro, invece, inverosimili. Ma, dopo tutto, un cronista non può tener conto di queste contraddizioni. A lui spetta solo dire: "È successo questo" quando sa che in effetti questo è successo, ha coinvolto la vita di un'intera popolazione, e ci sono quindi migliaia di testimoni in grado di valutare nel loro cuore la verità di quanto lui dice. Del resto il narratore, che a tempo debito conosceremo, non avrebbe alcun titolo per affrontare una simile impresa se il caso non gli avesse permesso di raccogliere un certo numero di testimonianze e se le circostanze non l'avessero coinvolto in tutto ciò che intende riferire. Questo soltanto lo autorizza a fare opera di storico. Va da sé che uno storico, seppur dilettante, possiede sempre dei documenti. Anche il narratore di questa storia ha i propri: la sua testimonianza innanzitutto, quindi quella degli altri, potendo lui in virtù della sua funzione raccogliere le

confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira. Il se propose encore… Mais il est peut-être temps de laisser les commentaires et les précautions de langage pour en venir au récit lui-même. La relation des premières journées demande quelque minutie.	incarico, egli **fu condotto a** raccogliere le confidenze di tutti i personaggi di questa cronaca, e, da ultimo, i testi che **finirono col cadergli** tra le mani. Si propone di attingervi quando lo giudicherà opportuno e di adoperarli **come gli piacerà**. Si propone inoltre... Ma forse è tempo di **lasciare** chiose e cautele di linguaggio per passare al vero e proprio racconto. La relazione delle prime giornate richiede una certa **minuzia**.	confidenze di tutti i personaggi di questa cronaca, nonché i testi in cui a un certo momento si imbatté. È sua intenzione attingervi quando lo riterrà opportuno e usarli a propria discrezione. È inoltre sua intenzione... Ma è forse giunto il momento di mettere da parte i commenti e le cautele linguistiche per venire al racconto vero e proprio. La descrizione delle prime giornate richiede una certa minuziosità[433].

Il capoverso iniziale è un perfetto esempio di come entrambe le strategie traduttive seguano prevalentemente, ma non esclusivamente, una certa direzione. Il C_2 si apre con un'efficace traduzione diretta del primo periodo, seguita dalla solita trasformazione del punto fermo; poi da un calco strutturale di "on ne doit rien exagérer", che consideriamo troppo aderente, al paragone con il primo periodo, poiché la stessa forma del T1 in italiano (ma con "nulla" alla fine) determina in contesto una lettura generica, quasi di affermazione perentoria non riferita al racconto. Al contrario, la resa della *phrase pseudo-clivée* subito dopo è affidata a un procedimento obliquo ben riuscito: la trasposizione della relativa antecedente nell'avverbio limitativo "soltanto", completata da un sinonimo del verbo "souligner" la cui reggenza permette di scavalcare la virgola per introdurre il rema. Meno funzionale risulta invece la trasposizione di "sans difficultés" in "agevolmente", sia perché sottrae un tassello all'accumulo delle privazioni realizzate da *sans*, sia perché sul piano collocazionale offusca il significato preciso di "on passe ses journées sans difficultés", al quale poi si legava in T1 un "aussitôt qu'on a" interpretato di nuovo in modo letterale nel T2. Un *sans* originale che invece Dal Fabbro tiene forzando i limiti della lingua italiana funge da primo costituente nella traduzione del trittico anaforico con cui il cronista riassume Oran: "Questa città senza pittoresco, senza vegetazione e senz'anima […]". Poco oltre, in compenso, riesce più agilmente a conservare il classema privativo della [negazione] nel prefisso dell'aggettivo "impareggiabile", che pure sostituisce "sans égal". Sebbene

[433] A proposito della coppia "minuzia" e "minuziosità", abbiamo evidenziato la prima come calco del T2 in base a quanto emerge dalle ricerco lessicografiche. La Treccani indica tale significato come improprio: "3. Meno propriam., minuziosità.". Il Grande Dizionario Battaglia riporta soltanto alla decima accezione "Carattere di estrema precisione, di rilevante minuziosità".

buona parte di questi calchi non provochi effettivi slittamenti semantici quanto, semmai, incongruità stilistiche, in certi casi essi si accompagnano nondimeno a modifiche degli effetti finali del T1. Nel tradurre, ad esempio, "Du moment que notre ville favorise justement les habitudes", Dal Fabbro sposta il pur corretto traducente "proprio" prima di "la nostra città", cambiando il senso dell'enunciato: in T2 è proprio Oran, e non un'altra città, a favorire le abitudini nei cittadini; mentre è il T3 a ripristinare il significato corretto (e un traducente più adatto per il verbo) con "la nostra città incoraggia per l'appunto le abitudini", onde la locuzione avverbiale riprende il suo valore di richiamo anaforico a quanto precedentemente spiegato dal cronista. Ancora, il primo dei due calchi nelle coordinate "finisce col sembrare riposante, e vi ci si addormenta" potrebbe aver causato l'omissione ingiustificata di "enfin": forse per evitare una ripetizione, avendo scelto di mantenere il verbo *finire*, Dal Fabbro sopprime l'avverbio *enfin* che, al contrario, T3 restituisce alla lettura grazie alla doppia trasposizione a membri invertiti "risulta a conti fatti riposante", alla quale può dunque seguire "e alla fine ci si addormenta". Un altro transfert parziale nel T2 interessa un momento testuale importante, ovvero quello in cui il cronista dichiara i limiti del suo compito ricorrendo brevemente a un'affermazione al discorso diretto ("Sa tâche est seulement de dire : « Ceci est arrivé »"), della quale riprende subito i termini nel proprio ragionamento ("lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc […]") in un'anadiplosi che va alla ricerca del *foregrounding* per via retorica dell'effetto di verità con cui Camus vuole promuovere l'immagine di una testimonianza autentica da parte del narratore. La prima traduzione riduce il passaggio di un'intera proposizione, benché, a nostro avviso, inavvertitamente: "Il suo compito sta soltanto nel dire: «E' accaduto questo», quando sa che il fatto ha interessato la vita di tutto un popolo". È la ritraduzione a ricostruire, giocando un po' sull'ordine dei costituenti, il legame tra i soggetti, seppure non ripeta, probabilmente per questioni ritmiche, il pronome *questo*: "A lui spetta solo dire: 'È successo questo' quando sa che in effetti questo è successo, ha coinvolto la vita di un'intera popolazione, e ci sono quindi […]". Ulteriori transfert imprecisi e calchi del T2 riguardano il capoverso successivo: "D'altronde il narratore, che si farà sempre in tempo a conoscere, non avrebbe nessun titolo da far valere per un'impresa del genere". La proposizione dipendente di questo periodo è formulata in modo tale da lasciar trasparire un significato più specifico rispetto al T1 "qu'on connaîtra toujours à temps", ovvero che il lettore conoscerà l'identità del narratore prima della conclusione della cronaca. Benché ciò corrisponda al vero, la frase francese metteva in primo piano

l'opportunità del momento in cui sarebbe stato svelato il nome, non l'aspetto prescrittivo della scadenza temporale. Attraverso un'agile trasposizione avverbio/aggettivo, Melaouah ristabilisce il senso primario «a tempo debito», oltre a modulare in maniera più fraseologica la prospettiva del "à faire valoir" nella completiva finale "per affrontare".

Anche in molte altre occasioni il T3 si dimostra più snello del T2 nel traghettare i significati completi degli enunciati senza la zavorra di interferenze dal francese, stilisticamente fuori fase. A questo scopo, la ritraduttrice si serve spesso di semplici riposizionamenti all'interno dei periodi complessi che insieme alle necessarie trasposizioni restituiscono al testo italiano un'organizzazione sintagmatgica naturale. È il caso di "Dispiace soltanto che sia sorta volgendo le spalle alla baia" per "On peut seulement regretter qu'elle se soit construite en tournant le dos à cette baie", in cui tutti gli elementi sono riportati senza le stranezze collocazionali del T2 "Soltanto ci si può rammaricare che sia costruita voltando la schiena", dove peraltro il riferimento della schiena a un oggetto inanimato risulta fuori luogo rispetto all'uso fossilizzato della locuzione con *spalle*. Oppure ancora, grazie alla semantica del verbo *convenire*, "A questo punto si converrà che" in T3 de-esplicita in senso categoriale il predicato verbale con complemento di modo nella più corposa "Arrivé là, on admettra sans peine que". Un altro caso riguarda la *variatio* raggiunta per ovviare alla presenza ravvicinata della congiunzione *que* e del pronome relativo in "qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront": in T2 era rimasta un po' marcata con "che vi sono quindi migliaia di testimoni i quali valuteranno" e in T3 diventa invece "e ci sono quindi migliaia di testimoni in grado di valutare", con de-esplicitazione categoriale dei *che* anforici (anche a precedere) e trasposizione esplicitante del pronome in una poliematica. Quando Dal Fabbro traduce "se la forza delle cose non lo avesse immischiato in tutto quello ch'egli pretende di riportare" – quindi calcando dal francese il soggetto, il pronome di terza persona singolare e i due predicati verbali, facendo slittare per giunta il significato del secondo, che è un falso amico – Melaouah trova sistematicamente la fraseologia più corretta con "se le circostanze non l'avessero coinvolto in tutto ciò che intende riferire". Verso la fine del capitolo, nel tradurre l'elenco dei documenti del cronista, al più rigido (ma pur efficace) schema seguito in T2 che avanza per ordine progressivo nell'enumerazione ("in primo luogo…poi…da ultimo"), Melaouah preferisce una scansione per congiunzioni e avverbi ("innanzitutto…quindi…nonché"), alla quale dà inoltre movimento grazie alla modulazione "potendo lui in virtù della sua funzione", che sfrutta la

potenzialità del gerundio per irradiare il valore causale al resto del periodo in maniera fluida, ma senza per questo provocare quel transfert scorretto di "puisque" che in T2 occorreva con "se, a causa del suo incarico, egli fu condotto a raccogliere", dove la congiunzione *se* non vorrebbe significare l'ipotesi quanto un implicito «se è vero che».

Arrivati a questo punto dell'analisi comparativa, le tendenze traduttive generali si delineano già in modo abbastanza chiaro e confermano, per quanto riguarda il T2, un orientamento simile a quello che emergeva dalla prima traduzione de *L'Étranger*, ovvero la forte aderenza alla forma dell'espressione del prototesto. Sebbene anche Melaouah dimostri un'attenzione profonda verso la lettera del T1, più che tradursi nella replica ingessata delle strutture e dei significanti originari, essa si manifesta nella restituzione dei tratti salienti del T1, secondo l'idea di libertà sorvegliata di cui si è detto in I.3.3; smentendo dunque l'ipotesi della ritraduzione. Nel prosieguo del confronto, noteremo tuttavia come i rispettivi svolgimenti diano esiti non sempre attesi a seconda del cambiamento di tono in certi brani. Passiamo così all'analisi di un altro capitolo fondamentale della cronaca: la prima predica di padre Paneloux.

VI.3 LE TRADUZIONI DELLA PRIMA PREDICA DI PANELOUX

Nel capitolo terzo della Parte II viene presentato uno dei protagonisti de *La Peste*, padre Paneloux, il cui nome era già stato introdotto in una delle scene iniziali. Con tono misurato ma incline ad accenni di velata ironia, il cronista spiega che, volendo contrastare la peste anche con i propri mezzi, le autorità ecclesiastiche hanno indetto una settimana di preghiera collettiva da chiudersi con solenne messa, della quale è stato incaricato il padre gesuita. In questa occasione Paneloux tiene la prima delle sue due prediche, che avrà effetti disastrosi sul morale della comunità dei fedeli e, come visto in V.2.3, aprirà verso inquietudini profonde sui temi della morale cristiana e della religione in generale. Allo scetticismo sottilmente sardonico con cui il narratore descrive dapprima il sentire spirituale degli oranesi e poi le parole via via più roboanti del sermone, si alternano, per l'appunto, i moniti patetici del prete rivolto all'uditorio, sapientemente costituiti nel crescendo dell'altisonante oratoria ecclesiastica; attorno alla quale, nondimeno, il narratore inserisce i suoi tipici commenti e le cautele di una cronaca oggettiva (V.1.1.2). Le dominanti testuali della traduzione vanno dunque individuate separatamente, a seconda che a prendere la

parola sia Paneloux o il narratore: da un lato, nella combinazione di funzione conativa ed emotiva durante il sermone del padre gesuita, espressa soprattutto attraverso l'uso che questi fa del linguaggio figurativo e di certa magniloquenza retorica; dall'altro, nell'effetto di pretesa imparzialità con cui il cronista descrive le reazioni dei cittadini al permanere della peste e con cui riserva il proprio trattamento critico alle parole del prete, tramite alcune delle tecniche illustrate in V.1.1.4. Sono altresì da monitorare i viluppi isotopici di parola, astrazione e fenomeni naturali, assai presenti in queste pagine. Porteremo di conseguenza l'attenzione su tutti i livelli del testo, concentrandoci però in particolar modo sui registri, sul montaggio narrativo e, specialmente per la predica vera e propria, sugli strumenti della retorica tradizionale. Di questo capitolo confronteremo integralmente alcuni passi salienti e parte del sermone, aggiungendo osservazioni specifiche su altri periodi qualora servano a contestualizzare un'importante isotopia tematica o figurativa.

VI.3.1 LA MESSA (IN SCENA) DI PADRE PANELOUX

Partiamo dal paragrafo iniziale (LP 89) che, pur non essendo cruciale nello sviluppo dei temi dell'opera, offre uno scorcio abbastanza rappresentativo delle strategie generali adottate dai due traduttori e richiama quindi il nostro interesse. Inoltre, al suo interno comincia ad essere inquadrata la figura di Paneloux secondo l'esposizione dello pseudo-cronista, che segue le abitudini dell'oratoria classica offrendone prima un ritratto delle qualità e, come vedremo in seguito, rimarcando anche la sua centralità nel periodo storico che la città sta vivendo. Vengono qui protratte, in aggiunta, alcune isotopie fondamentali già avviate in precedenza. Come spesso accade ne *La Peste*, il capitolo si apre infatti con la ripresa dello stesso tema (quindi dei termini) con cui si era chiuso il capitolo precedente (cfr. V.2.4). In questo caso, l'astrazione.

T1 (*La Peste*, Camus, 1947: 89)	T2 (Dal Fabbro, 1948: 71)	T3 (Melaouah, 2017: 103)
D_1 Mais là où les uns voyaient l'abstraction, d'autres voyaient la vérité. La fin du premier mois de peste fut assombrie en effet par une recrudescence marquée de l'épidémie et un prêche véhément du père Paneloux, le jésuite qui avait assisté le vieux Michel au début	D_2 Ma dove alcuni vedevano l'astratto, altri vedevano la verità. La fine del primo mese di peste, infatti, fu rattristata da una forte recrudescenza dell'epidemia e da una veemente predica di Padre Paneloux, il gesuita che aveva assistito il vecchio Michel al	D_3 Ma dove gli uni vedevano astrazione, altri vedevano la verità. La fine del primo mese di peste fu in effetti adombrata da una significativa recrudescenza dell'epidemia e da una veemente predica di padre Paneloux, il gesuita che aveva assistito il vecchio Michel all'inizio della

de sa maladie. Le père Paneloux s'était déjà distingué par des collaborations fréquentes au bulletin de la Société géographique d'Oran, où ses reconstitutions épigraphiques faisaient autorité. Mais il avait gagné une audience plus étendue que celle d'un spécialiste en faisant une série de conférences sur l'individualisme moderne. Il s'y était fait le défenseur chaleureux d'un christianisme exigeant, également éloigné du libertinage moderne et de l'obscurantisme des siècles passés. À cette occasion, il n'avait pas marchandé de dures vérités à son auditoire. De là, sa réputation.	principio della malattia. Padre Paneloux si era ormai distinto con frequenti collaborazioni al bollettino della Società geografica di Orano, dove le sue ricostruzioni epigrafiche facevano testo. Ma si era guadagnato un uditorio più esteso di quello d'uno specialista facendo una serie di conferenze sull'individualismo moderno. Vi si era fatto caloroso difensore d'un cristianesimo esigente, egualmente lontano dal libertinaggio moderno e dall'oscurantismo dei secoli passati. In quest'occasione, non aveva lesinato dure verità all'uditorio; di qui la sua reputazione.	malattia. Padre Paneloux era già noto per le frequenti collaborazioni al bollettino della Società geografica di Orano, dove le sue ricostruzioni epigrafiche facevano autorità. Si era però conquistato un pubblico più vasto rispetto a quello di uno specialista con una serie di conferenze sull'individualismo moderno. Qui si era mostrato acceso sostenitore di un cristianesimo esigente, distante tanto dal libertinismo moderno quanto dall'oscurantismo dei secoli passati. In quel frangente non aveva risparmiato all'uditorio alcune dure verità. Da ciò la sua reputazione.

A un primo sguardo d'insieme, la principale differenza tra le due versioni italiane sembra riguardare una maggiore aderenza lessicale e frastica interna del T2. In realtà, passando in rivista i singoli periodi, si nota presto una oscillazione continua: laddove T2 ricalca sia molti dei significanti lessicali sia la conformazione originale di certi sintagmi, T3 si mostra più sciolto nel rendere i legami tra alcune proposizioni e nel restituire semanticamente il valore connotativo di termini inclusi nelle isotopie maggiori. Al contempo, il contrario si realizza talvolta in altri passaggi, con diversi gradienti, assegnando alternativamente all'una o all'altra traduzione la palma di *cibliste*. Il che rispecchia in modo abbastanza fedele l'andamento dei due lavori nella loro interezza. Partiamo dall'inizio e procediamo frase per frase, al fine di delineare tale oscillazione nel paragrafo per enti discreti.

Se entrambi i testi conservano significativamente il "Ma" di apertura, T3 decide, forse per ragioni ritmiche, di non ripeterlo nel mezzo del paragrafo, contravvenendo così (seppur in grado irrisorio) all'effetto di cui avevamo parlato in V.1.1.1 in relazione al *Mais* d'inciampo. Sempre nella frase iniziale, d'altro canto, è sicuramente T3 a rimanere più vicino alla lettera di T1, scegliendo sia "gli uni" per "les uns", dunque con registro più

marcato, sia "abstraction" per "astrazione"[434]. Entrambi comunque riproducono a ragion veduta il ritmo binario dell'attacco camusiano, che acquista qui valore semiotico poiché, schierando mediante una pausa prosodica le due fazioni oranesi dell'astrazione e della verità, esso crea nel lettore l'aspettativa che arrivi subito un chiarimento dell'opposizione appena anticipata per via lessicale. Nella seconda frase, la strategia fluttua tra la traduzione addomesticante e quella diretta. Selezionando "infatti" come traducente di "en effet", T2 realizza una possibilità espressiva dell'italiano standard che però chiama, in quella posizione, un inciso tra virgole. Altera così leggermente la rapidità prosodica del periodo originale, che si fermava soltanto dopo aver contrapposto quelli che appaiano come i due referenti di astrazione e verità: la peste e Paneloux[435]. Non ci sembra casuale che il binarismo della prima frase avesse impostato una simile ripartizione semantica anche sul piano ritmico perché, da un lato, sappiamo che l'isotopia dell'astrazione si presenta sin da subito come un attributo del flagello e, dall'altro, notiamo come, alla fine del paragrafo in esame, alla figura di Paneloux sia attribuita nuovamente (con una ricerca ironica su cui torneremo a breve) la verità, menzionando le "dures vérités" che il prete non risparmia al suo uditorio. Il ritmo integra dunque la significazione. Forse per evitare di spezzare tale prosodia e, di conseguenza, la netta dicotomia da questa promossa, T3 opta per un più letterale "in effetti", che nella posizione mediana del predicato verbale richiede con minor urgenza, rispetto ad "infatti", l'inserimento di virgole. Anche sul piano lessicale le scelte di Melaouah risultano qui più conformi al portato di T1. Consideriamo l'aggettivo "assombrie". Dal momento che evoca, attraverso un classema legato all'assenza di luce, il senso di incombenza che andrà aumentando nell'arco di queste pagine (soprattutto durante il sermone), la scelta di "adombrata" in T3 ci appare maggiormente in linea con la semantica non solo dell'autore, che gioca spesso su luci e ombre, ma anche del cronista. Quest'ultimo, infatti, impiegando un termine ombratile, quindi atto alla descrizione visiva e per mezzo del quale la recrudescenza dell'epidemia prende quasi l'aspetto di un cielo cupo sopra la città, si tiene ancora sul piano della rappresentazione esterna; certo connotata tristemente, ma un po' all'infuori del sentire interiore degli abitanti, veicolato invece da "rattristata". In questo contesto T2 realizza dunque una esplicitazione scalare che, in considerazione del valore della

[434] Per il termine chiave *abstraction* nel romanzo, Dal Fabbro sceglie di impiegare l'aggettivo sostantivato "l'astratto" (15 occorrenze), tranne in un singolo caso, verso la fine, in cui riporta "l'astrazione" (T2, 215). Per le stesse occorrenze Melaouah preferisce il nome "astrazione", al quale aggiunge in certi casi ulteriori formulazioni (2 occorrenze) che riprendono il classema [astrazione] anche laddove sia solo implicitamente contenuto nel T1.

[435] Il cui epiteto "père" viene trascritto sempre con una maiuscola in T2, contrariamente al T3.

luce nel passo, risulta meno appropriata, perché produce un transfert impreciso. Inoltre, con "significativa", T3 si avvicina di più al registro sostenuto di "recrudescence marquée" di quanto non faccia T2 che sceglie un pur corretto "forte", appena meno marcato.

Nella frase successiva, tre elementi attirano la nostra attenzione. Dicendo "Paneloux si era ormai distinto", T2 veicola il sema /distinzione/ che già adesso, in un momento in cui nel lettore si stanno formando le prime impressioni sul padre gesuita, ne tematizza la singolarità rispetto a un insieme, iscrivendolo così, in piccolo, in quella dinamica oppositiva tra collettivo e individuale che non solo sostanzia la solidarietà come nucleo dianoetico dell'opera, ma che si ripresenterà forte proprio in relazione al personaggio di Paneloux, per il modus retorico con cui il prete si tiene ben separato dal *nous* concittadino, ossia "distinto" dalla comunità. Questo distinguersi è uno dei tratti dell'astrazione, quindi luogo testuale di innesto isotopico. Dal canto suo, per questo vocabolo T3 ricorre a una lieve modulazione ("Paneloux era già noto"), ottenendo un esito che, seppur semanticamente idoneo, passa da un'ottica soggettivista, in cui è il prete a distinguersi, al punto di vista della popolazione, per la quale Paneloux "era già noto" in conseguenza del suo essersi distinto. Con questo *shift* opzionale, T3 perde così l'aggancio tematico appena descritto all'isotopia dell'astrazione. Di contro, attenendosi alla lettera del "déjà", T3 non turba la percezione temporale di questo capoverso introduttivo come invece ci sembra accada in certa misura nel T2: benché siano sinonimi, in questo specifico contesto enunciativo – cioè in rapporto anche ai periodi circostanti che narrano tutti, al *plus-que-parfait*, le azioni che hanno determinato la fama del prete – rispetto a un "già" che guarda indietro verso il passato, l'avverbio "ormai" di T2 esprime un aspetto perfettivo, quindi anche più legato al presente, alla città nel suo hic et nunc diegetico, in contravvenzione alla breve pausa dal presente epidemico che in queste righe il narratore sta offrendo a chi legge per dar conto della figura del prelato. Verso la fine della frase, poi, le due traduzioni differiscono quanto alla resa di "faisaient autorité": T3 resta letterale, seguendo il principio enunciato dalla sua traduttrice secondo cui non sempre va ricercato l'idiomatismo "che taglia corto verso l'efficacia comunicativa, anestetizzando la realtà e portandola all'astrazione"[436]; mentre T2 ricorre alla de-esplicitazione scalare "facevano testo"[437], dopo la quale però avvia

[436] Dagli appunti di "Tradurre la Narrativa 2021", organizzato da LETRA.
[437] Per "fare testo", il De Mauro online riporta: "costituire il testo di riferimento | estens., essere il modello esemplare, avere indiscussa autorità in un dato campo". https://dizionario.internazionale.it/parola/fare-testo

una sequela di ingombranti ripetizioni del verbo 'fare' ("facendo una serie" e "Vi si era fatto") a brevissima distanza nelle due righe successive. Sebbene nel prototesto si ripetano altrettante voci verbali, è pur vero che il francese *faire* tendenzialmente ha un peso specifico minore del suo corrispettivo italiano[438], in particolar modo se usato in costrutti in cui funge da verbo copula con significato zero[439]. Forse per questo motivo T3 opta qui per l'economia dei mezzi espressivi: nella trasposizione de-esplicitante "con una serie", preferisce al calco di "en faisant une série" una resa entropica della funzione logica del gerundio nella frase italiana, già di per sé generalmente più ponderosa. Riguardo alla terza ripetizione di *faire* ("Il s'y était fait […]"), per capire la pur sottile differenza tra le due rese, bisogna tener conto di cosa rappresenti il personaggio di Paneloux nel romanzo, soprattutto dal momento che il passo in esame funge in qualche modo da suo biglietto da visita. Come visto dettagliatamente in V.2.2.3, Paneloux è uno dei protagonisti della contrapposizione tra retorica astratta e verità dell'azione. Nel periodo che stiamo analizzando, Camus si limita a dirci quale immagine di Paneloux emerga dalle conferenze da questi tenute, ossia attraverso lo specchio delle sue stesse parole che, come il lettore scoprirà poco dopo, sono intrise di una certa visione dogmatica del flagello, e del mondo. Ipotizziamo che sia per questo che, invece di calcare il sintagma "Il s'y était fait" come accade in T2 – che si avvale della particella avverbiale proclitica "Vi", salendo peraltro di registro – Melaouah sceglie di selezionare un diverso *frame* entro cui tradurre un verbo generico come *se faire*: in parte forse per la pressione contestuale dell'isotopia visiva della luce, già attivatasi con "adombrata" e qui poi reiterata nei vicini classemi condivisi da «acceso» e da «oscurantismo», T3 pone in primo piano il classema [apparenza] nel semema «si era mostrato». In tal modo viene messa lievemente in risalto la dimensione inautentica onde si muove il personaggio, il quale, dubiteranno allora forse i lettori, non *è* davvero, ma *si mostra*. Alla stessa dimensione, del resto, sembra puntare sottilmente anche la semantica di "marchandé" nel rigo finale del paragrafo. Il termine, infatti, partecipa a quella rete semica sotterranea che si instaura a partire dal semema «marchés» nell'incipit (cfr. VI.2.1, dove avevamo analizzato il senso della frase "c'est un printemps qu'on vend sur les marchés.") e che si espande per rimandi intratestuali a sememi che con esso condividono classemi comuni, quali [esibire], [artificiale] e [convenzionale], di cui avevamo

[438] Per indiretta conseguenza di alcuni processi di linguistica storica, quali la nominalizzazione, che hanno interessato la lingua francese prima di quanto sia successo in Italia. (Podeur 2002: 37-41)
[439] Bramati (2019: 57).

segnalato alcune istanze in “le printemps arrivait sur les marchés” (63), “une émotion conventionnelle, la douleur qu’on vend sur les marchés” (75) e “adopter la langue des marchés et à parler, eux aussi, sur le mode conventionnel” (*ibidem*). Il processo di astrazione che coinvolge tutti gli aspetti della vita a Oran si infonde così anche nel lessico commerciale e, da qui, nel participio passato “marchandé” impiegato adesso dal cronista per caratterizzare non a caso le “dures vérités” di Paneloux, con le quali ironicamente tale semantica collide. Le versioni italiane individuano e trasportano con successo i relativi classemi, rispettivamente in «lesinato» e «risparmiato», entrambi afferenti alla lingua del denaro.

Facendo ora un passo indietro, ritroviamo nella frase precedente di T2 un altro calco, strutturale e lessicale insieme: “si era guadagnato un uditorio più esteso di quello d’uno specialista”, contrapposto a “Si era però conquistato un pubblico più vasto rispetto a quello di uno specialista” nella ritraduzione. L’incremento quantitativo che in T3 prende la forma di una trasposizione esplicitante scalare (congiunzione comparativa > locuzione preposizionale), dovuto verosimilmente alla volontà di evitare la doppia preposizione *di* per introdurre il secondo termine di paragone, viene compensato (contiguamente) dalla riduzione sopra discussa: “con” al posto del gerundio. In T2, invece, oltre alle collocazioni lessicali un po’ maldestre a causa di una traduzione letterale non sempre efficace, l’ormai antiquata elisione “d’uno” fa intravedere la patina del tempo rispetto a un uso che, all’epoca della pubblicazione, era avvertito sicuramente come meno marcato nella lingua letteraria. In aggiunta, pur avendo ricalcato la maggior parte dei significanti, Dal Fabbro qui decide di rendere proprio “audience” con “uditorio”, non rispettando la variazione del T1 che nella parte finale di questo stesso paragrafo dice “auditoire”; al posto del quale difatti troviamo “uditorio” in entrambe le versioni. Sulla valenza del termine *pubblico* occorre spendere però qualche parola aggiuntiva, poiché il suo ricorrere successivo nella traduzione T3 del resto del capitolo potrebbe essere indizio di una scelta consapevole di Melaouah, motivata dal contributo semiotico che il termine dà all’isotopia espressiva della teatralità (in rapporto ipotattico con la macroisotopia della parola, cfr. V.3). Essa innerva le modalità stesse di presentazione della predica di Paneloux e la sua impercettibile dequalifica da parte del parzialissimo cronista. Poco sopra si è visto come il classema [apparenza] sia trasversale a vari elementi del testo, con funzione preparatoria rispetto alla ricezione delle parole del parroco, che animano una vera e propria esibizione scenica. In effetti, all’interno del capitolo in esame, come avremo modo di osservare continuando l’analisi delle rese italiane, sia la messa a punto del

contesto scenografico in cui è inserito il sermone sia la strategia discorsiva tramite la quale questo viene poi sottoposto ai lettori, si inscrivono in una dimensione spettacolare: "le prêche est à lire à plusieurs niveaux, comme restitution précise de ce qui a lieu et comme vision d'un spectacle s'inscrivant dans une théâtralisation générale de la parole et de l'écriture." (Gaudard 1999: 87) Ciò passa attraverso il piano semantico e retorico, come si dirà più avanti, ma anche dalla rappresentazione distanziata, cioè priva di vera partecipazione (nell'ottica che il narratore vuole farci adottare), degli spazi e degli attori, che si prestano infatti ad essere tanto "un peuple considérable" per il narratore, quanto "mes frères" nel discorso del padre gesuita. Ecco perché la scelta della parola *pubblico* acquista un suo effetto specifico nel T3, in relazione ai lettori di oggi, che si tratti o meno di un effetto intenzionale: ripetendosi in diversi punti del testo, "pubblico" tiene vivo e amplifica analogicamente il *frame* «platea» dell'atmosfera teatrale, ricordandoci che siamo di fronte a una messa in scena, piuttosto che a una messa *tout court*.

Tornando al paragrafo in questione, un altro calco sintattico piuttosto vistoso (trattandosi di un avverbio in *-mente*) riguarda la giuntura del periodo seguente in T2: "[…] cristianesimo esigente, egualmente lontano dal libertinaggio […]". Per non perdere la consonanza originaria di "exigeant, également" ma al contempo eludere il calco dando movimento alla frase, T3 prima traduce "éloigné" con "distante", posto subito dopo la virgola, con iterazione del gruppo fonico *-nte*; poi scompone "également" nella costruzione comparativa *tanto…quanto*, realizzando di fatto una buona equivalenza formale. Sul piano lessicale entrambi i testi conservano felicemente il sema /calore/ nelle rese di "chaleureux", che rientra nell'importante semantica oppositiva degli elementi naturali illustrata in V.2.2.4; aggiustano poi i rispettivi traducenti in base alle più idonee co-occorrenze contestuali: se paragonato a *caloroso*, l'aggettivo *acceso* ha una maggiore frequenza di collocazione con il sostantivo *sostenitore*, piuttosto che con *difensore*. Un'altra differenza da approfondire riguarda la resa del termine "libertinage". Se si tiene conto del fatto che le due desinenze selezionate dai traduttori denotano, rispettivamente, l'insieme delle posizioni associate storicamente al pensiero libertino (*-ismo*), e la condotta ispirata a tale pensiero e dunque il suo esercizio nella prassi sociale (*-aggio*)[440], si intuirà meglio cosa può aver spinto Melaouah a preferire "libertinismo", nonostante T1 riportasse la desinenza francese -

[440] Cfr. *libertinismo* in https://www.treccani.it/enciclopedia/libertinismo/

age[441]: le proprie conoscenze enciclopediche in rapporto con il contesto enunciativo. Infatti, il narratore sta qui riferendo, in sintesi, la posizione di padre Paneloux all'interno di conferenze in cui questi ha discusso argomenti ideologici: parlare di "libertinismo", come pensiero libertinista, appare dunque più esatto. Ecco un caso specifico in cui la pressione contestuale, aumentata forse anche dall'accostamento analogico sonoro di "oscurantismo", si manifesta semanticamente tramite tratti morfologici.

Per terminare l'analisi di questo brano, vogliamo soffermarci su due aspetti del periodo conclusivo. Nella proposizione d'attacco, ancora una volta T2 ricalca l'espressione francese e la relativa punteggiatura con "In questa occasione,", sintagma che avrebbe funzionato meglio se non si fosse riferito anaforicamente a "una serie di conferenze", referente linguistico relativo a una successione plurale e continuata che mal si confà al carattere piuttosto singolativo di "questa occasione". Mostrandosi più agile tanto sul piano lessicale quanto su quello prosodico (perché omette la virgola, non obbligatoria in questo contesto come lo è in francese dopo un complemento circostanziale), T3 traduce "In quel frangente", che pure riprende la serie di conferenze, ma passando per il "Qui" con cui Melaouah aveva riassunto la situazione poco prima e gettato così un'ancora deittica alla quale agganciarsi sul piano logico grazie a "quel" e al sostantivo *frangente* che, oltretutto, ha una portata temporale più ampia e durativa di "occasione" a livello semico. E se T2 aveva opinabilmente mantenuto la virgola all'inizio di questo periodo, la causa va rintracciata probabilmente nel non essere stato altrettanto aderente poco dopo, al momento di organizzare la sintassi delle due coordinate: sostituisce al punto fermo un punto e virgola, cosa che lo costringe, per necessità di coesione, a eliminare la virgola che segue "De là" nella breve frase nominale di chiusura, accelerando in tal modo il ritmo generale. Nessuna di queste modifiche sembra corrispondere però a *shifts* obbligatori, come appare anche dal confronto con le scelte effettuate in T3. Qui Melaouah ha legittimamente eliminato la prima virgola del circostanziale ed espanso il

[441] Dal punto di vista morfologico, in generale, rispetto ad altri suffissi "le suffixe *-age* implique davantage l'effectuation de ce qu'exprime le radical" (Huot 2010: 75). Si segnala, per inciso, che il dubbio ("D'ailleurs : libertinage ou libertinisme?") appare persino in articoli accademici specialistici sull'argomento (Atti del convegno internazionale di Sommières, *Aspects du libertinisme au XVI^e siècle*, Vrin, 1974). Inoltre, consultando sia il *Petit Robert* sia il *Trésor de la Langue Française informatisé*, il vocabolo *libertinisme*, meno attestato di *libertinage*, non risulta neppure a lemma. Ciò spingerebbe a pensare che, in base alle conoscenze enciclopediche della sua autrice, T3 abbia recepito la discrepanza a paragone con l'uso francese e optato, in conseguenza della cornice cognitiva attivata dal contesto di lettura, per la realizzazione della diversa possibilità offerta dall'uso italiano.

partitivo francese *de* nel pronome indefinito “alcune”, di modo che la frase prendesse il respiro necessario a chiudersi con il punto fermo, come in T1. Vengono pertanto ripristinati la coordinazione sintattica e il ritmo naturale grazie alla soppressione della seconda virgola circostanziale, ormai superflua.

VI.3.2 UN PERSONAGGIO DI PRIMO PIANO

Le tendenze esaminate in questo paragrafo d’apertura si protraggono nei periodi successivi come nel resto del capitolo. In particolare, un atteggiamento più improntato all’aderenza sul piano sintattico, ovvero alla riproduzione dell’ordine nonché della forma dei costituenti frastici, spicca nel T2, che riesce comunque ad adeguarsi – anzi, spesso proprio in virtù di questa aderenza – al registro originale, senza eccessivi ostacoli alla leggibilità. Mentre il T3, pur ricorrendo volentieri a piccoli rimaneggiamenti ed esplicitazioni, risulta nella maggior parte dei casi più accurato dal punto di vista interpretativo. Nel complesso ciò comporta, insieme alla precisione di alcune scelte lessicali, un posizionamento di T3 piuttosto verso il polo dell’*acceptability* all’interno di quel continuum che vede al polo opposto l’*adequacy* (Toury 1995: 56), ma senza che per ciò manchi di attenzione alla lettera del prototesto. Ne diamo conto brevemente nell’analisi dei seguenti periodi, includendo altri fenomeni di interesse.

T1 (89-90)	T2 (71)	T3 (104)
E_1 Depuis une quinzaine de jours, celui-ci s’était arraché à ses travaux sur saint Augustin et l’Église africaine qui lui avaient conquis une place à part dans son ordre. D’une nature fougueuse et passionnée, il avait accepté avec résolution la mission dont on le chargeait. Longtemps avant ce prêche, on en parlait déjà en ville et il marqua, à sa manière, une date	E_2 Da una quindicina di giorni si era questi distolto dai suoi studi su Sant'Agostino e la Chiesa africana, che gli avevano procurato una posizione particolare nel suo ordine. Di natura focosa e appassionata, egli aveva risolutamente accettato l'incarico che gli si affidava. Molto tempo prima della predica se ne parlava in città; ed egli segnò, alla sua maniera, una	E_3 D_a una quindicina di giorni costui aveva quindi messo da parte i lavori su sant’Agostino e la Chiesa africana che gli erano valsi un posto di primo piano nel suo ordine. Uomo di natura focosa e appassionata, aveva accettato senza indugi l’incarico affidatogli. Ben prima della predica, in città se ne parlava già ed essa segnò a suo modo una data importante nella storia di quel periodo.

importante dans l'histoire de cette période.	data importante nella storia di questo periodo.	

In primo luogo, dal punto di vista lessicale, già le scelte nel T3 di termini quali "lavori" e "valsi" denotano la volontà di mantenere sul piano semico, anche in maniera sottile, l'interferenza positiva (Toury 2012)[442] dei vocaboli originali. Una volontà del resto sempre manifesta in T3 qualora i relativi traducenti italiani non frustrino eccessivamente le aspettative di lettura in determinati contesti, ossia non entrino troppo in conflitto con le prassi linguistiche codificate. Ad esempio, i classemi [vittoria] e [forza], entrambi condivisi etimologicamente dai sememi «conquis» e «valsi», a nostro avviso correlano questi due termini meglio di quanto non faccia «procurato» in T2. In aggiunta, sempre a livello lessicale, rileviamo uno slittamento nel grado di specificazione tra le due versioni, ovvero una maggiore accuratezza interpretativa nella resa "un posto di primo piano": in quanto esplicitazione scalare, quindi un surtransfert di "une place à part", essa non genera però almeno quell'ambiguità, assente in T1, riscontrabile invece nel T2 dove, a causa del contesto in cui è inserito il sintagma "una posizione particolare" (il cui aggettivo è di per sé aperto a letture plurivoche), viene introdotta una qualche sfumatura di sospetto nei confronti della possibilità che padre Paneloux possa non godere di buona reputazione all'interno del suo ordine ecclesiastico.

Passiamo ora alla questione dell'aderenza accennata poc'anzi. Dal momento che, dovendo introdurre il personaggio di Paneloux, T1 lo designa di frequente con pronomi personali (obbligatori in francese) che permettano di non ripeterne troppo il nome proprio o gli epiteti clericali, i traduttori hanno adoperato strumenti diversi non solo per aggirare il differente peso pronominale nel sistema linguistico italiano – dove riesplicitare il soggetto non è sempre necessario – ma anche, più in generale, per conservare il registro alto della cronaca. Nel primo caso di resa pronominale, T2 ricorre all'inversione "si era questi distolto", che funziona su tre livelli: mantiene il tono sostenuto dell'originale, anche per via del verbo *distogliere*, in linea con il registro; riproduce l'allitterazione in ‹s› del T1; allevia il gravame del pronome, che anzi trova qui uno scatto proprio grazie allo sbilanciamento prodotto dall'inversione, la quale,

[442] La "law of interference" di cui parla Toury (2012: 310-311) distingue tra gli esiti di tale norma, ipoteticamente universale: "in translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text tend to force themselves on the translators and be transferred to the target text, whether they manifest themselves in the form of negative transfer (i.e., deviations from normal, codified practices of the target system), or in the form of positive transfer (i.e., an increase in the frequency of features which do exist in the target system and can be used anyway)."

oltretutto, rappresenta una trasposizione arcaizzante idonea al tipo di enunciato. Tuttavia, nelle istanze successive del pronome di terza persona, Dal Fabbro torna a usare "egli". Scelta certo possibile, ma più marcata di quanto non risulti in francese. Peraltro, nel terzo caso, c'è una discrepanza nelle due traduzioni riguardo all'interpretazione di "il": in T2 ("ed egli segnò") è riferito ancora a Paneloux, come a dire che il prete abbia lasciato un segno nella storia della città grazie alla sua predica; mentre in T3 la resa di "il" con "essa" si riferisce alla predica stessa, cosa che ci sembra in effetti più probabile, dato che "il" – *prêche* è maschile in francese – è qui soggetto anaforico dell'espressione *marquer une date*, che al livello logico risulterebbe incongruente con un soggetto umano. Dal canto suo, oltre che in quest'ultimo caso, T3 aggira il problema della *variatio* pronominale per mezzo di soluzioni diverse anche negli altri due, che ne dimostrano ancora una volta la maggiore spigliatezza nella riprogettazione testuale, pur senza grossi allontanamenti dalla lettera del prototesto. Nel primo caso, "celui-ci" diventa semplicemente "costui", con una somiglianza grafica forse accidentale ma non infelice, poiché partecipa al fenomeno sonoro qui ricreato: l'originale allitterazione in ‹s› prende infatti la forma di un'assonanza in ‹i›, ottenuta per introduzione del connettivo causale "quindi". Quest'ultimo, di contro, costituisce un sutransfert esplicitante di tipo categoriale non indispensabile nel contesto. L'impressione è che, avendo correttamente interpretato la recente decisione di Paneloux (cioè interrompere gli studi su sant'Agostino) sulla base della richiesta di un altro impegno da parte delle autorità ecclesiastiche – decisione nella quale entra in gioco la natura "fougueuse et passionnée" del prelato – Melaouah abbia però voluto esplicitare questo rapporto conclusivo tramite la congiunzione "quindi", ossia un'incrementalizzazione, laddove il testo di partenza non lo specifica. Guardando ora alla seconda resa del pronome personale (in "il avait accepté"), notiamo che è di nuovo T3 a svincolarsi appena dalla struttura della frase originale, che in T2 era rimasta come sintagma preposizionale con funzione di attributo del soggetto: "Di natura focosa e appassionata, egli aveva […]". Grazie a una semplice esplicitazione categoriale, stavolta più motivata, in T3 il soggetto sottointeso viene invece espresso come nome comune all'inizio della prima proposizione, permettendo la più agile implicitazione del pronome nella seconda: "Uomo di natura focosa e appassionata, aveva […]". Subito dopo, sempre in T3, troviamo una modulazione semanticamente speculare ("senza indugi" per "avec résolution") che evita a Melaouah l'ingombro dell'avverbio in *-mente*, trasposto invece in T2 con "risolutamente". Allo stesso modo, distanziandosi da un tipo di costruzione impersonale più diffusa in francese, T3 rinuncia a imitare la relativa "dont on le chargeait"

come fa T2, che si avvale di un costrutto proclitico alla forma impersonale passiva "che gli si affidava", viceversa univerbato da Melaouah in "affidatogli", con enclisi del pronome atono, secondo l'uso italiano moderno confacente alla formalità del registro. Molti degli shifts osservati in B_3 confermano la grande attenzione di Melaouah per l'aspetto sonoro.

Nell'ultimo periodo, per concludere, rileviamo una differente resa del focus temporale nelle due traduzioni. In primo luogo, è nuovamente T3 a non rimanere vittima dell'ipnosi dei significanti quando preferisce al circostanziale "Molto tempo prima" di T2 – traduzione quasi letterale di "Longtemps avant" – l'espressione "Ben prima", che di T1 sposa efficacemente sia la punteggiatura, sia il ritmo, sia la presenza di un "già" della proposizione adiacente, correttamente ripristinato dopo il transfert parziale riscontrabile in T2. Tale omissione ingiustificata incideva leggermente, come detto, sull'aspetto temporale della frase, con ulteriori ricadute sul piano dell'ancoraggio diegetico del narratore, diversamente interpretato dai due traduttori. Infatti, anche all'infuori del paragrafo in questione[443], si osserva una discrepanza nel trattamento dei dimostrativi, la cui gamma deittica, va ricordato, non è sempre sovrapponibile tra le due lingue, dato che il francese non distingue tra referenti distanti o vicini al locutore nella sua forma semplice dell'aggettivo: com'è prevedibile, ciò può comportare delle ambiguità in traduzione. Esaminiamo due frasi che si trovano rispettivamente qualche rigo prima e poi a chiosa del capoverso in questione: "Or, vers la fin de ce mois, les autorités ecclésiastiques de notre ville décidèrent de[…]" (LP 89) e "marqua, à sa manière, une date importante dans l'histoire de cette période." (90) Valutato il contesto enunciativo in cui si iscrivono le due frasi, che rispettivamente aprono e chiudono il paragrafo nel quale si stanno narrando le vicende di uno specifico lasso temporale, possiamo presumere con discreto agio che i dimostrativi impiegati da Camus vogliano indicare la prossimità del focus narrativo, perché altrimenti nulla avrebbe impedito che al loro posto trovassimo *du* e *de la*. Il che è importante se si considera la seguente osservazione di Hilkka Pekkanen (2010: 33), la quale, come avevamo visto in III.1, include nel suo modello di analisi dei fattori stilistici anche il grado di focalizzazione per determinare particolari effetti testuali:

> For the purposes of translation, the point of view from which information is presented, the choice of eyes through which the reader sees what is reported, the attitude of such an observer towards what is reported, the degree of involvement

[443] Ne erano già esempio "In quest'occasione" di T2 a cui corrispondeva "In quel frangente" in T3.

(= distance of the reporter from what is reported […]) and the focus and emphasis given to various elements are very much intertwined.

Cosa succede nelle traduzioni italiane? T2 replica il medesimo equivalente grammaticale tanto per "ce" quanto per "cette" traducendo "Ora, verso la fine di questo mese, le autorità […]" e "una data importante nella storia di questo periodo". Di conseguenza, il focus della narrazione – che pur già sappiamo riguardare avvenimenti passati, grazie ai numerosi esempi di prolessi nel racconto – lascia trasparire un senso di prossimità in relazione alla prospettiva del cronista: sia che dicendo "questo" Dal Fabbro intendesse «il mese/periodo di cui vi sto parlando ora», sia (e tanto più) che con "questo" intendesse invece «il mese/periodo in cui sto vivendo»; in tal caso, cioè, come se Rieux stesse tenendo un diario di bordo di cui leggiamo man mano i periodi – e allora si tratterebbe piuttosto di un transfert scorretto. Benché ne *La Peste* la separazione tra il punto di vista del soggetto e le vicende narrate sia solo temporale, visto che il narratore è anche il personaggio Rieux, a questo punto del racconto, per converso, Melaouah deve aver reputato più importante dare l'impressione di una cronaca globale a posteriori, non riferita nel qui e ora dell'epidemia di peste, probabilmente anche in accordo alla marcatura remota dei due *passé simple*. A questo scopo, infatti, mantiene in entrambi i casi ("ce" e "cette") il distacco psicologico nella focalizzazione: dapprima con la trasposizione dimostrativo/preposizione articolata in "Verso la fine del mese, dunque, le autorità […]", che lascia quindi la duplice possibilità interpretativa di leggerlo come 'di quel mese' (ormai lontano) oppure 'del mese di cui vi sto parlando' (adesso); in seguito, selezionando il deittico che indica esclusivamente distanza prospettica: "una data importante nella storia di quel periodo.", che tuttavia così realizza forse uno slittamento di focus nella percezione del coinvolgimento del narratore, e con lui del lettore. A margine di queste ultime osservazioni, infine, evidenziamo che anche nella frase conclusiva, come in D_1, Dal Fabbro inserisce un punto virgola laddove nel T1 c'era soltanto una congiunzione coordinante.

VI.3.3 L'ATTEGGIAMENTO DEGLI ORANESI NEI CONFRONTI DELLA RELIGIONE

Prima di occuparci del sermone di padre Paneloux, passiamo infine a una delle sezioni testuali da cui meglio emerge il sarcasmo al quale alludevamo sopra, che serve a Camus per rimarcare la banalità delle occupazioni e, tutto sommato, la superficialità degli oranesi proprio nel momento in cui si trovano a doversi confrontare con un evento straordinario. Da notare, a

tal proposito, che questo passo è preceduto da una rapida menzione di San Rocco, "le saint pestiféré" (LP 89), che anticipa un'allusione alquanto esplicita – nel quarto capitolo della Parte IV – al fatto che l'apparente devozione dei fedeli altro non è se non superstizione: "Ils portaient plus volontiers des médailles protectrices ou des amulettes de saint Roch qu'ils n'allaient à la messe." (LP 200). Ma il passo che trascriviamo adesso è notevole anche per via dell'evoluzione dell'atteggiamento degli abitanti che in esso si delinea: qui comincia il passaggio da uno degli stadi iniziali della peste, nel suo apparire alla coscienza della città, verso uno stadio ulteriore di infiltrazione e permanenza negli animi, quindi di abitudine all'astrazione, suggellato poco dopo dalle parole del prete. Vi si intrecciano dunque isotopie maggiori quali quella dell'astrazione, della parola e dell'immaginazione, di cui indagheremo pertanto le manifestazioni in traduzione. Per focalizzarci meglio sulle dominanti, sorvoleremo su altri fenomeni di mutamento finora presi nel dettaglio e che invece qui riassumeremo in breve alla fine dell'analisi o in nota.

T1 (90)	T2 (71-72)	T3 (104-105)
F_1 La semaine fut suivie par un nombreux public. Ce n'est pas qu'en temps ordinaire les habitants d'Oran soient particulièrement pieux. Le dimanche matin, par exemple, les bains de mer font une concurrence sérieuse à la messe. Ce n'était pas non plus qu'une subite conversion les eût illuminés. Mais, d'une part, la ville fermée et le port interdit, les bains n'étaient plus possibles, et, d'autre part, ils se trouvaient dans un état d'esprit bien particulier où, sans avoir admis au fond d'eux-mêmes les événements surprenants qui les frappaient, ils sentaient bien, évidemment, que quelque chose était changé. Beaucoup cependant espéraient toujours que l'épidémie allait s'arrêter et qu'ils seraient épargnés avec leur famille. En conséquence, ils ne se sentaient encore obligés à	F_2 La settimana fu seguìta da un pubblico numeroso. Non che in tempi normali gli abitanti di Orano siano particolarmente religiosi; la domenica mattina, a esempio, i bagni di mare fanno una seria concorrenza alla messa. E nemmeno una subitanea conversione li aveva illuminati. D'altronde, chiusa la città e sbarrato il porto, i bagni non erano più possibili; inoltre, essi si trovavano in uno stato d'animo affatto particolare e in cui, senz'aver calato nel profondo di se stessi gli straordinari eventi che li colpivano, tuttavia sentivano, evidentemente, che qualcosa era mutato. Molti speravano sempre che l'epidemia si sarebbe fermata e che loro, con la famiglia, sarebbero stati risparmiati. Di conseguenza, non si sentivano ancora obbligati a nulla. Per essi la peste non era che una spiacevole visitatrice,	F_3 La settimana fu seguitissima. In tempi normali non si può dire che gli abitanti di Orano siano particolarmente devoti. La domenica mattina, per esempio, i bagni al mare fanno una seria concorrenza alla messa. E non erano neppure stati illuminati da una improvvisa conversione. Ma, da una parte, al mare era ormai impossibile andare per via della città chiusa e del porto inaccessibile e, dall'altra, essi vivevano in uno stato d'animo particolare in cui, pur senza aver accettato dentro di sé gli avvenimenti sorprendenti che li colpivano, sentivano che indubbiamente qualcosa era cambiato. Molti continuavano tuttavia a sperare che l'epidemia si sarebbe fermata e che sarebbero stati risparmiati insieme con i famigliari. Perciò non avvertivano ancora nessun obbligo. Per loro, la peste era solo un'ospite sgradita

rien. La peste n'était pour eux qu'une visiteuse désagréable qui devait partir un jour puisqu'elle était venue. Effrayés, mais non désespérés, le moment n'était pas encore arrivé où la peste leur apparaîtrait comme la forme même de leur vie et où ils oublieraient l'existence que, jusqu'à elle, ils avaient pu mener. En somme, ils étaient dans l'attente. À l'égard de la religion, comme de beaucoup d'autres problèmes, la peste leur avait donné une tournure d'esprit singulière, aussi éloignée de l'indifférence que de la passion et qu'on pouvait assez bien définir par le mot « objectivité ». La plupart de ceux qui suivirent la semaine de prières auraient fait leur, par exemple, le propos qu'un des fidèles devait tenir devant le docteur Rieux : « De toute façon, ça ne peut pas faire de mal. »	che doveva andarsene un giorno, com'era venuta. Spaventati, ma non disperati, non era ancor giunto il momento in cui la peste gli sarebbe apparsa come la forma stessa della loro vita e in cui avrebbero dimenticato l'esistenza che avevano potuto condurre prima del morbo. Insomma, erano in attesa. Nei riguardi della religione, come di molti altri problemi, la peste gli aveva dato un singolar modo di pensare, lontano sia dall'indifferenza sia dalla passione: lo si sarebbe potuto definire benissimo con la parola «obiettività». La maggior parte di coloro che seguirono la settimana di preghiera avrebbero fatto propria, a esempio, la frase che uno dei fedeli doveva pronunciare davanti al dottor Rieux: «In ogni modo, non può derivarne del male».	che prima o poi se ne sarebbe andata come era venuta. Spaventati sì, ma non disperati, non erano ancora giunti al momento in cui avrebbero guardato alla peste come alla forma stessa della loro vita, dimenticando l'esistenza che avevano condotto prima della sua apparizione. In buona sostanza, erano in attesa. Relativamente alla religione, come a molte altre questioni, la peste aveva destato in loro un atteggiamento singolare, ugualmente distante dall'indifferenza come dalla passione, e che si poteva sintetizzare nella parola "obiettività". La maggior parte di coloro che seguirono la settimana di preghiera, per esempio, avrebbero sottoscritto la frase pronunciata davanti al dottor Rieux da uno dei fedeli: "Comunque sia, male non può fare."

Il velato sarcasmo con cui il cronista illustra il cambiamento in corso nell'animo dei cittadini dipende strettamente dal tono fattuale, per progressioni logiche, con il quale viene constatata la differenza improvvisa tra i comportamenti del prima e del dopo. Vari livelli di ironia emergono in alcuni punti specifici e sotto diverse forme discorsive, a partire dalla breve asserzione iniziale – da cui poi discendono le contestualizzazioni a paragone con la normalità oranese, ben differente – fino ad arrivare al commento conclusivo, messo in bocca a un figurante qualunque in rappresentanza dell'intera comunità dei fedeli, così da mantenere il distacco cronistico del narratore lasciando che sia la voce del popolo a qualificare la validità del proprio credo. È appunto questo necessario distacco ad assolvere la funzione dell'ironia camusiana, come emergeva chiaramente nella raccolta di saggi *L'Envers et l'Endroit* (1937) e come

ribadirà Camus riguardo al complesso delle sue opere[444]. In questo senso, Jacqueline Lévi-Valensi la paragona a:

> une force active et positive d'ordre morale et intellectuel, qui est à la fois conscience du monde et de soi-même, et exercice de détachement, et qui permet de faire surgir le scandale et l'absurde. Elle est inséparable de la douleur, qu'elle reconnaît mais s'efforce de tenir à distance pour pouvoir l'évoquer sans pathos. Sous-jacente ou explicite, l'ironie comme mode d'appréhension et de représentation du monde sera présente dans toute l'œuvre de Camus (*Introduction, ŒC I*: XXV).

Che la settimana di preghiera sia molto seguita ("da un pubblico numeroso" nel più aderente T2; "seguitissima" nella de-esplicitazione categoriale di T3, che forse vuole già impostare un tono ironico tramite la sfumatura iperbolica[445], di modo che cozzi poi con la scarsa partecipazione dei fedeli in tempi normali) è un fatto eccezionale, come apprendiamo dalla contrapposizione con "temps ordinaire" della frase successiva. Il sarcasmo deriva proprio da questo svelamento sempre più dettagliato dei contrari. Ecco perché ci sembra che avviare la seconda frase direttamente con un sintetico ridimensionamento negativo dell'ultima informazione, come fanno Camus e Dal Fabbro, contribuisca all'effetto generale della litote più di quanto non accada in T3, dove l'esplicitazione scalare posposta[446] "non si può dire che" rende la frase, in mancanza di una congiunzione avversativa a supporto (per esempio: *invece*), tanto indipendente da risultare meno legata a "seguitissima", cioè leggermente meno contraddittoria e quindi meno ironica. In compenso, la scelta del traducente "devoti" per "pieux" in T3 rispecchia il giusto grado di specificazione semantica, poiché recupera la connotazione positiva, generatrice d'ironia e reiterata isotopicamente in "illuminati" poco dopo, che era stata persa con lo slittamento "religiosi" del T2. Entrambe le versioni conservano poi intatto il tropo personificante riferito ai "bains de mer" (la cui preposizione in T2 è spia lessicale del fattore

[444] "Toute mon œuvre est ironique" (*Carnets II*, 1964: 317). Sull'ironia in Camus si veda anche Raymond Gay-Crosier (2000), *Albert Camus: paradigmes de l'ironie, révolte et négation affirmative*, Toronto, Paratexte.

[445] Se è vero che "La maggiore sobrietà francese rispetto all'italiano si evidenzia anche nell'uso più limitato dei superlativi" (Podeur 2002: 44) e che la suffissazione aggettivale è fra i fenomeni più tipici dell'italiano (Serianni 1988: 548), la scelta di T3 costituisce allora uno di quegli shift opzionali che rivelano quanto il tocco personale del traduttore possa giovare al suo pubblico di riferimento.

[446] Guardando alla posizione di "en temps ordinaire", bisogna considerare che spesso in italiano è possibile muovere i circostanziali con ancora più disinvoltura di quanto accada in francese, dove pure sono tra i complementi più mobili. L'infrazione dell'ordine canonico SVC dipende in entrambe le lingue da scelte stilistiche: di solito, l'anticipazione all'inizio della frase ha l'effetto di attirare l'attenzione sulla semantica del complemento circostanziale (Béchade 1986: 199-200).

intertemporale[447]: "bagni di mare") che scherzosamente "fanno una seria concorrenza alla messa". È proprio nell'accostamento di occupazioni così diversamente connotate – una, in teoria, sintomo di trivialità, l'altra di profondità spirituale – che si cela il giudizio con cui il narratore vuole orientare la percezione dei lettori rispetto alla popolazione e, di conseguenza, rispetto all'impatto della predica che sta per essere pronunciata.

Se il primo costrutto presentativo "Ce n'est pas que" era stato facilmente riprodotto in T2, altrettanto non può dirsi per la sua ripetizione in forma ampliata ("Ce n'était pas non plus que") nella frase successiva di T1, dove la reiterazione della *mise en relief* determina un rafforzamento coestensivo del tono sarcastico, seppure al costo di parecchio materiale linguistico inerte. Materiale forse eccessivo per le versioni italiane, che riducono perciò lo snodo sintattico di un grado, trasponendo la subordinata relativa in un'unica principale. La coesione viene comunque assicurata in traduzione attraverso il surtransfert della congiunzione d'apertura "E", dopo la quale però le rese si dividono. In T2, troviamo l'avverbio de-esplicitante "nemmeno" adiacente al soggetto "subitanea[448] conversione", a sua volta associato al predicato verbale "li aveva illuminati". Se si guarda al più ampio contesto, si genera così, per effetto della posizione dell'avverbio rispetto al sostantivo, un transfert scorretto foriero di ambiguità interpretativa, poiché la lettura di Dal Fabbro sembra suggerire che nulla sia riuscito a convertire gli abitanti di Oran: né un qualcosa a precedere, in realtà mai specificato, né (il suo "E nemmeno") una "subitanea conversione". Ma le negazioni in T1 servivano a qualcosa di diverso: ad escludere alcune ipotesi sulla massiccia presenza in cattedrale, così da sovvertire in seguito le aspettative del lettore e suscitare l'avvertimento del contrario, quindi l'umorismo. In questo caso allora è T3 che, pur non replicando la sua prima scelta di un costrutto presentativo con il verbo *dire* seguito da *che*, riesce tuttavia a restituire la giusta lettura mediante una modulazione dalla forma attiva alla forma passiva (con complemento d'agente), giocata su un sintagma verbale al trapassato prossimo, al cui interno inserisce l'avverbio "neppure" che, nella sua

[447] Così come le due occorrenze di "a esempio", già incontrate in A_2; "affatto particolare" per "bien particulier"; e ancora l'impiego del pronome personale "essi", la cui frequenza è oggi meno tollerata anche nella narrativa.

[448] Data la minore frequenza d'uso, anche in ambito letterario, del francese *subit* rispetto a *soudain* (cfr. TLFi ai rispettivi lemmi), ci sembra che la scelta più ricercata di "subitanea" in T2 renda meglio di "improvvisa" il grado di precisione lessicale, fermo restando quanto già detto a proposito del fattore intertemporale nella strategia di Melaouah.

ristabilita posizione mediana – come lo era nel presentativo francese – indica con minore ambiguità il riferimento anaforico: “non si può dire”.

Nel lungo periodo successivo (“Mais...changé.”), il narratore comincia finalmente a fornire spiegazioni su cosa abbia spinto gli oranesi alla messa, seguendo la logica argomentativa di cui avevamo parlato in V.1.1.1 che consente a Camus di offuscare i limiti della cronaca. Per tramite del ricorrente “Mais” d’apertura, infatti, tali spiegazioni sono dapprima introdotte in T1 da una struttura correlativa (“d’une part…d’autre part”) che coordina i due motivi dell’apparente devozione: uno imposto dall’alto, l’altro maturato interiormente, ma entrambi causati dalla peste. Sotto forma di participi assoluti (“la ville fermée et le port interdit”), il primo motivo è stilisticamente marcato in accordo al registro sostenuto della cronaca, mentre il secondo si snoda lungo una serie ipotattica le cui frasi pian piano ci addentrano nel sentire collettivo della popolazione. In tal modo, pur tenendo la focalizzazione sulla terza persona plurale, il narratore glissa dal piano di testimonianza esterna a quello della voce interna di Oran. Benché si mantenga spesso formalmente vicino alle strutture e al lessico originali, all’inizio Dal Fabbro apporta alcune modifiche non obbligate che creano leggeri ostacoli alla lettura. Alla sua traduzione si riconosce comunque il merito di aver mantenuto i participi assoluti, ma ricorrendo per “le port interdit” al transfert “sbarrato il porto” che può risultare fuorviante dal punto di vista semantico, poiché offre piuttosto l’immagine del porto chiuso al solo passaggio delle navi, invece che all’ingresso dei bagnanti. Dopodiché, T2 frammenta senza reale necessità la struttura correlativa che veicola l’argomentazione logica tipica di Rieux: avendo impiegato separatamente gli avverbi *d’altronde* e *inoltre*, si ritrova a dover condensare in un punto e virgola tanto la congiunzione quanto le virgole che tenevano insieme quelle che adesso sono due proposizioni principali, con conseguente alterazione prosodica del periodo. Quanto alle subordinate che articolano la spiegazione del motivo interno, ossia lo “stato d’animo affatto particolare”, nella prima parte della concessiva implicita “senz'aver calato nel profondo di se stessi gli straordinari eventi che li colpivano” T2 realizza un calco, contenente per giunta uno slittamento semantico del participio “admis” che sembra restituirne una metafora, non presente nel T1. Nella seconda parte, invece, la sua strategia letterale appare più efficace, perché permette alla traduzione di “frappaient” di innescare il primo elemento di quella semantica isotopica che si verrà a creare con l’immagine non figurata del flagello, ovvero del flagello come strumento agricolo per battere il grano (quindi riferita alle anime delle vittime della peste), di cui parlerà Paneloux

nella sua predica, di lì a breve. Lungo tutto questo periodo, dal canto suo, T3 riesce al contempo a rispettare grosso modo la sintassi originale pur intervenendo in qualche caso sull'ordine delle parole, per evitare di spezzare eccessivamente il ritmo, che in francese risente meno del peso delle virgole di quanto accada in italiano – come visibile, ad esempio, nella parte finale del T2. Melaouah dunque conserva il "Ma" d'apertura e i due membri logici della struttura correlativa; modula da causa a effetto l'inciso avverbiale "évidemment" passando a "indubbiamente" e anticipando il pronome relativo, che richiede dunque la soppressione delle virgole; rinuncia, tuttavia, alla marcatezza di registro dei participi assoluti in favore di una resa più colloquiale, coesa e scorrevole del primo correlato, ottenuta con due modulazioni esplicitanti, una scalare e una categoriale. Nella prima, esplicita il verbo "andare" dopo aver spostato il referente anaforico da "bagni" a "mare", aver modulato il predicato verbale da negativo ad affermativo (sfruttando il contrario negativizzato dell'aggettivo "possibles") e aver invertito l'ordine frastico interno per agevolare il flusso del discorso: interviene, infatti, con una trasposizione della sequenza progressiva francese che disloca il nuovo soggetto "andare" a destra, senza però per questo aggiungere enfasi da topicalizzazione[449], ma arrivando in tal modo a collegarsi più fluidamente alla seconda esplicitazione, rappresentata dalla perifrasi preposizionale "per via" inferita dal valore causale dei participi assoluti[450]. Lo stesso tipo di esplicitazione categoriale interessa poi l'inciso introdotto in T1 da "sans avoir", che in T3 si espande nella locuzione "pur senza", a compensazione (stilistico-analogica contigua) del *bien de renforcement*[451] de-esplicitato nella frase successiva, che invece T2 aveva trasposto nella congiunzione "tuttavia". All'interno di tale inciso, con "accettato dentro di sé" per "admis au fond d'eux-mêmes" T3 ripristina una resa meno figurata e al contempo meno calcata rispetto a T2, poiché, oltre a proporre un buon equivalente semantico di "admis", si serve della lessicalizzazione *figée* per il sintagma avverbiale.

Passando al periodo seguente, registriamo il transfert parziale di T2 che omette il senso di "cependant", oltre a modificare il ritmo testuale inserendo un inciso non indispensabile. Attraverso una trasposizione da

[449] Come spiega Podeur (2002: 54-56), le trasposizioni ordine progressivo/regressivo tra francese e italiano sono spesso necessarie per via delle diverse evoluzioni che le due lingue moderne hanno subito: "Si può dire che la storia della lingua francese sia stata la storia della regolamentazione e della normalizzazione strutturale del periodo, segnata dalla perdita di libertà che caratterizzava la sintassi della vecchia lingua e tuttora quella dell'italiano" (54).
[450] Allo stesso tempo risolve lo slittamento semantico di T2 a proposito del porto "sbarrato", proponendo una modulazione del punto di vista con il traducente "porto inaccessibile".
[451] Cfr. Bramati 2019: 238-240.

avverbio (“toujours”) a verbo (“continuavano”) e una da preposizione (“avec”) a locuzione avverbiale (“insieme con”), T3 riesce invece a salvaguardare la prosodia sintattica della frase, senza oltretutto dover riesplicitare il pronome “ils” in maniera ridondante, come accade in T2. Ciò riguarda anche le due frasi successive, dove T2, sebbene ricalchi sia il lessico sia le strutture dell’originale, genera un certo impaccio sintattico (specialmente con “obbligati a nulla”, “Per essi la peste non era che” e “che doveva andarsene un giorno”) e intromette delle pause brevi che sconvolgono la prosodia, in un testo la cui quantità sillabica è peraltro superiore rispetto al francese. Al contrario, pur adottando una strategia addomesticante, T3 rispetta tanto il tono cronistico quanto la scorrevolezza delle frasi di T1: da una parte, sceglie il traducente “Perciò” al posto del più gravoso “Di conseguenza” che forzerebbe una virgola dove non serve, ma compensa (corrispondenza diretta contigua) il leggero abbassamento di registro con il più formale “avvertivano”, a introdurre poi una serie di trasposizioni a catena (agg./sost., avv./agg.) che trasformano “ne se sentaient encore obligés à rien” in “non avvertivano ancora nessun obbligo”; dall’altra, si affida ad altrettante modulazioni per la seconda frase. Qui, infatti, sul piano lessicale, con “ospite sgradita” la traduttrice seleziona un equivalente più idiomatico di “sgradevole visitatrice” nel T2, spostando appena il punto di vista dalla peste come soggetto agente alla percezione interna degli oranesi in quanto ospiti, in conformità con la ricalibrazione del focus che il narratore sta portando in questa pagina. Con “prima o poi” passa inoltre a un’esplicitazione scalare che, isotopicamente, le consente di porre ancora un po’ l’accento sulla prospettiva della popolazione, perché ne rimarca il senso di impazienza. La combinazione di queste due rese in T3, guardando alla semantica, ci appare allora maggiormente in linea con quel senso illusorio di precarietà del flagello che alberga negli animi dei cittadini e di cui avevamo parlato in V.2, a proposito della necessità di riconoscere la peste quale affare di tutti e permanente (come il male atavico che allegorizza) per riuscire a prendere posizione contro di essa. Sul piano sintattico, inoltre, Melaouah evita il calco delle classiche strutture francesi *n’être que* e *devoir* (+ *infinitif*) con valore futuro, per mezzo delle corrispondenti espressioni “era solo” e “se ne sarebbe andata”, in quest’ultimo caso sfruttando una diversa consecutio, grazie alla pragmatica contestuale della locuzione temporale.

Nel periodo che segue (“Effrayés…attente.”), entrambe le traduzioni veicolano con successo le isotopie della vista, dell’immaginazione e dell’astrazione che vi si incontrano e mescolano rispettivamente nei sememi «leur apparaîtrait», «forme» e «oublieraient». Come di consueto,

Dal Fabbro adotta una strategia diretta che in questo caso funziona discretamente, malgrado le ripetizioni ravvicinate dei due "in cui" e l'inaspettata[452] superestensione del complemento di termine "gli" a coprire un referente plurale, quindi al posto di "loro", che ritorna anche poco sotto in "la peste gli aveva dato". All'opposto, in T3 la sintassi viene articolata in maniera più libera per sfruttare risorse tipiche dell'italiano, quali, ad esempio, il rafforzativo olofrastico posto dopo l'aggettivo, ad anticipare l'avversativa in "Spaventati sì, ma non" – che costituisce dunque un'esplicitazione categoriale – e l'impiego del gerundio "dimenticando", con cui si passa dalla paratassi all'ipotassi al fine di aggirare la ripetizione di "où". Per quanto riguarda la riproposizione delle isotopie, l'unica differenza sostanziale risiede nel fatto che T3 reitera il classema [vista] oltre che nel primo semema «avrebbero guardato», modulazione ad inversione prospettica di «leur apparaîtrait», anche nel surtransfert modulante scalare «prima della sua apparizione», che traduce l'inciso "jusqu'à elle", spostato in entrambe le versioni alla fine della frase. Una simile scelta sembra voler compensare (tramite non-corrispondenza contigua) il depotenziamento in questo punto della personificazione della peste, già manifesta poiché presentata come "visiteuse désagréable" prima e sottolineata di nuovo qui dal pronome personale "elle", isolato oltretutto in posizione forte. Difficilmente l'italiano avrebbe permesso di replicare uno stesso uso del pronome femminile, sia all'interno di un ipotetico inciso 'fino a lei/ad ella', sia spostandolo fuori dalle virgole, a causa della reggenza del verbo *condurre* che rischiava di generare confusione referenziale. Tuttavia, eliminando ancora una volta l'inciso, come era avvenuto per il periodo che si chiudeva con "ils sentaient bien, évidemment, que quelque chose était changé", si perde anche il parallelismo ritmico che in T1 sembra mettere in rilievo questi momenti di cambiamento e cesura rispetto al passato; cesura di cui si fa eco, per l'appunto, l'aspetto prosodico. Le stesse strategie interessano poi anche la breve chiosa del narratore, che vuole sintetizzare in poche parole la condizione degli oranesi già toccata in uno degli aspetti dell'isotopia dell'astrazione (quello temporale), dicendo "En somme, ils étaient dans l'attente": nel T2 la traduzione è letterale, con semplice omissione del pronome e dell'articolo; il T3 si avvale dell'esplicitazione scalare "In buona sostanza", forse motivata dall'impressione di un troncamento troppo netto e affrettato del discorso, causato dall'avverbio *insomma* seguito da virgola. Con «in attesa» entrambe le traduzioni rispettano il

[452] Se si considera che questo uso della forma atona è caratteristico dell'italiano neostandard (Berruto, 1995, Fondamenti di sociolinguistica, Roma-Bari, Laterza) e dunque meno atteso in un registro formale del '48.

piano espressivo dell'isotopia, lasciando il classema [astrazione] nella sua forma originale sostantivata, cioè astratta, invece di trasporlo, per ipotesi, in voci verbali che lo ridimensionassero da uno stato astratto al processo concreto.

Arrivando adesso agli ultimi due periodi del paragrafo trascritto sopra, rileviamo un'ancor più marcata tendenza alla dissimilazione da parte di Melaouah contro la consueta strategia diretta di Dal Fabbro, il quale si limita perlopiù a shifts obbligatori oppure vincolati tra pochissime alternative: per esempio, nel primo caso, per rendere "auraient fait leur" adopera il possessivo "fatto propria" al posto di un eventualmente irricevibile *fatto loro; nel secondo, traducendo il comparativo "aussi éloignée de l'indifférence que de la passion", adotta la struttura correlativa *sia…sia*. Ad eccezione dell'efficace sutransfert de-esplicitante "benissimo" al posto di "assez bien", soltanto nell'uso della punteggiatura T2 si mostra, in un caso, più slegato dalla forma di T1: dopo la correlazione comparativa summenzionata, introduce infatti i due punti, seguiti dalla quindi ormai necessaria trasposizione della congiunzione *e* nel pronome anaforico *lo*. Al livello stilistico, come in molti altri casi simili di sostituzione interpuntiva a favore dei segni intermedi (punto e virgola e due punti), l'effetto risultante è un vivacizzarsi della gerarchia logico-semantica dovuta, in questo caso, all'incremento della cataforicità del primo enunciato, che proietta su ciò che segue un senso di specificazione. Se nell'insieme l'aderenza del T2 paga, poiché tutela molti dei tratti semantici e stilistici del T1, in alcuni punti determina tuttavia delle cadute di registro o degli slittamenti di senso, già presenti in forme simili nei paragrafi a precedere. È il caso di "la peste gli aveva dato", dove l'uso del dativo singolare al posto del pronome plurale risulta fuori registro, nonché leggermente ambiguo, dato che i referenti anaforici ai quali si riferisce erano stati quasi tutti implicitati. Il rischio di transfert impreciso è invece dovuto all'ennesimo calco del verbo servile con valore di futuro in "la frase che uno dei fedeli doveva pronunciare davanti al dottor Rieux", certo possibile in italiano, ma non di immediata comprensione qui, vista la mancanza di un dato temporale esplicito riguardante il dottor Rieux (per ipotesi, 'doveva pronunciare più tardi'). Di contro, la mimesi del significante salva incidentalmente T2 da quello che appare, al contrario, come un transfert imperfetto nel T3 e sul quale si reggeva parte del sarcasmo originale. Infatti, quando Camus, dopo aver alluso in maniera sottile alla superficialità del sentimento religioso degli oranesi, fa dire al narratore: "À l'égard de la religion, comme de beaucoup d'autres problèmes, […]", non troppo velatamente sta giocando con la semantica

del termine *problème*, che sia in francese sia in italiano può assumere tanto l'accezione di faccenda difficile da risolvere, quanto quella più neutra di tema da trattare, occupazione intellettuale. Se si considera il contesto del discorso portato avanti in queste pagine dal narratore e in particolare i pochi classemi piuttosto negativi che hanno fin qui accompagnato le qualificazioni della religione come [impegno] e [vincolo] agli occhi dei più – ad esempio, rispetto alla concorrente possibilità dei bagni al mare; oppure quando il cronista dice che, non essendo ancora disperati, i cittadini non si sentono "obligés à rien", con il sottinteso dunque che non si sentono tenuti ad andare a messa per affidarsi alla fede come ultima spiaggia – allora risulterà più chiaro perché il T3 ("Relativamente alla religione, come a molte altre questioni") dia al lettore meno possibilità di cogliere l'ombra di sarcasmo per cui nel T2, invece, la religione viene posta nella stessa categoria dei grattacapi da risolvere: "Nei riguardi della religione, come di molti altri problemi, […]". In compenso, è proprio la postura dissimilatrice di Melaouah che porta il suo testo a un'organicità e una precisione a nostro parere superiori rispetto al T2. Ciò è vero in parte per le più grandi premure rivolte affinché la formalità del registro sposi la leggibilità del testo, come in "aveva destato in loro" (invece che "gli aveva dato" del T2), più sostenuto ma al contempo più chiaro nel suo contesto. In parte per la completezza semantica dei transfert, come si evince, ad esempio, dalla struttura comparativa ("ugualmente distante dall'indifferenza come dalla passione") che, a spese forse della sonorità, ripristina però il leggero slittamento di senso avvenuto nel T2, dove la correlazione "lontano sia dall'indifferenza sia dalla passione" indica, a ben vedere, una distanza assoluta e non paritaria, come in T1, tra i tre termini di paragone. In parte, infine, per la tendenza alla trasposizione de-esplicitante che, pur non causando qui entropia, rende più compatte alcune porzioni testuali e ne agevola pertanto la coesione. Lo si nota in diversi punti. Innanzitutto, nella traduzione "atteggiamento singolare" in luogo di "singolar[453] modo di pensare" per "tournure d'esprit singulière", che peraltro rispetta la variazione del *foregrounding* di "esprit" come parola focale attorno alla quale ruota, da una prospettiva meno insulare sul testo, l'intera descrizione del narratore, che in effetti sta mostrando varie sfaccettature delle disposizioni d'animo con cui gli oranesi vivono la peste. Quest'ultima, occorre ricordarlo, porta con sé sin dall'incipit il classema [straordinario], qui reiterato in «singolare» e «particolare», che si oppone all'ordinarietà di Oran: l'effetto di *foregrounding* è dato quindi dalla ripresa e variazione

[453] Un'ulteriore apocope di T2. Insieme all'anastrofe dell'aggettivo, è da considerare segno più del tempo che dello stile traduttorio.

lessicale rispetto al precedente "état d'esprit bien particulier", cioè un momento di temporanea stasi interiore contrapposto a questa nuova *tournure*, a questo movimento, che riguarda la religione. In entrambe le traduzioni, il primo traducente per "état d'esprit" è «stato d'animo», la cui semica essenziale (rafforzata dai semi del verbo reggente *se trouver*, di stato in luogo) ben si contrappone alla [movenza] e [disposizione] che caratterizzano il secondo traducente di "tournure d'esprit" nel T3 («atteggiamento») più di quanto accada con «modo di pensare» del T2. Proseguendo, la tendenza alle trasposizioni de-esplicitanti si riscontra nei traducenti "sintetizzare" per "assez bien définir" e, soprattutto, in "avrebbero[454] sottoscritto la frase pronunciata da", che condensa nel primo participio "auraient fait leur" e nella modulazione (forma attiva/passiva) del secondo la struttura con *devoir* a valore futuro: "qu'un des fidèles devait tenir", che abbiamo visto calcata in T2. A conclusione di questo paragrafo F_1, era poi importante che la chiosa icastica pronunciata da uno dei fedeli a proposito della religione come rimedio alla peste ("« De toute façon, ça ne peut pas faire de mal. »") mantenesse il tono schietto della voce popolare, affinché l'antifrasi che si sprigiona tra il pragmatismo del commento e l'alta vocazione che invece richiederebbe la partecipazione a una messa – e più in generale la vera fede cristiana – trovasse un'equivalenza d'effetto in traduzione. Tanto più che, attraverso classemi condivisi sul piano dell'espressione, questa frase raccoglie l'improbabile matrimonio tra salto di fede e oggettività accennato poco prima nella triade «indifférence», «passion» e «objectivité». In questo caso, quindi, riteniamo che la dominante traduttiva fosse da ricercare nella necessità di riprodurre il cliché in tutta la sua genuinità, ovvero in maniera sobria e lapidaria. Proprio quando sarebbe forse servito di più, T2 non si limita all'aderenza: con "In ogni modo, non può derivarne del male.", non solo realizza una sorta di modulazione de-esplicitante scalare che, spostando il soggetto agente dalla religione al male, costringe il lettore a un maggiore (seppur minimo) sforzo cognitivo, ma alza anche immotivatamente il registro di un verbo come *faire*, chiara marca del parlato in un discorso diretto. Nel dare fondo alle risorse espressive dell'italiano, invece, Melaouah anche questa volta non rimane prigioniera della struttura originaria, ma realizza un'equivalenza funzionale, encomiabile nella sua semplicità: "Comunque sia, male non può fare." La colloquialità della locuzione avverbiale insieme alla modulazione in ordine regressivo del sintagma che la segue hanno il merito di conservare tanto il registro quanto la prosodia e il laconismo risolutivo dell'epifonema, smarcando meglio di

[454] La sinesi del numero concerne già il T1.

T2 il parlar sentenzioso della popolazione dallo stile pur talvolta aforistico del narratore.

VI.3.4 L'INGRESSO NELLA CATTEDRALE E IL RUOLO DELLA PIOGGIA

La stessa capacità di trovare soluzioni credibili che non alienino il testo né alla sua dimensione d'appartenenza linguistico-culturale né alla sua destinazione editoriale – che sia per abuso di calchi o per l'incubo di rifuggirli ad ogni costo – ma lasciando cioè anzi sentire che esiste un parlante reale dietro a quelle soluzioni, si nota, in T3, anche nella frase introduttiva del capoverso successivo, dove viene descritto l'ingresso in cattedrale dei fedeli prima e di Paneloux poi:

> T1 (91): La cathédrale de notre ville, en tout cas, fut à peu près remplie par les fidèles pendant toute la semaine.
>
> T2 (72): La cattedrale della nostra città, in ogni caso, fu pressoché riempita dai fedeli per tutta la settimana.
>
> T3 (105): Come che fosse, per tutta la settimana i fedeli riempirono quasi per intero la cattedrale della nostra città.

La mobilità dell'avverbio, trasposto in una forma che favorisce la coesione con le frasi precedenti[455] più di quanto faccia l'inciso "in ogni caso"; lo spostamento funzionale del focus sulla cattedrale, dovuto alla modulazione dalla forma passiva ad attiva, con conseguente dislocazione del complemento oggetto e trasposizioni a catena; l'esplicitazione categoriale della locuzione approssimante: sono tutti segni di una strategia che prende la misura del periodo nella sua più grande sinergia contestuale, correndo dei rischi per il benessere del lettore, ma senza in questo snaturare i tratti fondamentali del prototesto. Guardando al complesso dell'analisi, nella maggioranza dei casi questa strategia è vincente, o piuttosto, come vorrebbe una certa visione del tradotto, a perdita minima. Talvolta, tuttavia, a causa dei vari shifts opzionali, ha portato al sacrificio ponderato di elementi che, come visto in precedenza (cfr. V.2.1.2.3.3 e V.2.2.4), nell'originale contribuiscono a una cosmologia poetica interna. È il caso del seguente paragrafo dove, tramite la mimesi per via semiotica

[455] Ovvero: "Tarrou lui-même, après avoir noté dans ses carnets que les Chinois, en pareil cas, vont jouer du tambourin devant le génie de la peste, remarquait qu'il était absolument impossible de savoir si, en réalité, le tambourin se montrait plus efficace que les mesures prophylactiques. Il ajoutait seulement que, pour trancher la question, il eût fallu être renseigné sur l'existence d'un génie de la peste et que notre ignorance sur ce point stérilisait toutes les opinions qu'on pouvait avoir." (LP 90-91)

dell'elemento acquatico[456] – foriero di una valenza mortifera, legata nel romanzo alla pioggia – il punto di vista viene trasportato all'interno della cattedrale assieme al flusso dei fedeli, velando l'esordio della predica di Paneloux di sinistri presagi che orientano la ricezione del racconto:

T1 (91)	T2 (72-73)	T3 (105)
G_1	G_2	G_3
Les premiers jours, beaucoup d'habitants restaient encore dans les jardins de palmiers et de grenadiers qui s'étendent devant le porche, pour écouter la marée d'invocations et de prières qui refluaient jusque dans les rues. Peu à peu, l'exemple aidant, les mêmes auditeurs se décidèrent à entrer et à mêler une voix timide aux répons de l'assistance. Et le dimanche, un peuple considérable envahit la nef, débordant jusque sur le parvis et les derniers escaliers. Depuis la veille, le ciel s'était assombri, la pluie tombait à verse. Ceux qui se tenaient dehors avaient ouvert leurs parapluies. Une odeur d'encens et d'étoffes mouillées flottait dans la cathédrale quand le père Paneloux monta en chaire.	I primi giorni, molti abitanti restavano ancora nei giardini di palmizi e di melograni che si stendono davanti al portico, per ascoltare la marea d'invocazioni e di preghiere che rifluivano sin nelle strade. A poco a poco, con l'aiuto dell'esempio, gli stessi ascoltatori si decisero a entrare e a unire una timida voce ai responsi dell'adunanza. E la domenica una folla considerevole invase la navata, traboccando sin nel vestibolo e sugli ultimi gradini. Dalla vigilia il cielo si era oscurato, la pioggia cadeva a scrosci. Quelli che stavano fuori avevano aperto gli ombrelli. Un odore d'incenso e di stoffa bagnata ondeggiava nella cattedrale quando Padre Paneloux montò in pulpito.	Nei primi giorni molti cittadini si limitavano a stazionare nei giardini di palme e di melograni che si estendevano davanti al portale, per ascoltare il fiume di invocazioni e di preghiere che giungevano fino in strada. Pian piano, complice l'emulazione, quegli stessi uditori si decisero a entrare e a unire la propria timida voce ai responsori del pubblico. E la domenica una folla considerevole invase la navata dilagando fin sul sagrato e sugli ultimi scalini. Dal giorno precedente il cielo si era coperto, e pioveva a dirotto. Coloro che erano all'esterno avevano aperto gli ombrelli. Aleggiava nella cattedrale un odore di incenso e di stoffe bagnate quando padre Paneloux salì sul pulpito.

Qui come altrove nel capitolo terzo, i dettagli climatici creano un sistema polifonico nel quale la pioggia, facendosi vedere e sentire, predispone o accompagna la percezione dell'oratoria clericale. Concentrandoci per il momento sull'analisi isotopica dei sememi evidenziati, noteremo un

[456] Per facilitare l'individuazione dei relativi sememi, li evidenziamo in azzurro.

leggero decremento nel numero di reiterazioni dei classemi [acqua] e [moto] in T3, rispetto a T1 e T2. La prima traduzione pare aver riconosciuto e dato il giusto peso, in termini quantitativi, alla riproduzione semica dell'elemento idrico, non soltanto per conseguenza fortuita della consueta strategia letterale – che logicamente, tra lingue cugine, facilitava il compito – ma, a nostro avviso, con cognizione di causa: lo si nota, da un lato, nella ricerca sinonimica meno ovvia di taluni verbi, come *traboccare* e *ondeggiare*, che forzano appena il repertorio collocazionale dei rispettivi enunciati per tenere vivo nella percezione del lettore l'iconismo relativo ai moti dell'acqua; dall'altro lato, nella selezione particolare del traducente onomatopeico "a scrosci", che produce più icasticamente di "a dirotto" il semema «pioggia fitta». Sempre sul piano fonetico, inoltre, tanto l'imitazione di certi significanti originali quanto la scelta oculata dei termini legati ai sememi sopra evidenziati determinano un potenziamento ancora maggiore in T2 dell'effetto fonosimbolico, grazie all'accumulo in zone testuali specifiche delle consonanti liquide (vibranti, laterali e laterali palatali). Tale effetto melodico riguarda non meno il T3, dove dubitiamo che possa trattarsi di un tentativo di compensazione dislocata non-corrispondente, in accordo con l'attenzione sempre alta di Melaouah al risvolto sonoro, visibile qui anche in altre scelte tendenti alla scorrevolezza musicale: per esempio, nel notevole incremento delle vibranti nella seconda parte del paragrafo; oppure nella locuzione "Peu à peu" tradotta senza immettere occlusive velari (come avviene nel T2 "A poco a poco") con "Pian piano", oltretutto di pari misura metrica per sineresi iniziale. Venendo per l'appunto al T3, se è vero che quantitativamente i tasselli della sua linea isotopica diminuiscono[457] a causa di alcuni transfert parziali, che probabilmente tentano di evitare soluzioni troppo ardite (una su tutte: il termine *ondeggiare* riferito all'odore), va però considerata l'attenzione qualitativa rivolta da Melaouah al lessico che sottende questo reticolo isotopico, nei casi in cui sia stato riprodotto. Infatti, osservando da vicino i traducenti latori dei classemi [acqua] e [moto], i transfert completi di T3 mostrano talvolta un focus diverso ma non meno preciso di T2. Ad esempio, con la scelta di "fiume" al posto di "marée", verosimilmente la traduttrice ha voluto tenere in conto la frequenza d'uso figurato del termine *marea*, assai diffuso tanto in francese quanto in italiano, che nel tempo ne ha diluito l'associazione immediata alla dimensione marina, della quale, nel parlato medio comune, ha perso in parte i propri connotati originali per configurarsi piuttosto come un'iperbolica moltitudine. Sebbene una

[457] Nel caso di «mêler», che riteniamo potesse conservare i classemi in questione per mezzo di traducenti non troppo fuori contesto quali *mescolare* e *miscelare*, la perdita riguarda entrambe le versioni.

considerazione simile possa valere in effetti anche per il termine *fiume* nei suoi usi figurati, con il semema «ascoltare il fiume di invocazioni» T3 cerca forse di suggerire con più enfasi il *frame* delle acque in un movimento direzionato e costante, come quello di un fiume o come quello delle voci che straripano fuori dalle porte della cattedrale. Oppure ancora, si consideri il semema «dilagando fin sul sagrato», in apparenza meno icastico del «traboccando sin nel vestibolo» di T2, che evoca istantaneamente l'immagine dell'acqua. Mentre *traboccare* pone l'accento sul processo, ossia sul momento del trabocco da un margine, il verbo *dilagare* centra anche l'idea spaziale di una folla che riempie il sagrato in ogni sua parte, come un lago. Al lemma *dilagare*, infatti, il vocabolario Treccani riporta: "– 1. a. Riferito ad acque, diffondersi rapidamente e largamente sul terreno, in modo da formare come un lago."[458] Il risvolto cinetico in T3 verrà allora preservato piuttosto nella traduzione letterale delle preposizioni "fin sul", che in una collocazione più usitata con il verbo *dilagare* sarebbero altrimenti state ridotte, probabilmente, a una preposizione articolata *nel*. Per completare le osservazioni di natura isotopica, occorre considerare il ruolo giocato in questo passo dalla ripresa (e dalle traduzioni) del termine *assombri* con cui si era aperto il capitolo in esame. Infatti, in entrambi i contesti (D_1 e G_1), la prosodia semantica negativa della parola, combinata all'isotopia acquatica, ne indirizzano l'interpretazione. Ma se alla prima occorrenza "fut assombrie" (LP 89), riferita in senso figurato alla fine del mese, i classemi attivi erano [minaccioso] e [mutamento], nella seconda (LP 91) a tali classemi si aggiunge [tenebra] in senso denotativo, allacciando così di fatto, ancora una volta, il fenomeno naturale della pioggia alla recrudescenza dell'epidemia. È attraverso il posizionamento testuale di simili permutamenti classematici che nel corso dell'opera si profila quella distribuzione dei vari elementi naturali di cui si è parlato in V.2.2.4 e che intensifica gli effetti psicologici dell'epidemia. Analizzando le traduzioni, avevamo discusso le rispettive rese in D_2 e D_3 ("rattristata" e "adombrata"), a seguito delle quali ci si potrebbe aspettare in G la ricerca di un parallelismo lessicale, qualora i traduttori abbiano colto la ripetizione significativa di T1. Chiaramente, quando denota il cielo, l'aggettivo *assombri* ha possibilità combinatorie limitate rispetto all'uso connotativo, quindi una ripetizione esatta del vocabolo era improbabile. Sarebbe stato allora più semplice per i traduttori, al fine di veicolare quantomeno la ripetizione del semema (che, lo ricordiamo, è dato da un effetto di senso complessivo e non da un vocabolo fisso), scegliere il traducente della

[458] https://www.treccani.it/vocabolario/dilagare

prima occorrenza in funzione del secondo. È ciò che supponiamo sia avvenuto in T3, che ad «adombrata» collega «il cielo si era coperto», i cui classemi condivisi sono [tenebra] e [mutamento]. Al contrario, pur riproducendo l'atmosfera inquieta, il cielo che «si era oscurato» in T2 non riprende in maniera altrettanto diretta il semema iniziale «rattristata», del quale non condivide i classemi.

All'infuori dell'aspetto isotopico, dal confronto fra le traduzioni di questo paragrafo emergono alcuni transfert imprecisi o scorretti, riguardanti in particolare, ma non esclusivamente, il lessico ecclesiastico. Per i "répons de l'assistance", termini specifici del rituale liturgico, in T2 si parla di "responsi dell'adunanza" e in T3 di "responsori del pubblico". Nella prima traduzione, forse a causa della somiglianza con un generico *réponses*, "responsi" sembrerebbe un fraintendimento, mentre "adunanza", benché comprensibile, risulta impreciso rispetto all'uso canonico di *assemblea* per riferirsi ai fedeli. A seguito di ricerche diacroniche sulla coppia di termini nel linguaggio ecclesiastico[459], che non hanno comunque ricondotto "adunanza" a una ipotizzato arcaismo preferenziale, ci sembra piuttosto che la scelta di questo traducente possa essere ascrivibile a un altro tipo di interferenza del fattore intertemporale: a paragone con il suo posizionamento nel repertorio linguistico contemporaneo, dove appare politicamente più connotata, la parola *adunanza* doveva presentare all'epoca della prima traduzione una più alta disponibilità d'uso in quanto residuo lessicale del ventennio fascista, donde l'ingresso non marcato nell'idioletto del traduttore. Nemmeno in T3 è adoperata la parola *assemblea*, alla quale viene preferito un più generico "pubblico", forse per timore che l'impiego di un termine settoriale, pur intellegibile, richiedesse un qualche tipo di esplicitazione contestuale per non riuscire maldestro. In compenso, la traduzione "responsori" individua in modo esatto e completo il proprio referente: "Canto alternato tra il solista e l'assemblea (o il coro), una delle più antiche formule del canto liturgico con testo latino. […] Nell'ufficio divino il r. è in diretto rapporto con la lettura e costituisce la risposta del coro (o dell'assemblea) alla lettura medesima."[460] Viceversa, per quanto concerne i riferimenti all'architettura ecclesiastica, è nel T3 che registriamo un transfert scorretto: viene tradotto infatti "devant le porche" con "davanti al portale", che era stato giustamente[461] individuato in T2

[459] Ricordiamo che il greco ἐκκλησία sta a indicare proprio l'adunanza o l'assemblea.

[460] https://www.treccani.it/enciclopedia/responsorio

[461] Per l'entrata *porche*, il TLF riporta: "A. ━ ARCHIT. Construction en avant-corps, habituellement basse, abritant la porte d'entrée d'un édifice." Se questo potesse lasciare ancora dubbi che non si intenda effettivamente la struttura del portale, Jean-Marie Pérouse de Montclos in *Architecture. Méthode et vocabulaire*, (1972, col. 35.) descrive più incontrovertibilmente *porche*

come “portico”. Da segnalare, in aggiunta, una discrasia nella focalizzazione narrativa, derivante dalla diversa resa dei tempi verbali del sintagma “qui s’étendent” che precede questo complemento di luogo. Senza correre rischi, data la compatibilità tra i sistemi, Dal Fabbro si attiene rigidamente all’alternanza originale che vedeva susseguirsi un imperfetto, un presente, un altro imperfetto, per poi continuare al passato remoto. Forse per attrazione armonica del contesto temporale al passato in cui viene descritto ciò che accadeva “pendant toute la semaine”, Melaouah trasforma invece l’unico presente in un imperfetto, senza intaccare il significato della sequenza. Così facendo, tuttavia, genera uno slittamento semantico che potrebbe avere riverberi sul punto di vista narrativo, poiché l’uso del presente per quella voce verbale nel T1 comunicava al lettore, seppur di sfuggita, due fatti: che nel momento in cui il cronista descrive la cattedrale, i palmizi e i melograni non sono stati rimossi, si estendono sempre davanti al portico e, pertanto, che il narratore sta parlando da un futuro nel quale, verosimilmente, abita ancora a Oran. La modifica in T3 altera, in modo certo marginale, la percezione di questo posizionamento del narratore come parte integrante della comunità cittadina. D’altro canto, i melograni che “si stendono” in T2 sono uno di quegli spiacevoli calchi lessicali, insieme alla “vigilia” e a “con l’aiuto dell’esempio”, che generalmente è proprio il T3 a risolvere: “si estendevano”, “Dal giorno precedente” e “complice l’emulazione”, in questo ultimo caso con una creativa trasposizione da participiale ad aggettivo, unita a una modulazione esplicitante scalare che passa da “esempio” al suo effetto “emulazione”, rendendo con un puro sintagma nominale il senso dell’inciso originale. In ultimo, di T3 osserviamo sia la ricerca di un registro più sostenuto, orientato al mantenimento del tono cronistico generale[462], sia come di consueto una maggiore libertà nell’organizzazione frastica interna, che rende l’espressività degli enunciati più naturale rispetto a certe formulazioni vagamente stranianti di T2: succede tanto con l’inversione di verbo e soggetto in “Aleggiava nella cattedrale un odore…quando”, che nella presentazione di tema e rema sposta l’enfasi dal movimento al sentore stesso, quanto con un’esplicitazione categoriale della congiunzione dopo la virgola in “e pioveva a dirotto”, dovuta alla trasposizione dal nome al verbo, che non ne avrebbe retto l’assenza allo stesso modo.

come: “pièce ou galerie se trouvant devant l'entrée d'une construction formant avant-corps bas, placé devant la façade du bâtiment qu'il commande.”

[462] Ad esempio: “Ceux qui se tenaient dehors”, reso semplicemente con “Quelli che stavano fuori” in T2, si innalza in “ Coloro che erano all’esterno” nel T3.

VI.3.5 LE DOMINANTI DELLA DRAMMATIZZAZIONE NARRATIVA

Arriviamo così all'ingresso in scena di padre Paneloux, preceduto da un ritratto fisico quasi macchiettistico, tratteggiato per sottrazione ("de taille moyenne, mais trapu [….] on ne vit de lui qu'une forme[463] épaisse et noire, surmontée des deux taches de ses joues, rubicondes […]", 91), di cui Gaudard scrive: "Le décalage même entre l'aspect physique du prédicateur monté en chaire et la mission spirituelle qui lui est assignée tend à discréditer a priori le discours prononcé." (1999: 85) È significativo, in questo senso, non solo che bisognerà attendere fino al capitolo in cui è narrata l'agonia del piccolo Othon perché a Paneloux venga infine conferito un volto – che vediamo solamente quando è attraversato da "une ombre bouleversée" (LP 199, cfr. V.2.2.4) – ma soprattutto che, sin da principio, il suo fisico sia qualificato come "trapu", aggettivo altrove assegnato esclusivamente al bacillo della peste (LP 51), tradotto come "tozzo" in entrambe le versioni[464]. Inoltre, lo statuto spirituale del padre gesuita era già stato sottilmente sminuito dall'inquadramento iniziale: lo conosciamo innanzitutto in qualità di collaboratore della Società geografica di Oran, e soltanto in un secondo momento come figura ecclesiastica. Il suo primo atto di parola si colloca quindi al centro esatto di una scenografia attentamente allestita, non solo tramite la descrizione dei luoghi o la menzione del dato meteorologico, ma anche per mezzo di una verticalizzazione degli sfondi (diegetici) in cima ai quali il prete sembra ergersi come sul pulpito dopo l'apertura del sipario[465]. Il primo sfondo, il più generale, è il posto riservato al suo sermone all'interno dell'economia dell'opera, ovvero come spartiacque della Parte II, quando l'esposizione tragica si è ormai conclusa e si va verso il nodo centrale. Sovrapposto a questo, c'è il resoconto minuzioso delle circostanze, anche inessenziali all'intreccio, nelle quali si iscrive la predica come in una

[463] Azzardando un'interpretazione in chiave isotopica, potremmo vedere in questo semema la reiterazione del classema [astratto].

[464] E questa assegnazione, difficilmente frutto del caso, è rispettata soltanto nella ritraduzione, con una compensazione corrispondente contigua:

> T2 "Era di corporatura media, ma robusto. Quando si appoggiò all'orlo del pulpito, stringendo il legno tra le grosse mani, non si vide di lui che una forma spessa e nera, cui sovrastavano le due macchie delle guance, rubiconde sotto gli occhiali di metallo." (73)
> T3 "Era un uomo di statura media, ma dal fisico massiccio. Quando si appoggiò al bordo del pulpito, stringendo il legno fra le grosse mani, si vide di lui solo una forma tozza e nera sormontata dalle due chiazze rubiconde delle guance sotto gli occhiali di metallo." (105)

[465] Si tenga a mente l'importanza della contrapposizione camusiana tra la forza di verità del dialogo e il *malheur* prodotto dal monologo "dicté du haut" (cfr. V.3.1).

cornice che aumenti l'attesa e la considerazione verso ciò che il prete dirà. Infine, la focalizzazione si fa sempre più vicina al prelato, passando dalla prospettiva cronistica riferita alla fine del primo mese di peste al momento esatto, visto dall'interno della cattedrale, in cui Paneloux prende la parola. A questo punto, però, lungi dall'essere riportata sommariamente e in modo neutro, come cronaca vorrebbe, la predica è oggetto al contempo di un resoconto prevalentemente al discorso diretto – ma frammentario, per pilotarne la ricezione (cfr. V.1.1.4) – e di annotazioni critiche da parte della voce narrante, mascherate da interventi funzionali alla rappresentazione: "le récit du prêche est segmenté en scènes ou en actes selon la progression carctéristique d'une pièce de théâtre et dont le déroulement scénique est commenté" (Gaudard 1999: 88). Tutto ciò contribuisce alla drammatizzazione del racconto, realizzata quindi attraverso interruzioni del discorso diretto che fungono da didascalie, cioè segnalano al lettore cambiamenti di tono, pause, riprese, alternanze timbriche, e alla quale partecipano altresì: gli elementi atmosferici (la pioggia accompagna l'andamento retorico, aumentando di intensità quando Paneloux lancia i suoi anatemi tonanti dal pulpito e cessando invece in concomitanza della fine del sermone); l'enunciazione recitativa di certe frasi; i gesti enfatici del parroco e l'effetto catartico finale, che rendono ancora più evidente l'isotopia espressiva della teatralità di cui avevamo parlato sopra[466]. Da un canto, quindi, la sapiente magniloquenza del parroco sembra occupare con fermezza il capitolo e dirigerne il senso globale, grazie a un'argomentazione che "Dalla protasi all'apodosi […] 'si apre' ponendo il problema e si 'chiude' annunciando la soluzione." (Piselli 2016: 237) Costruita perlopiù sugli slittamenti espressivi all'interno della semantica allegorica della peste in quanto flagello, astratto e concreto, tale argomentazione, spesso fallace, è affidata a lunghi periodi ricchi di ripetizioni, procedimenti amplificatori, opposizioni manichee, rapide digressioni paraboliche, citazioni bibliche e storiche, cambiamenti di tono e domande rivolte all'uditorio. D'altro canto, è l'ironia del narratore ad esercitarsi su questa retorica ecclesiastica in forma quasi parodica[467], poiché: "La mise à distance provoquée par les interruptions dans le discours rapporté permet donc une mise à distance de l'événement raconté et une relation directe avec le lecteur qui sans être totalement explicite est cependant très marquée dans l'énonciation." (Gaudard : 87-88). Attraverso simili scelte stilistiche, la risposta religiosa al male, che Paneloux propone come salto fideistico, viene minata dal modus narrativo ancor prima che

[466] E che da ora in poi, in questa sezione, segneremo nei testi con la sottolineatura tratteggiata per quei sememi che contribuiscono a vario titolo all'effetto teatrale della scena.
[467] Sottolineeremo con riga doppia i sememi che concorrono a screditare la predica di Paneloux.

gli eventi della trama possano sconfessarla. Tenendo conto anche di quanto illustrato in V.1.1.4 a proposito delle tecniche di controllo narrativo usate da Rieux e in V.3.1 riguardo all'isotopia della parola nel discorso di Paneloux, passiamo dunque ad esaminare le rese traduttive della prima parte del sermone.

VI.3.5.1 UN ESORDIO SCENOGRAFICO

T1 (91-92)	T2 (73)	T3 (105)
H_1	H_2	H_3
Il avait une voix forte, passionnée, qui portait loin, et lorsqu'il attaqua l'assistance d'une seule phrase véhémente et martelée : « Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité », un remous parcourut l'assistance jusqu'au parvis. Logiquement, ce qui suivit ne semblait pas se raccorder à cet exorde pathétique. Ce fut la suite du discours qui fit seulement comprendre à nos concitoyens que, par un procédé oratoire habile, le père avait donné en une seule fois, comme on assène un coup, le thème de son prêche entier. Paneloux, tout de suite après cette phrase, en effet, cita le texte de l'Exode relatif à la peste en Égypte et dit : « La première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux. Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux. » La pluie redoublait au-dehors et cette dernière phrase, prononcée au milieu d'un silence	Aveva una voce forte, appassionata, che si sentiva lontano; e quando attaccò l'uditorio con una sola frase veemente e martellata: «Fratelli miei, voi siete nella sventura, fratelli miei, voi lo avete meritato», un fremito percorse l'uditorio sino al vestibolo. Logicamente, quello che seguiva non sembrò intonarsi al patetico esordio. Ma il séguito del discorso fece poi intendere ai nostri concittadini che, con abile procedimento oratorio, il Padre aveva dato in una sola volta, come si vibra un colpo, il tema di tutta la sua predica. Paneloux, subito dopo quella frase, infatti, citò il testo dell'Esodo relativo alla peste in Egitto e disse: «La prima volta che il flagello appare nella storia, è per colpire i nemici di Dio. Faraone si oppone ai disegni eterni e la peste, allora, lo fa cadere in ginocchio. Dal principio d'ogni storia, il flagello di Dio mette ai suoi piedi gli orgogliosi e gli accecati. Meditate e cadete in ginocchio». Di fuori la pioggia raddoppiava, e quest'ultima frase, pronunciata in mezzo a un silenzio assoluto, reso ancora più profondo dal crepitio dell'acquazzone sulle vetrate,	Aveva una voce forte e appassionata, che arrivava lontano, e nell'istante in cui affrontò l'uditorio scandendo un'unica frase veemente: "Fratelli, la sventura vi ha colpito, fratelli, ve lo siete meritato," un mormorio percorse il pubblico fino al sagrato. Ciò che seguì non parve avere sulle prime alcun nesso logico con questo drammatico esordio. Solo dal resto del discorso i nostri concittadini si resero conto che con un abile stratagemma oratorio il prete aveva dato in una sola stoccata, quasi assestasse un colpo, l'argomento dell'intera predica. Subito dopo quella frase, infatti, Paneloux citò il testo dell'Esodo relativo alla peste in Egitto e disse: "La prima volta in cui questo flagello compare nella storia, è per colpire i nemici di Dio. Il faraone si oppone ai disegni eterni e la peste lo costringe allora a inginocchiarsi. Sin dagli albori del mondo, il flagello di Dio mette ai suoi piedi gli orgogliosi e i ciechi. Meditate questo e inginocchiatevi." Adesso fuori pioveva a scrosci e l'ultima frase, pronunciata nel silenzio assoluto reso ancora più

absolu, rendu plus profond encore par le crépitement de l'averse sur les vitraux, retentit avec un tel accent que quelques auditeurs, après une seconde d'hésitation, se laissèrent glisser de leur chaise sur le prie-Dieu.	echeggiò con tale accento che alcuni ascoltatori, dopo un attimo d'incertezza, si lasciarono scivolare dalla sedia sull'inginocchiatoio.	intenso dal crepitio dell'acquazzone sulle vetrate, riecheggiò con tale intensità che dopo un attimo di esitazione alcuni fra i presenti si lasciarono scivolare dalla sedia all'inginocchiatoio.

Nel complesso, il tono dell'esordio è stato mantenuto, ma diversi calchi nel T2 ne inficiano a volte l'aspetto pragmatico. Lo si nota innanzitutto dalla traduzione letterale dell'attacco, al discorso diretto: «Fratelli miei, voi siete nella sventura, fratelli miei, voi lo avete meritato». Sebbene nella conservazione di entrambi gli allocutivi (specialmente del secondo) risalti bene la centralità del *vous* astratto con cui il primo Paneloux si estrania dalla comunità (cfr. V.2.2.3), una indessicalità tanto esplicita all'interno di enunciati così brevi, unita allo scarso idiomatismo di *essere nella sventura*, rendono la formulazione di Dal Fabbro troppo artificiosa per ottenere nell'italiano di oggi un effetto illocutivo pari a quello originale, che si basa su un tipo di enunciato prima constativo, poi accusatorio. Inoltre, enucleando la resa isotopica dell'astrazione, che qui come in D_1 affiora dal classema [distinzione], le ripetizioni ravvicinate del pronome "voi" (disgiuntivo) e del possessivo "miei" (inclusivo) – entrambi obbligatori in francese, ma non in italiano – potrebbero apparire in conflitto, poiché si depotenziano a vicenda nel dare un'impressione di appartenenza o distacco del parroco nei confronti degli altri prigionieri della peste. Supponiamo che una perplessità affine abbia portato quindi la ritraduttrice a optare per la de-esplicitazione categoriale dei possessivi, desumibili ad ogni modo dalla sfera semantica del vocativo "Fratelli", e alla conversione dei pronomi "vous" in particelle pronominali in proclisia delle rispettive voci verbali, così da rimanere presenti ma meno ingombranti. Forse a favore della scelta di ricalcare il sintagma con "siete nella sventura", in T2, si potrebbe menzionare la più alta frequenza di una siffatta collocazione nei testi religiosi, che lo addebiterebbe allora a una questione di lessico specifico. Nondimeno, se confrontata al T3, la prima versione ci sembra comunque meno soddisfacente. Melaouah infatti riesce non solo a riprodurre stilisticamente la struttura asindetica tramite la simploche[468] sintattica "Fratelli, la sventura vi ha colpito, fratelli, ve lo siete meritato", che mette in parallelo ritmico tanto l'epiteto iniziale quanto i participi passati ottenuti dalla modulazione del primo membro; ma, proprio grazie alla rielaborazione meno ingessata di quest'ultimo, arriva anche ad armonizzare perfettamente l'esordio di Paneloux con la semantica

[468] Combinazione di anafora ed epifora nello stesso segmento per ottenere un parallelismo (in questo caso sintattico).

dell'intero sermone: immettendo in questa zona testuale i classemi [violenza] e [offensiva] tramite il semema «ha colpito», tiene attiva l'isotopia del terrore che nel capitolo aveva uno dei suoi elementi visibili già nel «véhément» iniziale (cfr. D_1); si manifestava poi ancora come orizzonte d'attesa originato dagli effetti tragici della pioggia (considerati in precedenza); infine, in questo capoverso, si reitera nei sememi evidenziati nel T1 in arancione, nonché nel furore degli elementi atmosferici lungo tutto il sermone. Tale isotopia del terrore, che tematizza l'arrivo della peste come castigo divino secondo la visione di cui abbiamo parlato in V.2.3, si lega indissolubilmente all'andirivieni metaforico prodotto dal semema «flagello», in quanto attrezzo agricolo per battere il grano e allegoria del castigo stesso. In tutto H_3 è evidente la ricerca di una via di mezzo tra la ricreazione semica di questa isotopia e l'appropriatezza fraseologica in italiano. Ad esempio, optando per "affrontò" al posto di "attaccò" di T2 (che traduce "attaqua"), Melaouah sembra distanziarsi di proposito dalla possibilità, pur legittima[469], di usare il verbo con omologo significante. Ipotizziamo che i suoi obiettivi fossero, da una parte, ridurre l'inciampo alla lettura che il verbo *attaccare* avrebbe introdotto in un contesto simile, producendo magari l'immagine di un Paneloux più collerico di quanto il testo non suggerisca; dall'altra, avendo scelto un verbo che evoca ugualmente il senso di conflitto, conservare il classema [scontro] di «attaqua l'assistance» senza che la veemenza appaia come una aggressione verbale. Secondo la medesima strategia, non altrettanto vincente risulta la modulazione compensatoria (analogica contigua) "scandendo un'unica frase veemente" per "d'une seule phrase véhémente et martelée", nella quale l'aggettivo portatore dei classemi distinti [percuotere] e [cadenza] – nel T1 in coppia con "véhémente" che ne condivideva la violenza sottesa al primo classema – è trasposto nel gerundio "scandendo", che ne recupera sì l'idea ritmica, ma non i semi legati all'impeto. Potrebbe allora costituire un ulteriore fenomeno compensatorio, di tipo stilistico-diretto-dislocato, il surtransfert "dato in una sola stoccata, quasi assestasse un colpo" con cui Melaouah traduce poco dopo "donné en une seule fois, comme on assène un coup": è senza dubbio il *frame* della veemenza ad aver esercitato una pressione contestuale tale da portare la traduttrice alla selezione del sostantivo

[469] L'uso figurato di *attaquer* con questa accezione è attestato nel *Trésor*, seppure non come uso recente: "Attesté ds les dict. gén. du XIX^e^ et du XX^e^ s. de *Ac.* 1798 à *Ac.* 1932. **C.** ― *Emplois fig.* **1.** [L'accent est mis sur la réponse ou la réaction que l'on attend de qqn ou de qqc.] Entrer en contact avec quelqu'un ou quelque chose. *Attaquer qqn sur un sujet, sur ses intentions.*" A favore della scelta lessicale di Dal Fabbro, andrebbe tenuta in conto poi soprattutto l'accezione propriamente teatrale degli attacchi, ovvero gli inizi delle battute degli attori nel teatro drammatico.

“stoccata”, che condivide alcuni dei classemi sopra elencati. Per un analogo compromesso tra eleganza stilistica e portata semica degli enunciati, successivamente in T3 troviamo quella che appare ancora come una compensazione di tipo stilistico-sistemico, con corrispondenza diretta contigua. Infatti, data l’iterazione anaforica del semema «tomber» (in tre diverse forme nel T1), Melaouah ne raccoglie i relativi classemi per coniugarli con rese lessicali che non sfociano, in italiano, in un immotivato spaesamento: “le fait alors tomber à genoux” diventa “lo costringe allora a inginocchiarsi”, dove il verbo *costringere* sembra voler assumere su di sé la connotazione più brusca che «tomber à genoux» possiede rispetto a «inginocchiarsi», semema che resta comunque l’equivalente più accettabile all’interno del paragrafo. Meno scorrevole in questi punti è la traduzione diretta del T2, dove si legge, per la prima occorrenza: “Faraone[470] si oppone ai disegni eterni e la peste, allora, lo fa cadere in ginocchio”; per la seconda: “Meditate e cadete in ginocchio”. In quest’ultima frase, poiché l’uso iussivo di *cadere* non si sposa bene con il contesto in cui si trova il verbo, la forza illocutiva risulta inusitata rispetto al T3 “Meditate questo e inginocchiatevi”, che si affida qui, in controtendenza con la propria strategia abituale, alla traduzione letterale di “cela”, producendo un duplice effetto: compensa la lunghezza ridotta dell’univerbato “inginocchiatevi” e non fa risuonare il primo imperativo come un’indicazione generica di condotta, bensì lo vincola al peso del monito specifico di Paneloux.

Guardando all’intero blocco testuale, le ingerenze critiche del narratore (che avevamo segnalato nel T1 con una sottolineatura doppia) in traduzione sono adeguatamente preservate, ad eccezione del periodo (“Logiquement… pathétique.”) che segue le parole iniziali del prete, calcato in T2: “Logicamente, quello che seguiva non sembrò intonarsi al patetico esordio.” Questa traduzione presenta una serie di problemi, tutti risolti nella ritraduzione. Innanzitutto, il calco della forma avverbiale separata da virgola in principio di frase[471] genera uno slittamento semantico facilmente avvertibile: il T2 sembra avviarsi con il connettore nel suo uso assoluto, cioè nel senso di «ovviamente/naturalmente»; mentre, con tutta probabilità, il traduttore intendeva rendere il significato

[470] Considerando che, nella Bibbia, Faraone sembra assurgere a nome proprio di persona del sovrano egizio che opprime il popolo di Israele (Thomas Römer, *Ce que la Bible doit à l'Égypte*, Paris, Bayard, 2008, 143), si rende merito a Dal Fabbro per aver rispettato nuovamente, qui come altrove nella traduzione della predica, l’esattezza del lessico ecclesiastico.

[471] Questo tipo di errore ricorre nella prima traduzione anche in altri capitoli. Un esempio su molti: “Les progrès de la peste lui échappaeint pratiquement.” (102) nel T2 diventa “Praticamente, i progressi della peste gli sfuggivano.” (83), poi corretto nel T3 “I progressi concreti della peste gli sfuggivano.” (119).

pertinente «da un punto di vista logico». In secondo luogo, l'inversione dei tempi verbali da "suivit" a "seguiva" e da "semblait" a "sembrò" non rispetta né la concordanza originale né quella interna allo stesso metatesto, determinando un'infrazione della coesione. In ultimo, meno grave ma non ottimale nei suoi potenziali effetti semantici risulta il sintagma qualificativo "patetico esordio". Dal Fabbro ha sapientemente giocato sulla mobilità dell'epiteto, probabilmente al fine sia di tenere alto il registro sia di evitare il rischio comportato dalla diversa marcatezza, in italiano, dell'aggettivo preposto, cosicché "patetico" in T2 non assumesse la connotazione negativa di un patetismo affettato, che tenda artificiosamente a commuovere. Tuttavia, poiché in entrambe le lingue il valore dato dalla posizione dell'epiteto dipende fortemente dalle letture individuali e in particolare dai raggruppamenti sonori all'interno della frase, nella prospettiva del lettore contemporaneo sarebbe preferibile aggirare del tutto l'eventualità di un'interpretazione che vada verso l'estensione semantica negativa, percepita oggi come prioritaria nell'uso comune. Ecco dunque che riemerge il fattore intertemporale dal raffronto con la ritraduzione, dove Melaouah ha ovviato alla potenziale ambiguità con "drammatico esordio", ossia attingendo ancora una volta all'isotopia della teatralità che permea queste pagine (si atterrà a "drammatico" per "pathétique" anche in seguito). Quanto agli altri due problemi in questa frase del T2, Melaouah si avvale come sempre della tecnica dissimilatoria: "Ciò che seguì non parve avere sulle prime alcun nesso logico con questo drammatico esordio." In primis, attraverso uno chassé-croisé esplicitante scalare (ossia una trasposizione incrociata nella quale l'avverbio *logiquement* diventa un aggettivo e il senso di "ne se raccordait pas" viene transcategorizzato nel sintagma nominale "nessun nesso", che ne condivide il classema [legame] e il cui verbo *avere* è vincolato per necessità di co-occorrenza) Melaouah riesce a rimontare fluidamente il periodo, mobilitandone le parti in maniera funzionale. In secondo luogo, con un occhio al contesto del capoverso successivo, effettua una modulazione morfosintattica dell'aspetto temporale, per la quale la desinenza dell'imperfetto di "semblait" viene trasposta nella locuzione avverbiale "sulle prime", permettendole di utilizzare il passato remoto per entrambe le voci verbali ed evitare così la marcatezza di una consecutio che, in italiano, sarebbe apparsa poco tollerabile.

Seguendo sempre l'analisi delle due dominanti del capitolo, ovvero la magniloquenza retorica di Paneloux contro gli espedienti del narratore per criticarla in maniera discreta, portiamo l'attenzione su altri due esiti nel T3 che rafforzano felicemente le isotopie di rilievo. Riguardo alla prima, si

consideri il circostanziale iperbolico in "Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu […]", che nel T1 segnala, oltre al discorso altisonante, l'appartenenza di Paneloux a un piano temporale diverso da quello dell'assemblea cittadina alla quale si rivolge, come precisato in V.2.2.3; concorre quindi alla percezione del suo distacco e, di conseguenza, all'isotopia dell'astrazione. Se nel T2 troviamo il transfert scorretto "Dal principio d'ogni storia," che interpreta "toute" in quanto aggettivo indefinito collettivo come se non fosse seguito da articolo[472], nel T3 la frase è ipertradotta volutamente in "Sin dagli albori del mondo," che rappresenta un surtransfert modulatorio esplicitante (scalare) più in sintonia con l'afflato iperbolico di queste pagine e con l'immaginario religioso di riferimento. Un simile procedimento verrà adottato nel T3 per tradurre un'espressione analoga che si trova verso la fine del sermone:

> […] il a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché depuis que les hommes ont une histoire. (T1, 93)
>
> […] ha lasciato che il flagello vi visitasse come ha visitato tutte le città del peccato da che gli uomini hanno una storia. (T2, 75)
>
> […] ha permesso che il flagello vi visitasse come ha visitato tutte le città del peccato da che mondo è mondo. (T3, 108-109)

Riguardo alla seconda dominante, quella delle velate intrusioni nella neutralità cronistica, rileviamo la maggiore specificazione lessicale con cui Melaouah traduce l'inciso "par un procédé oratoire habile", mascherato in T1 da innocua constatazione narrativa dell'abilità del prete: "con un abile stratagemma oratorio" insinua nella mente di chi legge, più che "procedimento" del T2, il senso di maestria manipolatoria del prete. In scompenso, contrariamente alle abitudini della ritraduttrice, per buona parte di H_3 va segnalata l'eccessiva modifica della punteggiatura, al netto del più fitto interpungere del francese rispetto all'italiano. In particolare, la rimozione di alcune virgole nell'inciso appena citato e nel lungo periodo finale ("Adesso…inginocchiatoio") produce un'accelerazione prosodica, specialmente nella seconda parte, poco necessaria e non corrispondente alle pause originali che scandiscono un certo tenore enunciativo, più teso. Inoltre, proprio il terzo capoverso si apre in T3 con quella che appare come una compensazione analogica dislocata della leggera riduzione degli effetti di liquidità summenzionati (cfr. G_3): "Adesso fuori pioveva a scrosci" per "La pluie redoublait au-dehors", che tuttavia attenua l'isotopia della teatralità veicolata dal classema [crescendo] presente in «redoublait»

[472] Potrebbe al limite essere considerato soltanto un transfert impreciso, se si tenesse conto del significato complessivo della Storia come somma di tutte le storie esistenti.

e nel T2 «raddoppiava». Seppure in mancanza di un complemento oggetto, Dal Fabbro qui si dimostra più rispettoso dell'impressione che l'intensità della pioggia segua l'enfasi delle parole pronunciate da Paneloux in questo punto, quasi fungesse da allestimento scenico. Di contro, il suo procedere letterale lo porta al non elegantissimo calco "in mezzo a un silenzio assoluto" per "au milieu", de-esplicitato scalarmente nel T3 con un più naturale "nel silenzio assoluto".

VI.3.5.2 ALLESTIMENTO A PAROLE

A proposito dell'intensificarsi della pioggia in queste righe, ci sembra pertinente tracciare un breve parallelo con altri due periodi del sermone che si trovano molto più avanti nel capitolo, ad esse collegati e dai quali emerge distintamente il carattere performativo del discorso di Paneloux, che sarà poi messo in scacco dal taglia e cuci del regista. Accogliendo l'argomentazione che Gaudard offre nella sua analisi del passo (1999: 85-89), vediamo apparire la dimensione scenografica della pioggia in relazione alle parole del parroco, dapprima per allusione semantica:

> Paneloux tendit ici ses deux bras courts dans la direction du parvis, comme s'il montrait quelque chose derrière le rideau mouvant de la pluie : (T1, 93)
>
> Qui Paneloux tese le corte braccia nella direzione del vestibolo, come se indicasse qualcosa dietro il mobile velario[473] della pioggia: (T2, 74)
>
> A questo punto Paneloux tese le corte braccia verso il sagrato, come a indicare qualcosa dietro la tenda mobile della pioggia: (T3, 105)

Poi anche in prospettiva pragmatica, quando la pioggia si concilia all'andamento emotivo suscitato dal suo argomentare, come fosse un accompagnamento corale: raddoppia in H_1, ma si placa in concomitanza del "verbe qui apaise" di I_1:

T1 (95)	T2 (76)	T3 (110)
I_1 […] Voilà, mes frères, l'immense consolation que je voulais vous apporter pour que	I_2 […] Ecco, fratelli miei, l'immensa consolazione che volevo recarvi, sì che non siano	I_3 […] Ecco, fratelli, l'immensa consolazione che volevo recarvi, affinché non vi

[473] Oltre al leggero sentore del tempo, la scelta del traducente "velario" in T2 veicola in maniera più specifica il *frame* teatrale, al cui lessico tecnico afferisce: "Nell'uso moderno, tendaggio fisso o mobile che si usa in varî tipi di edifici per scopi diversi. Nella terminologia teatrale, il termine è usato sia come sinon. non com. di *sipario* sia per indicare altri cortinaggi facenti parte della scena" https://www.treccani.it/vocabolario/velario

ce ne soient pas seulement des paroles qui châtient que vous emportiez d'ici, mais aussi un verbe qui apaise. » On sentait que Paneloux avait fini. Au-dehors, la pluie avait cessé. Un ciel mêlé d'eau et de soleil déversait sur la place une lumière plus jeune. De la rue montaient des bruits de voix, des glissements de véhicules, tout le langage d'une ville qui s'éveille. Les auditeurs réunissaient discrètement leurs affaires dans un remue-ménage assourdi.	soltanto parole di castigo quelle che porterete via di qui, ma anche un verbo che acquieta". Si sentiva che Paneloux aveva finito; fuori, la pioggia era cessata; un cielo d'acqua e insieme di sole riversava sulla piazza una più giovane luce. Dalla strada saliva uno strepito di voci, di corse di veicoli, tutto il linguaggio d'una città che si sveglia. Gli ascoltatori radunavano discretamente le loro cose in un sordo tramestio.	giungessero da qui solo parole di castigo, ma anche un pensiero che consola." Si sentiva che Paneloux aveva finito. Fuori aveva smesso di piovere. Un cielo intriso di acqua e di sole riversava sulla piazza una luce più fresca. Dalla strada si levavano voci, rumori di veicoli che passavano, tutto il linguaggio di una città che si risveglia. L'uditorio raccoglieva con discrezione le proprie cose in un tramestio sommesso.

Dal confronto tra le traduzioni, tanto di questo passaggio quanto del precedente e dei prossimi che esamineremo, è possibile notare un effetto collaterale della maggiore aderenza formale del T2: i lievi straniamenti che comporta – a causa di: co-occorrenze inusuali del lessico ("verbo che acquieta"); anastrofi ("una più giovane luce", "un sordo tramestio"); velature del tempo sul linguaggio (ad esempio "sì che non siano", oppure l'intromissione di parecchi punti e virgola al posto dei punti fermi) – conferiscono alle due voci, del prete e del narratore, una prossimità di stile e registro tale per cui risulta un po' meno avvertibile lo scarto tra la retorica funambolica dell'uno e la cronaca pur comunque espressiva dell'altro. D'altronde, in V.1 avevamo visto che, per quanto si proclami oggettivo, Rieux tende in realtà a prestare sue inflessioni personali a tutti i personaggi dei quali riporta le parole. Sotto questo aspetto la strategia diretta di Dal Fabbro potrebbe dunque rivelarsi altrettanto proficua che le più disinvolte ricreazioni fraseologiche di Melaouah, poiché porta un leggero livellamento verso l'alto delle modalità espressive. Quanto al T3, è sempre rintracciabile la ricerca di un compromesso tra la congruità stilistica di ciascun personaggio e una scorrevolezza che non forzi inutilmente le abitudini del lettore italiano, senza scadere però negli automatismi del linguaggio odierno. Per fornirne qualche rapido esempio menzioneremo, da un lato, la trasposizione "Fuori aveva smesso di piovere", che ha individuato la discrepanza di registro tra il francese *cesser* e l'italiano *cessare* restituendone una versione altrettanto non marcata, oltre ad aver rimosso la virgola superflua; dall'altro, la delicata inventiva di alcune soluzioni lessicali, come per uno di quegli slanci semipoetici del narratore di cui abbiamo parlato in V.1.1.1: "Un ciel mêlé d'eau et de soleil déversait

sur la place une lumière plus jeune." Mentre T2 si era spinto fino alla trasposizione metonimica dell'aggettivo in avverbio per descrivere questo cielo ("un cielo d'acqua e insieme di sole riversava sulla piazza una più giovane luce"), ottenendo un effetto poetico forse anche superiore al T1, in T3 si è voluto conservare lo stesso grado figurativo dell'originale tramite la scelta per "mêlé" di un aggettivo, che fosse però anche funzionale all'isotopia acquatica ancora attiva: "Un cielo intriso di acqua e di sole riversava sulla piazza una luce più fresca." I sememi «intriso», «acqua», «riversava» e «fresca» convogliano tutti il classema [liquidità], nell'ultimo caso creando peraltro un effetto sinestetico che raccorda nella luce tanto la semantica elementale della pioggia quanto l'accezione di [fatto da poco], ossia il classema [giovane] presente in "jeune". L'attenzione alla precisione del lessico in T3 è altresì rintracciabile nel *mot juste* "sommesso" poco più sotto, selezionato come traducente di "assourdi" del quale rinforza la sonorità sibilante e trasmette, più del "sordo" in T2, il sentimento di timore dei fedeli che percorre queste pagine. Anche nelle poche righe non ancora confrontate del paragrafo in questione (in particolare "De la rue montaient des bruits de voix, des glissements de véhicules,") si mescolano percezioni visive e uditive, rese in entrambe le traduzioni con shifts opzionali di varia natura. Nel primo membro del T2 "Dalla strada saliva uno strepito di voci", si ha una buona resa diretta che dello spazio rappresentato offre una prospettiva dall'alto, come se ponesse nel cielo appena descritto il punto di osservazione verso il quale salgono le voci, la cui intensità è affidata (in parte aumentata) soprattutto al traducente "strepito", che alza anche di poco il registro della frase. Come per la scelta di "strepito", il secondo membro "di corse di veicoli" pone un'enfasi maggiore sui "glissements" originali, ottenendo uno slittamento semantico. Ne sbaglia poi tecnicamente la reggenza, che dovrebbe essere riferita per coesione al verbo *monter*, dato che nel T1 è ripetuto l'articolo indeterminativo e non la preposizione semplice *de*; il che non comporta comunque cambiamenti al livello semantico. Dal canto suo, con la spigliatezza sintattica che la contraddistingue, la ritraduzione T3 "Dalla strada si levavano voci, rumori di veicoli che passavano" non solo fa scivolare verso il secondo membro il termine "rumori" attraverso una permutazione di esplicitazioni e de-esplicitazioni categoriali, ma ritiene opportuno renderne palese la causa, cioè il passaggio dei veicoli, in quella che si configura come una modulazione causa-effetto. Inoltre, tiene alto il registro con la preferenza del verbo *levarsi*, che ha due conseguenze ulteriori: pur lasciando che il cielo sia attraversato verticalmente dai rumori, rispetto a "saliva" sembra ristabilire il punto di osservazione sulla strada; forse per compensare sul piano fonico-timbrico la cadenza del

suono ‹d› del T1, produce un'allitterazione in ‹v› in parte presente anche nel T2, dove allittera insieme al gruppo consonantico ‹st›.

Come avevamo anticipato, in I_1 sembra quasi che la forza perlocutiva del "verbe qui apaise" di Paneloux provochi il cessare della pioggia, non per contrasto ma per simbiosi, riconducendo dunque l'atto di parola al valore isotopico negativo[474] che acquista nell'arco del romanzo (cfr. V.3), se si tiene conto della nefasta associazione cosmologica tra pioggia e peste al suo interno (cfr. *supra*). Pertanto convince poco la pur scorrevole traduzione "pensiero che consola" in T3, dove non solo viene a mancare il riferimento pragmatico al linguaggio, ma il verbo subisce anche uno slittamento semantico che inibisce l'acquiescenza tra la parola e le sue conseguenze. La stessa forza perlocutiva dell'enunciato caratterizzava già in H_1 l'imperativo "Meditez cela et tombez à genoux", che infatti determinava, un attimo dopo, la reazione dell'uditorio: "se laissèrent glisser de leur chaise sur le prie-Dieu.", parimenti tradotto in entrambe le versioni. È proprio questo uno di quei momenti testuali in cui interviene la squalifica operata dal narratore nei confronti della retorica del prete. Grazie ai rapidi commenti di Rieux (in H_1 troviamo "après une seconde d'hésitation", che soltanto T2 racchiude correttamente tra virgole per sottolinearne la funzione dubitativa, tramite una pausa), percepiamo infatti l'ironia nel gesto degli astanti, i quali per lo più non si genuflettono sentitamente, per una vera trasformazione della parola in atto, bensì per emulazione altrui, vera molla di massa della quale si era avuto sentore già in G_1 con "l'exemple aidant" (e che si potrebbe infatti ricondurre all'isotopia dell'astrazione, in questo caso dei gesti):

---

[474] Annoveriamo oltretutto questo "verbe qui apaise" tra quegli elementi testuali da cui scaturisce l'ironia contraddittoria per bocca del narratore. Infatti, il capitolo successivo della Parte II si apre con la seguente affermazione, che rivela quanto poco rassicuranti siano state in realtà le parole di commiato di Paneloux: "Ce prêche eut-il de l'effet sur nos concitoyens, il est difficile de le dire. […] Simplement, le prêche rendit plus sensible à certains l'idée, vague jusque-là, qu'ils étaient condamnés, pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable." (T1, 96) La prima traduzione ne ricalca sia la distribuzione sintattica sia molti significanti, causando però, oltre a svariate pesantezze, un errore nella coerenza della focalizzazione temporale e uno slittamento semantico (sottolineati di seguito): "Se la predica abbia avuto effetto sui nostri concittadini, è difficile dirlo. […] semplicemente, la predica rese più sensibile a molti l'idea, vaga sino ad allora, ch'essi erano condannati, per una colpa ignota, a un inconcepibile imprigionamento." (77) Come di consueto, la ritraduzione è più idiomatica e snella, ma la rimozione di molte virgole provoca talvolta confusione referenziale e un'accelerazione eccessiva nella proposizione finale: "Difficile dire se questa predica ebbe qualche effetto sui nostri concittadini. […] Semplicemente, la predica rese più evidente a taluni l'idea finora vaga che erano stati condannati per un crimine sconosciuto a una detenzione inaudita." (111) L'ultimo aggettivo genera inoltre una perdita isotopica: pur traducendo correttamente il significato di "inimaginable", sacrificando il significante omonimo rischia di offuscarne il classema [immaginazione] che, come ampiamente mostrato in V.2, ha un ruolo fondamentale nell'opera in relazione al suo contrario, qui espresso peraltro nel prefisso negativo che accompagna il termine "emprisonnement", che si trova isotopicamente in un rapporto di suppletivismo iponimico con il semema «peste».

> D’autres crurent qu’il fallait suivre leur exemple si bien que, de proche en proche, sans un autre bruit que le craquement de quelques chaises, tout l’auditoire se trouva bientôt à genoux. (T1, 92)

> Altri credettero che bisognasse seguirne l'esempio, sì che, da un vicino all'altro, senz'altro rumore che lo scricchiolìo di qualche sedia, in breve tutto l'uditorio si trovò in ginocchio. (T2, 73)

> Altri ritennero che si dovesse seguire il loro esempio sicché di lì a poco, uno dopo l’altro, senza alcun rumore all’infuori dello scricchiolio di qualche sedia, furono tutti in ginocchio. (T3, 106)

Predisposto dallo scetticismo con cui il narratore ha dipinto il sentire religioso degli oranesi nelle pagine iniziali del capitolo, il risvolto comico è ben trattenuto nelle due traduzioni, che offrono soluzioni parimenti valide. La differenza principale sta nella distribuzione frastica e nella conseguente asimmetria prosodica. Oltre a mostrare i segni editoriali del suo tempo (lo scorciamento aferetico “sì che” e l’accento grafico in “scricchiolìo”), la prima traduzione mantiene in gran parte le varie distribuzioni sintagmatiche nella loro posizione originale, causando però una sgradevole ripetizione di “altro” (già presente in apertura del periodo) a fianco della relativa locuzione, proprio dove era riuscita la *variatio* lessicale scegliendo il pronome *altro* come traducente del secondo “proche”. La ritraduttrice schiva il problema sfruttando l’equivalenza semantica di “senza alcun rumore”, che la obbliga però all’esplicitazione scalare “all’infuori dello”. Forse per bilanciare questo leggero allungamento nella terza proposizione, decide di anticipare il senso del complemento di tempo «bientôt» nella locuzione avverbiale “di lì a poco”, che colloca nella prima parte del periodo, alleggerendo la proposizione terminale. Nel T3 notiamo inoltre la corretta individuazione dell’espressione idiomatica francese “de proche en proche”. La quale, tuttavia, prestandosi nel contesto della messa anche a un’interpretazione letterale, viene resa con “uno dopo l’altro”, che dal punto di vista del significato tiene insieme il livello letterale di [persone vicine] e quello figurato di [progressivamente]. Infine, da questo estratto come da tutti quelli a precedere, si nota la maggiore propensione di T3 alla sinonimia del semema «uditorio» a seconda delle necessità contestuali: “pubblico”, “uditori”, “i presenti”, “uditorio”, “tutti”; ne rimane escluso “ascoltatori”, spesso utilizzato nel T2, che risulta in effetti poco adatto all’ambito ecclesiastico e al registro generale.

VI.3.5.3 LA SQUALIFICA DELLA PREDICA AL DISCORSO…

Nonostante Paneloux (per bocca dell'ancora anonimo Rieux) tacci di sconvenienza l'uso dell'oratoria nell'affrontare il tema della peste quando afferma, verso la fine del capitolo, che "après avoir montré l'origine divine de la peste et le caractère punitif de ce fleau, il ne ferait pas appel pour sa conclusion à une éloquence qui serait déplacée, touchant une matière si tragique." (LP, 95)[475], in molti altri punti del T1 proprio i meccanismi di quest'eloquenza vengono resi evidenti per mezzo della commistione di discorso diretto e indiretto (legato o libero), condensando gli enunciati del prete secondo la rielaborazione apparentemente neutra di Rieux. D'altro canto, come dicevamo, è anche la frammentazione della predica che consente al narratore di glossarne l'enfasi e gli studiati procedimenti, inserendo brevi incisi sempre adeguatamente traghettati in traduzione. Specialmente nel T3, che oltretutto, ove possibile, accentua il patetismo o il carattere retorico del sentenziare di Paneloux; non forzandone la semantica, ma grazie alla scelta dissimilatrice di traducenti ben connotati rispetto alla loro valenza collocazionale, nonché attraverso una scorrevolezza che passa per formulazioni ortonimiche[476] (circonlocuzioni, costrutti a verbo supporto, modulazioni, etc.) prive di interferenze del francese. Evita così alcuni calchi che rischierebbero di ritardare l'effetto cognitivo naturale dei commenti didascalici del regista a causa di una malriposta prominenza testuale. Di seguito, in neretto, evidenziamo gli elementi propri delle didascalie del T1, di cui sottolineiamo le rese più calzanti nel T3:

(92) Après une **courte pause**, le père reprit, sur **un ton** plus **bas**
(74) Dopo una breve pausa, il Padre ricominciò in tono più basso
(107) Dopo una breve pausa, il sacerdote riprese in tono più basso ;

(92) […] **respira profondément** et reprit sur **un ton** de plus en plus **accentué**
(74) […] respirò profondamente e ricominciò, in un tono sempre più accentuato
(107) […] fece un respiro profondo e riprese in tono sempre più vibrante;

[475] Segnaliamo l'influenza del fattore intertemporale nel T2, che dà al discorso indiretto un tocco perfettamente aulico: "e per la conclusione non avrebbe fatto appello a un'eloquenza che sarebbe stata fuori posto in una sì tragica materia."
[476] Nell'accezione di *orthonymie* assunta da Chevalier e Delport (1995, 59): "le sentiment profond et mal définissable qu'il existe pour toute représentation une façon de dire « spontanée », « naturelle », droite et nue, qu'il [le traducteur] connaît et qu'il lui appartient de ne pas s'en écarter."

(93) Ici[477], le père reprit **avec plus d'ampleur encore**[478] l'image **pathétique** du fléau
(75)Il Padre, qui, riprese con maggiore ampiezza l'immagine patetica del flagello
(108) Qui il sacerdote riprese più diffusamente l'immagine drammatica del flagello;

(93) Au bout de **sa longue période**, le père Paneloux **s'arrêta**, les cheveux sur le front, le corps **agité d'un tremblement** que ses mains communiquaient à la chaire et reprit, **plus sourdement**, mais sur un **ton accusateur**
(75) Alla fine del lungo periodo, Padre Paneloux si fermò, coi capelli sulla fronte, il corpo agitato da un tremito che le mani comunicavano al pulpito, e ricominciò, più sordamente, ma con un tono d'accusa
(108) Giunto alla fine della tirata, padre Paneloux si fermò, i capelli sulla fronte, il corpo scosso da un tremito che dalle mani si comunicava al pulpito, e quindi riprese, con voce più sorda, ma in tono accusatore ;

(94) […] le père Paneloux qui, **revenant sur son exposé avec une subtilité** qui fut très appréciée, reprit d'une **voix calme**
(75-76) […] Padre Paneloux che, tornando sulla sua esposizione con una sottigliezza che fu apprezzatissima, ricominciò con voce calma
(109) […] padre Paneloux, il quale tornò alla sua analisi con una sottigliezza che fu molto apprezzata, riprendendo con voce calma

Per quanto riguarda la combinazione dei tipi di discorso narrativo, diretto e indiretto (legato o libero), portiamo due esempi conclusivi le cui traduzioni meritano una certa attenzione.

VI.3.5.3.1 …INDIRETTO

Il primo esempio è la chiusura del capitolo terzo e segue immediatamente l'affermazione di Paneloux sulla scelta di non avvalersi dell'eloquenza per la sue battute finali, dal momento che:

T1 (95)	T2 (77)	T3 (110)

[477] La ripresa frequente dei deittici situazionali da parte del narratore sottrae di tanto in tanto il lettore al flusso retorico diretto, contribuendo a mantenere una certa distanza tra colui che parla e chi riceve.
[478] In entrambe le traduzioni, la carica rafforzativa di questo «encore» subisce una de-esplicitazione categoriale che la riduce agli operatori comparativi "maggiore" e "più", determinando così un transfert parziale (ingiustificato).

J_1	J_2	J_3
Il lui semblait que tout devait être clair à tous. Il rappela seulement qu'à l'occasion de la grande peste de Marseille, le chroniqueur Mathieu Marais s'était plaint d'être plongé dans l'enfer, à vivre ainsi sans secours et sans espérance. Eh bien ! Mathieu Marais était aveugle ! Jamais plus qu'aujourd'hui, au contraire, le père Paneloux n'avait senti le secours divin et l'espérance chrétienne qui étaient offerts à tous. Il espérait contre tout espoir que, malgré l'horreur de ces journées et les cris des agonisants, nos concitoyens adresseraient au ciel la seule parole qui fût chrétienne et qui était d'amour. Dieu ferait le reste.	Gli pareva che tutto doveva essere chiaro a tutti. Ricordò soltanto che in occasione della grande pestilenza di Marsiglia il cronista Mathieu Marais si era lagnato di esser sprofondato nell'inferno, a vivere senz'ausilio e senza speranza. Ebbene, Mathieu Marais era accecato! Mai più d'oggi, all'incontrario, Padre Paneloux aveva sentito l'ausilio divino e la fiducia cristiana offrirsi a tutti. Sperava contro ogni speranza che, nonostante l'orrore di quei giorni e le grida dei moribondi, i nostri concittadini avrebbero rivolto al cielo la sola parola che fosse cristiana, una parola d'amore. Dio avrebbe fatto il resto.	Gli pareva che tutto fosse ormai chiaro a tutti. Ricordò soltanto che durante la grande peste di Marsiglia il cronista Mathieu Marais si doleva di essere precipitato nell'inferno, a vivere senza conforto né speranza. Ebbene, Mathieu Marais era cieco! Poiché mai come oggi padre Paneloux aveva sentito il conforto divino e la speranza cristiana, che erano offerti a tutti. Lui sperava contro ogni speranza che, nonostante l'orrore di quelle giornate e le grida degli agonizzanti, i nostri concittadini avrebbero rivolto al cielo l'unica parola che fosse cristiana e che era una parola d'amore. Dio avrebbe fatto il resto.

Della traduzione di questo estratto colpiscono subito alcuni transfert imprecisi, incompleti o scorretti nel T2, poi emendati nel T3. La frase iniziale replica per la terza volta (cfr. F_2) il calco del costrutto infinitivo con il verbo *devoir*, facilmente soggetto ad ambiguità semantica (non ricercata nel T1). In questo contesto, infatti, data l'assertività del sacerdote e l'intenzione annunciata di evitare eccessi retorici nel concludere la sua predica, l'enunciato indiretto con un verbo quale *dovere* potrebbe essere interpretato con il senso di: «Gli sembrava indispensabile che tutti capissero bene», in mancanza di un qualche elemento che espliciti il rapporto consecutivo invece inteso. Tale elemento si presenta appunto nel T3, dove il classema [certezza], implicito nel costrutto francese, viene ripristinato tramite un'esplicitazione categoriale che prende la forma della trasposizione verbo servile/avverbio di tempo ("ormai"), ad esprimere l'atteggiamento constativo dell'affermazione, con conseguente shift

opzionale[479] della voce verbale, che passa da *dovere* a *essere* nel congiuntivo "fosse"[480]. Nei periodi successivi entrambe le traduzioni hanno schivato il pericolo di errori insidiosi. Da un lato nell'interpunzione, sopprimendo correttamente la virgola obbligatoria in francese che separava il circostanziale dal resto, e inserendola invece accanto alla congiunzione risolutiva "Ebbene", che rispecchia l'uso italiano anche all'interno dell'indiretto libero così attivato. Dall'altro nell'impiego preposizionale in "dans l'enfer", che per un automatismo linguistico avrebbe potuto facilmente essere scambiato con «all'inferno», semanticamente diverso in questo contesto. Di contro, nel T2 rileviamo una caduta di registro ("si era lagnato") e un transfert apparentemente incompleto nel sintagma "vivere senz'ausilio": benché la scelta lessicale di "ausilio" per "secours" si riveli perfettamente idonea se si consulta la relativa entrata del dizionario[481] – al punto che, qualche rigo sotto, la co-occorrenza con aggettivo "aveva sentito l'ausilio divino" suona ben calzante – il problema qui sta proprio nella mancanza di un elemento aggiuntivo che ne chiarisca la collocazione religiosa rispetto al verbo *vivere*. Almeno per un lettore contemporaneo, appare dunque più marcata di quanto non sia invece la locuzione nel T3 "vivere senza conforto", che rappresenta un buon compromesso tra esattezza filologica ed efficacia testuale. Rimanendo sul piano del lessico, se Dal Fabbro dimostra scrupolo etimologico nel caso di "ausilio" – così come in altri campi già esaminati, al di là della riuscita delle relative rese in contesto – meno centrata risulta la sua traduzione della "espérance chrétienne". Probabilmente per differenziarla da "espoir" subito dopo, di cui individua la concorrenza derivazionale allomorfa rispetto alla radice **espérer*, il traduttore sceglie "fiducia" come traducente compatibile. Sebbene il significato della frase rimanga assolutamente comprensibile, tuttavia, in tal modo, viene meno il chiaro riferimento alla seconda virtù teologale, che in italiano è la speranza cristiana e non può tener conto della diversa forma del contenuto francese

[479] Si sarebbe potuto mantenere "doveva ormai essere", scelta che avrebbe reduplicato però su due elementi il valore conclusivo del trarre una conseguenza, oltre che appesantire inutilmente la frase con del materiale inerte.

[480] A proposito del passaggio dall'indicativo al congiuntivo nella traduzione di testi dal francese all'italiano, scrive Podeur: "L'italiano, rispetto al francese, usa spesso il congiuntivo coniugato in tutti i tempi. […] invece non è che « une survivance en français moderne » (P. Guiraud, 1962, p. 117, cfr. anche M. Gross, 1968, p.10). Nel passaggio traduttivo bisogna tener conto di questa differenza, anche se permane un uso letterario del congiuntivo nel francese colto" (Podeur 2002, 41).

[481] La Treccani riporta: "**aušìlio** s. m. [dal lat. *auxilium*, dal tema di *augere* «accrescere»]. – **1.** Aiuto; è termine usato soprattutto nel linguaggio sostenuto e solenne (*essere d'a*., *chiedere l'a*. *divino*)". https://www.treccani.it/vocabolario/ausilio Altre possibilità idiomatiche sarebbero state 'soccorso' e 'aiuto', ma in un contesto completo.

per i due *denotata* "espoir" e "espérance"[482] (cfr. II.1.1). Semmai, si sarebbe forse potuto giocare più facilmente sulla sinonimia di *espoir*, ipotizzando un periodo che iniziasse con 'Auspicava contro ogni possibile auspicio'. Tra l'altro, come si vedrà dal confronto del prossimo passo testuale, nel T2 "espoir" sarà comunque tradotto come "speranza" in "deluso nella sua eterna speranza" (74). Ma considerando la delicatezza della reiterazione semica qui presente, alla quale avevamo fatto cenno in V.2.2.3 proprio parlando di questa frase – che rappresenta uno dei momenti in cui Paneloux rivolge lo sguardo alle cose celesti invece che affidarsi alla lotta terrena – la ritraduttrice deve aver reputato sacrificabile la differenziazione dei due vocaboli, che ha tradotto sempre con il termine "speranza". Un altro calco del T2 riguarda l'attacco del periodo "Mai più d'oggi, all'incontrario, Padre Paneloux aveva sentito l'ausilio divino […]": le due formulazioni innaturali rischiano di inficiare la resa dell'indiretto libero, perché ostacolano la ricostruzione della frasi pronunciate direttamente che il lettore dovrebbe poter percepire dietro lo schermo delle parole del cronista. Grazie all'esplicitazione categoriale "Poiché", che raccoglie in una modulazione parziale il senso della locuzione correttiva "au contraire", Melaouah agevola invece la coesione del pensiero di Paneloux, traducendo anche in modo più idiomatico "Jamais plus que" con "Mai come". Per terminare il confronto degli estratti J, ancora due osservazioni sulle scelte lessicali. La prima concerne l'isotopia della vista, nello specifico la salienza della ripresa del semema «aveugle» in vari punti del romanzo, di cui avevamo parlato dettagliatamente in V.2.2. Per tutte le occorrenze del termine in questo capitolo terzo, le traduzioni selezionano rispettivamente *accecato/i* e *cieco/hi*, ponendo dunque l'accento sulla privazione della vista o sulla sua mancanza intrinseca. All'interno dei passi fin qui considerati, entrambe le soluzioni funzionano senza provocare discrepanze di sorta. Tuttavia, guardando all'isotopia completa nell'opera, l'alternanza che T2 genera avvalendosi anche del termine *cieco* e sue varianti (altre otto occorrenze) accanto ad *accecato* e *accecamento*, crea una leggera distinzione semantica che altera o indebolisce l'iterazione classematica in alcuni punti, benché in certa misura mitigata dalla prossimità dei relativi significanti. Per la seconda osservazione si rimanda invece al V.2.2.4, dove abbiamo analizzato approfonditamente la scena della morte del piccolo Othon, che al primo sermone si ricollega in quanto sconfessione fenomenologica delle astratte argomentazioni religiose, le "dures vérités" di Paneloux: se la peste fosse davvero una giusta punizione,

[482] Che nel *Trésor* ha come seconda entrata: "**2.** *Spécialement* **a)** *RELIG. CHRÉT.* Vertu surnaturelle par laquelle les croyants attendent de Dieu, avec confiance, sa grâce en ce monde et la gloire éternelle dans l'autre".

perché un dio buono e misericordioso dovrebbe voler punire un innocente? In J_1 l'inciso "malgré l'horreur de ces journées et les cris des agonisants", sapientemente collocato da Camus, racchiude in sostanza la controargomentazione al "verbe qui apaise" del sacerdote, dal momento che il rappresentante esemplarmente sconfitto tra questi "agonisants" sarà poi proprio il figlio del giudice Othon; di fronte e non "malgré" l'agonia del quale Paneloux tornerà infatti sulle sue posizioni. Posto che nel capitolo dove si racconta di questa morte, prova confutativa della predica, il termine impiegato sarà sempre "agonie", è bene che l'eco del sottile collegamento, a distanza di moltissime pagine, sia favorita quantomeno dalla scelta di un vocabolo che all'agonia rimandi nel modo più immediato possibile: pertanto ci appare più opportuno che si parli di "agonizzanti", come fa il T3, che non di "moribondi" come nel T2, che adopera un sinonimo altrimenti ineccepibile.

VI.3.5.3.2 …E DIRETTO

Quando non interrompe il discorso del sacerdote per condensarlo ad libitum, il cronista lascia che sia Paneloux stesso a palesare l'afflato retorico della sua requisitoria, come in parte già visto dai molti estratti precedenti. Un esempio flagrante arriva dopo l'inginocchiamento dei fedeli sopra descritto, quando dal pulpito il prete riprende la parola:

T1 (92)	T2 (74)	T3 (107)
K_1	K_2	K_3
« Si, aujourd'hui, la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain. Il y aura plus de paille que de grain, plus d'appelés que d'élus, et ce malheur n'a pas été voulu par Dieu. Trop longtemps, ce monde a composé avec le mal, trop longtemps, il s'est reposé	"Se oggi la peste vi guarda, vuol dire che il momento di riflettere è venuto. I giusti non possono temere, ma i malvagi hanno ragione di tremare. Nell'immenso granaio dell'universo il flagello implacabile batterà la messe umana sino a che la paglia sia divisa dal grano. Ci sarà più paglia che grano, ci saranno più chiamati che eletti e la sventura non è stata voluta da Dio. Troppo a lungo il mondo è venuto a patti col male, troppo a lungo si è riposato sulla misericordia divina. Bastava	"Se oggi la peste vi guarda, è perché è arrivato il momento di riflettere. Nulla hanno da temere i giusti, ma che i malvagi tremino! Nell'immenso granaio dell'universo, l'implacabile flagello batterà la messe umana finché la paglia non sarà separata dal grano. Ci sarà più paglia che grano, ci saranno più chiamati che eletti, ma non fu Dio a volere questa sventura. Troppo a lungo il mondo è sceso a patti con il male, troppo a lungo si è affidato

sur la miséricorde divine. Il suffisait du repentir, tout était permis. Et pour le repentir, chacun se sentait fort. Le moment venu, on l'éprouverait assurément. D'ici là, le plus facile était de se laisser aller, la miséricorde divine ferait le reste. Eh bien, cela ne pouvait durer. Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié, lassé d'attendre, déçu dans son éternel espoir, vient de détourner son regard. Privés de la lumière de Dieu, nous voici pour longtemps dans les ténèbres de la peste ! » Dans la salle quelqu'un s'ébroua, comme un cheval impatient.	il pentimento, tutto era permesso. E per il pentimento, ciascuno si sentiva forte. Venuto il momento, lo si proverebbe sicuramente. Di qui, la cosa più facile era lasciarsi andare, la misericordia divina avrebbe fatto il resto. Ebbene, questo non poteva durare! Dio, che per tanto tempo ha chinato sugli uomini di questa città il suo volto di pietà, stanco di aspettare, deluso nella sua eterna speranza, ora ne ha distolto lo sguardo. Privi della luce di Dio, eccoci per molto tempo nelle tenebre della peste!" Nella chiesa qualcuno sbuffò come un cavallo impaziente.	alla misericordia divina. Era sufficiente pentirsi, e tutto era permesso. E per il pentimento chiunque si sentiva forte. Giunto il momento, lo si sarebbe provato senz'altro. Nel frattempo la cosa più facile era lasciarsi andare, la misericordia divina avrebbe fatto il resto. Ebbene, questo non poteva durare. Dio, che per tanto tempo ha mostrato agli uomini di questa città il suo volto di misericordia, stanco di aspettare, deluso nella sua speranza eterna, ha distolto lo sguardo. Privati della luce di Dio, ora saremo a lungo immersi nelle tenebre della peste!" Fra i presenti qualcuno scalpitò un po', come un cavallo impaziente.

Già dall'ordine frastico dei primi periodi, si riconoscono i rispettivi stili traduttivi: quello di Dal Fabbro, oltremodo legato alla forma dell'espressione del T1; quello di Melaouah, più propenso a modificarla alla ricerca di equivalenze funzionali. Il che non significa che T3 parafrasi indiscriminatamente anche quando sarebbe opportuno ripetere, né tantomeno che le rese letterali nel T2 siano sempre inadeguate. Nel periodo iniziale, ad esempio, troviamo semplicemente una diversa focalizzazione del tema. Mantenendo il participio passato in posizione finale, T2 pone l'enfasi sull'inesorabilità del tempo del giudizio, benché abbia optato, all'interno della triade coiponima *venuto*/*arrivato*/*giunto*, per il participio forse meno adatto quanto a registro e ad aspetto verbale[483] in questo contesto. Dal canto suo, volendo far risaltare retoricamente l'originale frase *pseudo-clivée* con variante in *si*, la ritraduttrice non esita a far sentire la ripetizione di "è" a brevissima distanza; cosicché, grazie anche alla continuità sonora con la congiunzione "perché", il sintagma finale prende un ordine regressivo per spostare il focus dal tempo del participio all'azione stessa di "riflettere". Analogamente, cioè per mezzo di

[483] Nel dominio semantico del verbo *arrivare*, si attiva più facilmente il classema [conclusione] di quanto non accada per il deittico *venire*, in cui invece prevale il sema /avvicinamento/.

inversioni nel chiasmo dei due membri della frase successiva ("Nulla hanno…tremino!") – nello specifico tramite dislocazione a sinistra del complemento, seguita da una proposizione avversativa al congiuntivo esortativo – la ritraduzione esprime una marcatezza superiore, dove "Nulla" costituisce la de-esplicitazione scalare di "cela" (del tipo «rien de cela») e l'esclamazione aggiunge pathos al periodare accusatorio. Per questo stesso periodo, sebbene il T2 calchi il costrutto con verbo servile "ne peuvent craindre" che genera un transfert scorretto ("non possono temere") dall'interpretazione potenzialmente fallace, al contempo mostra un'attenzione notevole al risvolto prosodico, ponendo in un felice parallelo i verbi paronimi "temere" e "tremare" che conferiscono una cadenza quasi aforistica all'enunciato. Tra l'altro, gettando lo sguardo al di là di questo estratto testuale, è possibile ritrovare la medesima attenzione in un anatema successivo, che riprende l'immagine qui presentata del grano diviso dalla paglia: "E **battuti** sulla sanguinosa **via** del dolore, sarete **buttati via** insieme con la paglia." (T2 75, neretto nostro) che traduce "Et battus sur l'aire sanglante de la douleur, vous serez rejetés avec la paille." (LP 93) Sfruttando il giro di vocali come nelle due forme verbali appena menzionate, insieme all'omonimia dei traducenti "via", Dal Fabbro compensa (compensazione stilistico-analogica parallela) la rima interna tra "aire" e "douleur" e il suono ‹e› martellato nel predicato verbale[484]. Tornando all'esempio K, nei periodi a seguire entrambe le versioni restituiscono tutta l'espressività degli strumenti retorici del parlar figurato di padre Paneloux (metafore, anafora, anadiplosi), ma incappano in una formulazione leggermente ambigua del T1, ovvero "et ce malheur n'a pas été voulu par Dieu": la congiunzione "et" giustappone il commento senza connetterlo logicamente a ciò che precede, rendendo difficile l'attribuzione sicura del sostantivo "malheur" al suo referente. Intuitivamente si direbbe la peste, ma la presenza e la posizione del dimostrativo *ce* lasciano piuttosto il dubbio che il prete stia definendo sventurata la condizione umana, dove il loglio supera sempre il grano, stando ai termini parabolici. Dal Fabbro innanzitutto mantiene la congiunzione semplice, eliminando però la virgola che la precede e traducendo il dimostrativo con un più generico articolo determinativo, quindi non necessariamente riferito a ciò che è stato detto subito prima: la sua interpretazione va dunque più verso il significato di «peste», e in maniera straniante rispetto alla coerenza sintattica, in conformità con il T1. Melaouah decide invece di compiere una scelta più definita, cioè meno

[484] Ciò non avviene in T3: "Così, battuti sull'aia sanguinosa del dolore, sarete gettati via con la paglia." (108)

ambigua del T1: esplicita scalarmente il senso avversativo della congiunzione "ma", tenendo quindi la virgola e affidandosi poi, per la subordinata, a una modulazione (passivo/attivo) al passato remoto in ordine regressivo, così da incrementarne la scorrevolezza e allo stesso tempo, mantenendo il dimostrativo "questa", spostare il focus sulla sventura appena menzionata, cioè il fatto che coloro degni di essere eletti saranno in pochi rispetto ai chiamati da Dio[485]. In modo obliquo, quest'ultima verità di fede potrebbe aver influenzato anche la resa del periodo anaforico successivo ("Trop longtemps…divine"). Infatti, se da una parte, nel T3, con il corredo semico di "sceso" è stata egregiamente ricostruita la prosodia semantica negativa del T1 "composé avec le mal", dall'altra, nel T2, ci troviamo di fronte a un calco strutturale ("si è riposato sulla misericordia divina") che cela una delle tante interferenze stabili dal francese su questo dominio lessicale all'infuori dell'opera. Un esempio tra molti si può ottenere dalla consultazione[486] dell'entrata "Eletti, Elezione" nel volume II della prima edizione milanese del *Dizionario enciclopedico della teologia* dell'abbate Nicola Silvestro Bergier (1841: 343), tradotta appunto dal francese, dove si legge:

> D'altra parte, quando ben fosse vero che il maggior numero de' fedeli sia per andar salvo, non ne conseguirebbe punto che noi possiamo addormentarci sull'affare della nostra salvezza, durare impunemente nella iniquità, negliger l'opere buone, **riposare sulla misericordia di Dio**;

Limitatamente all'ambiente religioso e in particolare all'argomento dell'elezione divina, possiamo dunque supporre, date le vaste conoscenze enciclopediche di Dal Fabbro, che l'espressione "riposare sulla misericordia" suonasse altrettanto naturale al suo orecchio, benché resti a tutti gli effetti un calco. Per parte sua, la ritraduttrice preferisce avvalersi invece dell'espressione fraseologica "si è affidato alla misericordia". A margine, dal momento che stiamo commentando la precisione lessicale del repertorio religioso in traduzione, anche in riferimento al resto del sermone e nello specifico alla leggenda dell'angelo della peste, va segnalata la corretta individuazione da parte di Melaouah del *mot juste* per tradurre "épieu rouge", immagine che ritorna più volte durante la predica: controintuitivamente, essa non è una lancia, come si legge nel T2, bensì proprio uno spiedo, secondo l'iconografia e la tradizione legata alla leggenda dell'angelo della peste nell'*Historia Langobardorum* di Paolo

[485] Chiaro il riferimento a Matteo, XXII, 14: "Molti sono i chiamati, ma pochi gli eletti."
[486] È disponibile in rete nella versione digitale ad accesso libero: https://play.google.com/books/reader?id=FKZSAAAAcAAJ&pg=GBS.PA2&hl=it

Diacono, cui pure padre Paneloux fa cenno. Ciò dimostra come la ricerca della scorrevolezza verso la quale, nella maggior parte dei casi, sembra muoversi il T3 con più sollecitudine, non impedisce che la traduttrice ponga degli inciampi che attirino l'attenzione dei lettori su un elemento inaspettato, se questo ha un suo valore specifico.

Gli stessi procedimenti interessano peraltro, qualche rigo sotto, una frase che riprende, per mostrarne l'esito, il "longtemps" qui utilizzato, sempre seguendo il procedere anaforico della logica di Paneloux, che proprio sulla ripetizione si appoggia più che sulla coerenza del ragionamento: "Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié,". T2 non ripete esattamente la forma "a lungo", ma si limita a tradurne il senso. Rispettando il resto della lettera del T1, però, conserva un richiamo intratestuale (di cui avevamo parlato in una nota del V.2.2.3) che fa da nodo all'isotopia della vista: si tratta del parallelo tra il volto (quindi lo sguardo pietoso) di Dio chino sulla città e il volto di Rieux chino sugli appestati[487], con tutto il sottotesto che tale parallelo comporta alla luce della contrapposizione tra fede astratta e lotta concreta. Presumibilmente per ripristinare il senso della ripresa lessicale di "longtemps", non potendo ripetere agilmente "a lungo" che qui è accompagnato da "pendant si"[488], il T3 ripete invece "misericordia", in una sorta di compensazione non-corrispondente dislocata dell'effetto anaforico *tout court*, che però modifica leggermente la semantica del T1, dato che pietà e misericordia sono termini fondamentali ma differenti del vocabolario cristiano. La formulazione "a lungo" tornerà tuttavia ancora dopo, all'interno delle trasposizioni esplicitanti di "ora saremo a lungo immersi[489] nelle tenebre della peste!": era più importante che l'anafora interessasse questa frase perché essa costituisce uno dei momenti di astratto distacco nel discorso di Paneloux, che evocando il gioco apocalittico tra luci e ombre pone la sua prospettiva fuori dal tempo umano della peste come urgenza reale (cfr. V.2.2.3). Quanto al richiamo isotopico intratestuale allo sguardo, sebbene in questo punto specifico del T3 venga a mancare l'immagine diretta del volto chino sulla città (che però tornerà in tutte le altre occorrenze nel romanzo), la ritraduzione recupera comunque il classema [vista] nel semema «mostrato», salvaguardando la

[487] "Rieux, curvo sopra una forma gemebonda." (160); "Quand'ebbe riaperto gli occhi, lo sguardo era opaco. Non si rischiarò che vedendo Rieux chinato su lui." (219).
[488] Avanziamo come nostra proposta 'così a lungo'.
[489] Questa esplicitazione categoriale ci sembra particolarmente felice poiché reitera altresì il sema /acqua/ giocando sull'uso figurato di "immersi": funge dunque, attraverso la sinestesia con le tenebre menzionate, da *embrayeur* delle isotopie elementali, della vista e dell'astrazione.

catena isotopica con mezzi lessicali non coincidenti. L'isotopia rimane poi ancora intatta in entrambe le versioni con "distolto lo sguardo".

Per concludere, rileviamo la buona resa della commistione tra il discorso diretto e il pensiero indiretto libero, assimilato nel primo senza cornice citante, ottenuta attraverso la conservazione dei punti di intersezione tra i centri discorsivi che caratterizzano i due tipi di stile. Entrambe le versioni, ad esempio, traducono la particolare morfosintassi, la bivocalità e i segnali interiettivi nel passo che va da "Il suffisait du repentir […]" a "Eh bien, cela ne pouvait durer." Per l'ultima parte, la sola differenza tra il T2 e il T3 sta nell'interpunzione esclamativa, che però in T3 era stata aggiunta in precedenza: "la misericordia divina avrebbe fatto il resto. Ebbene, questo non poteva durare!"[490]. Tuttavia, si registra anche qualche inciampo superfluo. Nel T3, il primo sintagma verbale della frase "Era sufficiente pentirsi, e tutto era permesso." evoca in maniera meno diretta la formulazione del pensiero originale che invece si sente più immediata in "Bastava il pentimento", sebbene la trasposizione da sostantivo a verbo permetta alla traduttrice di evitare la pesante ripetizione di "pentimento" subito dopo. Nel T2, la concordanza dei tempi verbali e la deissi sono soggetti a transfert scorretti (in neretto) che ostacolano il funzionamento del discorso: "Venuto il momento, lo **si proverebbe** sicuramente. **Di qui**, la cosa più facile era […]", risolto nel T3 con "Giunto il momento, lo si sarebbe provato senz'altro. Nel frattempo la cosa più facile era […]". Infine, curiosa risulta la permutazione dei transfert imprecisi tra le due traduzioni di "Privés": se per "aveugle" T2 aveva scelto sempre "acciecato" e T3 "cieco", l'opposto accade con il T2 "Privi" e il T3 "Privati", che enfatizza correttamente la perdita della luce come processo piuttosto che come risultato.
In ultimo, segnaliamo che il tipo di calco del condizionale menzionato poc'anzi si ritrova non di rado nel T2, anche all'interno del capitolo in esame, in un passo le cui traduzioni sono paradigmatiche dei rispettivi orientamenti traduttivi:

> (93) Oui, l'heure est venue de réfléchir. Vous avez cru qu'il vous suffirait de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées. Vous avez pensé que quelques génuflexions le paieraient bien assez de votre insouciance criminelle. Mais Dieu n'est pas tiède. Ces rapports espacés ne suffisaient pas à sa dévorante tendresse.

[490] Oltretutto, sia "Ebbene" sia "Dieu ferait le reste" si ripeteranno qualche paragrafo dopo, nel secondo caso attivando la stessa tipologia di discorso nella frase di chiusura del capitolo.

(75) Sì, l'ora di riflettere è venuta. Voi avete creduto che vi basterebbe visitar Dio la domenica per esser liberi dei vostri giorni; avete pensato che alcune genuflessioni lo ripagassero abbastanza della vostra incuria criminale. Ma Dio non è tepido, questi rari rapporti non bastavano al suo divorante affetto.

(108) Sì, è giunto il momento di riflettere. Pensavate che fosse sufficiente far visita a Dio la domenica per avere le giornate libere. Credevate di poterlo ripagare della vostra criminale indifferenza con qualche genuflessione. Ma Dio non è tiepido. Il suo amore divorante non si accontentava di questi sporadici incontri.

Dalla lettura contrastiva di questo estratto è facile notare la quantità di transfert imprecisi[491], scorretti[492] o semplicemente maldestri[493] nel T2, causati il più delle volte dall'eccessiva aderenza alla forma lessicale e alla disposizione sintattica del T1, di cui pure il primo traduttore si prende la libertà di modificare la punteggiatura. Tale modifica crea subordinazione laddove prevaleva la paratassi del parlato e destabilizza così in parte la simmetria ritmica dei periodi accentuati a intervalli regolari, che nell'originale seguivano quasi una partitura musicale, nella quale la compressione iniziale chiamava due respiri distesi e poi di nuovo una troncatura, prima di chiosare su una frase leggermente più corta delle mediane, portando movimento alle sentenze del prelato: sillaba unica (1) / battuta breve (8) / battuta distesa (27) / battuta distesa (a riprese anaforiche, 29) / battuta breve (6) / battuta media (19). Con un orecchio al ritmo iniziale e un occhio alla coerenza interna del proprio testo, Melaouah produce invece una versione più scorrevole, semanticamente idonea, stilisticamente accorta[494] e in cui sceglie di dare voce a Paneloux secondo usi più moderni, ma non meno retoricamente marcati. In questo senso, presumibilmente in accordo alla linea editoriale, decide di cancellare alcuni dei segnali dell'*air du temps* ancora presenti nel T2: dai più evidenti

[491] Da un punto di vista semantico o di appropriatezza fraseologica: il falso amico "visitar" al posto di "far visita", usato correttamente nel T3 dato il *frame* [domestico]; "liberi dei vostri giorni" non lascia intendere in modo chiaro il significato del T1; "alcune genuflessioni" in questa frase sembra distinguerle da altre, piuttosto che indicarne una certa quantità come il T3 "qualche genuflessione"; "incuria" è solitamente detto di oggetti inanimati; "rari rapporti" in italiano comunica qualcosa di più generico e infrequente che "espacés".

[492] In particolare l'uso dei *tiroirs verbaux*, sia nel ricalcare le due voci al passato prossimo senza tener conto del diverso aspetto verbale in italiano, sia nella mancata concordanza del condizionale presente.

[493] L'esplicitazione del pronome in "Voi avete"; la stonatura del congiuntivo passato "lo ripagassero" retto dal passato prossimo "avete pensato", grammaticalmente possibile ma poco naturale in questa combinazione.

[494] Anche nella *pars destruens*. Ad esempio, riconosce il valore qui nullo della ripetizione del verbo "suffir" all'interno del periodo, che quindi non esita a sinonimizzare secondo i bisogni dell'espressione più opportuna.

(“tepido”), a quelli ancora accettabili ma in rapida dismissione persino nella lingua letteraria (apocopi dei verbi: qui “esser” nel T2).

VI.3.6 Conclusioni provvisorie sulle rese del capitolo III

Per tirare brevemente le somme dall’analisi contrastiva di questo capitolo terzo della Parte II, riepiloghiamo alcune delle caratteristiche già riscontrate nelle rispettive strategie traduttive e che qui emergono ancora una volta, in maniera abbastanza uniforme. La prima traduzione si muove con cautela sul terreno della letteralità, ricalcando spesso il lessico e le strutture sintattiche del prototesto, apparentemente più per una ricerca quasi sistematica di aderenza formale che non per un’attenzione, caso per caso, all’effettiva iconicità della lettera originaria. Data la prossimità tra le due lingue, ciò ha ricadute ambivalenti sulla resa italiana. Da una parte, che sia o meno studiato, c’è un grado notevole di precisione semantica in relazione al T1, tanto nel campo lessicale della religione quanto in altri ambiti specifici. In queste pagine, per certi versi, lo stile di Dal Fabbro trae beneficio dalle finezze letterarie della sua prosa, che sarebbero state altrove fuori luogo (e che infatti rendono le parti dialogiche poco credibili in altri capitoli): il contesto della cronaca e della predica le accoglie nel replicare in italiano l’oratoria sentenziosa di padre Paneloux. Di quest’ultima, il più delle volte vengono ben conservati il registro sostenuto e le figure retoriche; meno la punteggiatura, che subisce spesso modifiche nel segno di una più netta interattività semantica, particolarmente con l’intromissione di punti e virgola o due punti arbitrari, non imputabili a differenze sistemiche insormontabili tra le due lingue. Non poche formulazioni poi, alla lettura odierna, risentono del fattore intertemporale della traduzione: in parte anche a causa dei numerosi calchi – che ipotizziamo un tempo godessero di una maggiore accettabilità editoriale – il linguaggio del T_2 appare infatti segnato da parecchi arcaismi ortografici o lessicali. Essi tuttavia conferiscono al testo di Dal Fabbro rughe d’espressione spesso felicemente in linea con il tono generale del capitolo, sia nelle sezioni della predica pronunciate dall’anziano prelato, sia in quelle riassunte dal narratore alla sua maniera di cronista, quindi proprio per la polverosità notarile della sua lingua. Di questa aderenza, il risvolto della medaglia è la minore fruibilità del testo in alcuni punti, dovuta a slittamenti semantici, transfert imprecisi o parziali, nonché ad una fraseologia segnata da forti interferenze dal francese, le quali richiedono al lettore lo sforzo di misurarsi con strutture che esulano dalle consuetudini anche letterarie della propria lingua per poter approdare all’elaborazione

definitiva di un significato. Nell'ottica della *Relevance Theory* e della stilistica cognitiva (cfr. I.2.3; I.3.2), a causa di procedimenti fin troppo rigidi persino per una strategia *sourcière* che voglia, con Schleiermacher (1813), lasciare in pace l'autore, la prima traduzione sposta talora la prominenza testuale su porzioni o aspetti asimmetrici rispetto a quelli del prototesto. Ciò dipende per larga parte da un approccio che, se confrontato a quello più olistico della ritraduttrice, risulta insulare, concentrato sul periodo (tutt'al più sul paragrafo breve) invece che sul testo come insieme organico. Al contrario, la ritraduzione è frutto di una strategia prudentemente dissimilatrice nella quale, una volta individuati in prospettiva gestaltica gli aspetti salienti di un passo nel suo ambiente linguistico e semico – linee isotopiche, figure retoriche, marcatezza sintattica, cadenza prosodica – si procede a una ricreazione vigile che funzioni autonomamente nella lingua d'arrivo. Il T3 dunque coniuga di frequente all'attenzione certosina per il lessico un'inventiva notevole, grazie alla quale la sintassi viene ricalibrata in formulazioni mai troppo distanti dal repertorio della narrativa italiana moderna, pur sempre restando in ascolto degli effetti particolari del prototesto.

VI.4 LA PASSIONE SECONDO CAMUS: L'APICE TRAGICO IN TRADUZIONE

Nel primo sermone emergono dunque i temi centrali della colpa e del castigo, che riaffioreranno nel capitolo terzo della Parte IV per essere affrontati dialetticamente attraverso l'agonia del piccolo Othon e il susseguente dialogo tra il dottor Rieux e padre Paneloux. Un'approfondita analisi stilistico-isotopica delle porzioni rilevanti di questo capitolo terzo è stata proposta in V.2.2.4 e V.2.3, ai quali quindi rimandiamo (si veda in particolare la tabella riassuntiva delle isotopie ivi presenti), per poterci invece occupare adesso, in presa diretta, delle rispettive traduzioni. Come si vedrà, nelle pagine scrutinate, entrambe le versioni italiane ricostruiscono fruttuosamente, con mezzi talvolta diversi, la portata semica delle varie isotopie figurative che solo in pochi casi conoscono una alterazione o riduzione dei classemi riprodotti, a causa per lo più di vincoli linguistico-sistemici. Specialmente nel T3, a tale riduzione corrisponde spesso un potenziamento alternativo in sememi attigui o non corrispondenti, secondo una strategia presumibilmente compensatoria. Di seguito trascriviamo i passi in questione, preceduti da alcune righe del capitolo precedente (esempio L), del quale avevamo mostrato in V.2.3 il diretto collegamento isotopico – se non quando espressamente lessicale –

con la scena tragica del supplizio dell'innocente. Data la mole degli esempi trascritti, al fine di evitare ulteriori verbosità del commento, mostreremo direttamente nei tre testi le zone di interesse, come per il prologo (cfr. VI.2). Evidenzieremo da un lato, nel prototesto, le isotopie già discusse, con la medesima legenda cromatica impiegata nei paragrafi di riferimento del capitolo V; dall'altro lato, nel corpo dei testi italiani non marcheremo sistematicamente tutte le soluzioni accettabili, che costituiscono la maggioranza, ma di nuovo segneremo piuttosto:

- in **neretto** i calchi o in genere le riformulazioni più gravose;
- gli slittamenti semantici (transfert imprecisi o semanticamente incompleti) con sottolineatura semplice;
- i transfert scorretti con sottolineatura spessa;
- i surtransfert e i transfert parziali, se ingiustificati, sottolineati con punti;
- con linea doppia le rese più de-/esplicitanti (compresi dunque i surtransfert o i transfert parziali ben riusciti e motivati);
- con tratteggio celeste quei punti dove la modifica del ritmo è netta e/o apparentemente arbitraria;
- gli arcaismi con sottolineatura ondulata.

Alcune scelte di rilievo meno categorizzabili e i relativi esiti, in positivo o in negativo, saranno commentati in fondo.

VI.4.1 AL CAPEZZALE DEL PICCOLO OTHON

T1 (189; 194-195)	T2 (160; 164-166)	T3 (220; 226-228)
L_1 C'était une immense salle, […] Dans le haut des murs ronronnaient des appareils qui renouvelaient l'air, et leurs hélices courbes brassaient l'air crémeux et surchauffé, au-dessus de deux rangées de lits gris. De tous les	L_2 Era una sala immensa, […] Alle pareti, in alto, ronzavano apparecchi per rinnovare l'aria, e le ricurve eliche falciavano **l'aria** densa e surriscaldata, al disopra di due file di letti grigi. Da tutte le parti salivano	L_3 Era una corsia enorme, […] In alto sulle pareti ronzavano certi apparecchi che con le loro eliche curve smuovevano l'aria densa e surriscaldata sopra due file di letti grigi. I gemiti sordi o acuti che si

côtés, montaient des gémissements sourds ou aigus qui ne faisaient qu'une plainte monotone. Des hommes, habillés de blanc, se déplaçaient avec lenteur, dans la lumière cruelle que déversaient les hautes baies garnies de barreaux. Rambert se sentit mal à l'aise dans la terrible chaleur de cette salle et il eut de la peine à reconnaître Rieux, penché au-dessus d'une forme gémissante. Le docteur incisait les aines du malade que deux infirmières, de chaque côté du lit, tenaient écartelé. Quand il se releva, il laissa tomber ses instruments dans le plateau qu'un aide lui tendait et resta un moment immobile, à regarder l'homme qu'on était en train de panser.	gemiti sordi e acuti, che si fondevano in un monotono lamento. Uomini vestiti di bianco si muovevano **con lentezza**, nella cruda luce versata dalle alte finestre munite di sbarre. Rambert si sentì a disagio nel caldo terribile della sala, e faticò a riconoscere Rieux, curvo sopra una forma gemebonda. Il dottore incideva **gli** inguini del malato, che due infermiere, da una parte e dall'altra del letto, tenevano nella posizione adatta. Alzandosi, lasciò cadere gli strumenti sul vassoio che gli porgeva un assistente e restò un momento immobile a guardare l'uomo a cui applicavano la fasciatura.	levavano da ogni parte si fondevano in un unico lamento monotono. Alcuni uomini, vestiti di bianco, si muovevano lenti nella luce crudele che si riversava dalle alte finestre con le inferriate. Rambert si sentì a disagio nel caldo atroce di quella corsia e faticò a riconoscere Rieux, chino su una forma che gemeva. Il dottore incideva l'inguine del malato a cui due infermieri ai lati del letto tenevano divaricate le gambe. Quando si tirò su, lasciò cadere i ferri nel vassoio tesogli da un assistente e rimase un istante immobile a guardare l'uomo che ora medicavano.
M_1	M_2	M_3
À l'aube, le lendemain, tous se rendirent auprès du petit garçon pour juger de cette expérience décisive. L'enfant, sorti de sa torpeur, se tournait convulsivement dans les draps. Le docteur, Castel et Tarrou, depuis quatre heures du matin, se tenaient près de lui, suivant pas à pas les progrès ou les haltes de la maladie. À la tête du lit, le corps massif de Tarrou était un peu voûté. Au pied du lit, assis près de Rieux debout, Castel lisait, avec toutes les apparences de la tranquillité, un vieil ouvrage. Peu à peu, à mesure que le jour s'élargissait dans l'ancienne salle d'école, les autres arrivaient. Paneloux d'abord, qui se plaça de l'autre côté du lit, par rapport à Tarrou, et adossé au mur. Une expression douloureuse se lisait sur son visage, et la fatigue de tous ces jours où il avait payé de sa personne avait tracé des rides sur son front	All'alba del giorno dopo, tutti si recarono presso il piccolo malato per **giudicare di** questa decisiva **esperienza**. Il ragazzo, uscito dal torpore, si rotolava convulsamente nelle lenzuola. Il dottor Castel e Tarrou, dalle quattro della mattina gli stavano accanto, seguendo passo passo i progressi o le pause della malattia. **A capo del** letto, il corpo massiccio di Tarrou era un po' curvo; in fondo al letto, seduto vicino a Rieux in piedi, Castel leggeva, con aria del tutto calma, un vecchio libro. A poco a poco, via via che il giorno cresceva nella ex-aula scolastica, arrivavano gli altri. Paneloux, prima, che si mise dall'altra parte del letto, relativamente a Tarrou, e addossato alla parete. Un'espressione **dolorosa** gli si leggeva sul volto e la stanchezza di tutti quei giorni, in cui **aveva pagato** di persona, gli aveva **tracciato rughe** sulla fronte	L'indomani, all'alba, si recarono tutti dal piccolo per valutare quell'esperimento cruciale. Il bambino era emerso dal torpore e si rigirava convulsivamente fra le lenzuola. Il dottore, Castel e Tarrou erano accanto a lui dalle quattro del mattino e seguivano passo passo i progressi o le pause della malattia. Tarrou era al capezzale, il corpo massiccio un po' ingobbito. In fondo al letto, accanto a Rieux in piedi, sedeva Castel intento a leggere un vecchio libro con l'aria della più assoluta tranquillità. Pian piano, mentre nella vecchia aula cominciava a far giorno, arrivavano gli altri. Il primo fu Paneloux, che andò a mettersi sul lato opposto rispetto a Tarrou, addossato alla parete. Gli si leggeva in volto un'espressione sofferente, e la stanchezza di tutti quei giorni in cui si era speso di persona gli aveva solcato di rughe la fronte congestionata. Arrivò poi anche

congestionné. À son tour, Joseph Grand arriva. Il était sept heures et l'employé s'excusa d'être essoufflé. Il n'allait rester qu'un moment, peut-être savait-on déjà quelque chose de précis. Sans mot dire, Rieux lui montra l'enfant qui, les yeux fermés dans une face décomposée, les dents serrées à la limite de ses forces, le corps immobile, tournait et retournait sa tête de droite à gauche, sur le traversin sans drap. Lorsqu'il fit assez jour, enfin, pour qu'au fond de la salle, sur le tableau noir demeuré en place, on pût distinguer les traces d'anciennes formules d'équation, Rambert arriva. Il s'adossa au pied du lit voisin et sortit un paquet de cigarettes. Mais après un regard à l'enfant, il remit le paquet dans sa poche.

Castel, toujours assis, regardait Rieux par-dessus ses lunettes : – Avez-vous des nouvelles du père? – Non, dit Rieux, il est au camp d'isolement.

Le docteur serrait avec force la barre du lit où gémissait l'enfant. Il ne quittait pas des yeux le petit malade qui se raidit brusquement et, les dents de nouveau serrées, se creusa un peu au niveau de la taille, écartant lentement les bras et les jambes. Du petit corps, nu sous la couverture militaire, montait une odeur de laine et d'aigre sueur. L'enfant se détendit peu à peu, ramena bras et jambes vers le centre du lit et, toujours aveugle et muet, parut respirer plus vite. Rieux rencontra le regard de Tarrou qui détourna les yeux.

Ils avaient déjà vu mourir des enfants puisque la terreur, depuis des mois, ne choisissait pas, mais ils n'avaient jamais encore suivi leurs souffrances minute après minute, comme ils le faisaient depuis le

congestionata. A sua volta, giunse Joseph Grand; erano le sette, e l'impiegato si scusò di esser senza fiato: **non** sarebbe rimasto **che** un attimo, forse si sapeva ormai qualcosa di preciso. Senza una parola, Rieux gli indicò il ragazzo, che con gli occhi chiusi **nella** faccia **scomposta**, coi denti stretti sino al limite delle forze, immobile nel corpo, girava e rigirava la testa da dritta a manca, sul capezzale senza lenzuola. Quando fu poi abbastanza chiaro da poter distinguere, sulla lavagna in fondo all'aula, le tracce di vecchie formule d'equazioni, giunse Rambert. Si appoggiò ai piedi del letto contiguo, cavando fuori un pacchetto di sigarette; ma dopo uno sguardo al ragazzo, si rimise il pacchetto in tasca.

Castel, sempre seduto, guardava Rieux disopra degli occhiali:

«Ha notizie di suo padre?»

«No», disse Rieux, «è **nel** campo d'isolamento».

Il dottore stringeva con forza la sbarra del letto in cui gemeva il ragazzo; **non lasciava con gli occhi** il piccolo malato, che s'irrigidì all'improvviso e, coi denti di nuovo stretti, s'incavò un poco all'altezza della vita, aprendo lentamente le braccia e le gambe. Dal corpicino, nudo sotto la coperta militare, saliva un odore di lana e d'acre sudore. Il ragazzo si stese a poco a poco, **ricondusse** braccia e gambe verso il centro del letto e, sempre cieco e muto, sembrò respirare più in fretta. Rieux incontrò lo sguardo di Tarrou, che distolse gli occhi.

Di bambini, ne avevano ormai veduti morire: il terrore, da mesi, **non sceglieva** affatto; ma non avevano ancora seguìto le **loro** sofferenze minuto per minuto, come **stavano facendo** dalla mattina. E, beninteso, il dolore

Joseph Grand. Erano le sette e l'impiegato si scusò di essere di corsa. Sarebbe rimasto solo un momento, forse si sapeva già qualcosa di preciso. Senza dire una parola, Rieux gli indicò il bambino che con gli occhi chiusi sulla faccia stravolta, stringendo i denti con tutte le sue forze, il corpo immobile, agitava la testa sul guanciale senza federa. Quando infine ci fu abbastanza luce nella stanza perché in fondo alla corsia, sulla lavagna rimasta al suo posto, si potessero intravvedere le tracce di vecchie formule di equazioni, arrivò Rambert. Si appoggiò in fondo al letto vicino e tirò fuori un pacchetto di sigarette. Ma dopo uno sguardo al bambino si rimise il pacchetto in tasca.

Castel, sempre seduto, guardava Rieux al di sopra degli occhiali:

"Ha notizie del padre?"

"No," disse Rieux, "è al campo di isolamento."

Il dottore stringeva con forza la sbarra del letto dove il bambino gemeva. Non staccava gli occhi dal piccolo malato, che di colpo si irrigidì e serrando di nuovo i denti si incavò un po' all'altezza della vita allargando lentamente le braccia e le gambe. Dal corpicino, nudo sotto la coperta militare, veniva un odore di lana e di sudore acido. Pian piano il bambino si distese, riportò le braccia e le gambe verso il centro del letto e, sempre cieco e muto, parve respirare più in fretta. Rieux incontrò lo sguardo di Tarrou e questi distolse gli occhi.

Avevano già visto morire dei bambini, poiché da mesi ormai il terrore non faceva distinzioni, ma non ne avevano mai seguite le sofferenze momento per momento come accadeva loro dal mattino. Il dolore inflitto a quegli innocenti, va

matin. Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale. Mais jusque-là du moins, ils se scandalisaient abstraitement, en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais regardé en face, si longuement, l'agonie d'un innocent. Justement l'enfant, comme mordu à l'estomac, se pliait à nouveau, avec un gémissement grêle. Il resta creusé ainsi pendant de longues secondes, secoué de frissons et de tremblements convulsifs, comme si sa frêle carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre. La bourrasque passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où le repos ressemblait déjà à la mort. Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque.	inflitto a quegli innocenti non aveva mai **finito** di sembrargli **quello che in verità era**, ossia uno scandalo. Ma sino ad allora si erano scandalizzati **astrattamente**, in qualche modo: mai avevano guardato in faccia, sì a lungo, l'agonia d'un innocente. Proprio allora il ragazzo, come morso allo stomaco, si piegava di nuovo, con un flebile gemito. Restò incavato per lunghi attimi, scosso da brividi e da tremiti convulsi, come se la sua fragile carcassa piegasse sotto il vento furioso della peste e scricchiolasse sotto i ripetuti soffi della febbre. Passata la burrasca, si stese un poco, la febbre sembrò ritirarsi, e abbandonarlo, ansante, s'un greto umido e avvelenato, dove il riposo ormai somigliava alla morte. Quando il flutto ardente lo raggiunse di nuovo, per la terza volta, e lo sollevò un poco, il ragazzo si accartocciò, si rifugiò in fondo al letto **nello spavento della fiamma** che lo bruciava e agitò follemente la testa, buttando via la coperta. Grosse lacrime, spuntando dalle palpebre infiammate, cominciarono a scorrere sul volto plumbeo, e alla fine della crisi, contraendo le gambe ossute e le braccia, la cui carne si era dissolta in quarantott'ore, il ragazzo prese, nel letto devastato, una grottesca posa di crocifisso.	da sé, era sempre apparso loro per quel che era in realtà, cioè uno scandalo. Ma finora, in un certo senso, si scandalizzavano solo in maniera astratta, poiché non avevano mai guardato in faccia, così a lungo, l'agonia di un innocente. E adesso il bambino di nuovo si piegava, come morso allo stomaco, con un gemito acuto. Rimase incurvito così per lunghi secondi, scosso da brividi e da tremiti convulsi, come se la sua fragile carcassa fosse sferzata dal vento furioso della peste e cedesse sotto le ripetute vampate della febbre. Passata la tempesta, si distese un poco, la febbre parve ritirarsi e abbandonarlo ansante, su una riva umida e infetta dove il riposo era già simile alla morte. Quando di nuovo, per la terza volta, la marea rovente lo raggiunse e lo sollevò un poco, il bambino si rannicchiò, si raggomitolò nel letto in preda al terrore del fuoco che lo bruciava e agitò freneticamente la testa scostando la coperta. Grosse lacrime spuntarono sotto le palpebre infiammate per scorrere sul volto livido e, alla fine della crisi, esausto, il bambino contrasse le gambe ossute e le braccia da cui la carne in quarantotto ore si era dissolta e nel letto devastato prese la posa grottesca di una creatura crocifissa.

Partendo dall'estratto L, sin dal primo rigo si manifesta l'attitudine della ritraduttrice verso l'esplicitazione a favore dei lettori del metatesto, visibile nella specificazione lessicale "corsia" per il più generico "salle" del T1. Questa scelta, che ritornerà coerentemente nelle pagine restanti e comporterà, talvolta, la necessità di variare con il sostantivo "stanzone", è ben motivata qui dall'acquisizione cognitiva del *frame* di riferimento, ossia un ambiente dell'ospedale ausiliario lungo il quale sono distribuiti i

letti dei malati. Tuttavia, essa provoca una discrepanza nel capitolo successivo, la cui ambientazione principale è un'ex aula scolastica dello stesso ospedale: lì il T3 continua a parlare di corsia, forse per mettere l'accento sull'avvenuta riconversione in ambulatorio, ma la conformazione dell'ambiente e l'indicazione generica del T1 non sembrano suffragare tale shift opzionale. Avviene il contrario alla fine dell'estratto, dove alla specificità semantica di "panser", conservata nel T2, la ritraduzione fa corrispondere un pur accettabile ma più generico "medicavano": benché il significato sia il medesimo, la prima traduzione permette di visualizzare immediatamente la scena del bendaggio. Sul piano isotopico, al netto di una buona conservazione dei sememi cardine, qualche differenza merita di essere discussa. Avviando già qui l'isotopia corale che nutrirà la scena tragica a seguire del movimento tra individuale e collettivo, i gemiti "qui ne faisaient qu'une plainte monotone" – i cui classemi preponderanti sono [unione], [sofferenza] e [astrazione] – nel T2 vengono trasposti dalla forma restrittiva alla specificazione positiva "si fondevano in un monotono lamento", che tramite il verbo *fondere* quindi attinge ai giusti classemi e che verrà ulteriormente potenziata dal T3 "in un unico lamento monotono", dove l'esplicitazione scalare "unico" accentua al contempo l'unione e la monotonia. Poco dopo, il transfert scorretto "cruda luce" affievolisce invece la forte connotazione negativa che nell'opera lega ipostaticamente gli epifenomeni di luce e calore alla peste, come d'altronde riscontrabile anche qualche rigo sotto con il semema «terrible chaleur»: la luce del T2 è presentata con una semplice notazione sinestetica sulla sua qualità, sì impietosa e priva di morbidezza, ma non crudele nel senso più immediato del T1, ripristinato infatti nel T3. Infine, la modulazione generica "tenevano nella posizione adatta" nel T2, benché comprensibile, sottrae all'isotopia dell'*écartèlement* uno dei suoi costituenti, anticipatore delle posizioni che Philippe Othon assumerà prima di morire sviluppando l'immagine iconica del crocifisso.

Dell'estratto M saltano subito all'occhio alcuni errori di traduzione fuorvianti per il senso degli enunciati, evidenziati nel corpo dei testi. Ad essi si affiancano parecchi di quelli che oggi risultano arcaismi nella prima traduzione, che non costituiscono errori di per sé e anzi, in certi casi, sono frutto di una ricerca etimologica precisa: il "capezzale senza lenzuola" correttamente indicato da Dal Fabbro, ad esempio, nell'uso odierno, anche letterario, sta perdendo l'accezione primaria di "basso e stretto guanciale, oggi di uso poco comune, che occupa l'ampiezza del letto, e si pone sotto al guanciale vero e proprio per tenerlo più sollevato; serve anche ad avvolgervi il lenzuolo inferiore perché stia più disteso" per assumere

piuttosto esclusivamente le proprie estensioni semantiche: "b. parte di testa del letto, dove sta il capezzale" e soprattutto "c. fig. Il letto di chi è malato o sta per morire"[495]. Tali arcaismi riflettono dunque un immaginario diverso per il lettore contemporaneo, talora dando luogo a slittamenti semantici. Un esempio particolare, poiché forse anche uno dei meno avvertibili come segno dell'invecchiamento della lingua, è l'uso che Dal Fabbro fa dell'avverbio *ormai* in luogo di *già*, ripetuto anche altrove nel romanzo. Di per sé il confine tra i due avverbi non è molto netto, come specifica anche la definizione reperibile sul vocabolario Treccani in rete[496]. Tuttavia, nel contesto del M_2, "ormai" sembra esprimere l'idea che Grand si aspetti di avere qualche informazione certa sulle sorti del bambino poiché è trascorso un discreto lasso di tempo dall'inoculazione del siero di Castel; in T3, "già" appare più dubitativo, come se anzi Grand non si aspettasse così presto una reazione, visto il poco tempo trascorso. Le due interpretazioni, per quanto vicine nella *langue*, vanno in direzioni contrarie nella loro realizzazione di *parole*. Delle due, considerata anche la presenza di "forse" nella domanda all'indiretto libero[497], riteniamo che la seconda sia la più calzante. Un'altra scelta ripetuta da Dal Fabbro, qui come nel resto del capitolo, che si potrebbe forse ricondurre a una diversa estensione d'uso del termine all'epoca della prima traduzione, è quella di "ragazzo" come equivalente di "enfant": ma al di là dell'età effettiva del referente (sicuramente oggi identificabile in via esclusiva come bambino o, tutt'al più, ragazzino), ci è sembrato opportuno segnalare sempre questo shift come transfert impreciso, data la valenza allegorica del piccolo Othon all'interno del brano, dove il suo essere "enfant" rappresenta l'epitome dell'innocenza. Peraltro, a riprova della volontà autoriale di magnificare qui proprio la connotazione affettiva dell'attributo, specifichiamo che nell'arco del romanzo questo capitolo è il solo in cui Camus ricorra al sostantivo maschile singolare *enfant* per riferirsi a Philippe Othon, che altrove e sin dalle sue prime apparizioni accanto al padre è sempre definito "petit garçon". Sebbene questa prima definizione possa aver influito, per continuità, sulla scelta del traducente "ragazzo" nel T2, riteniamo che

[495] https://www.treccani.it/vocabolario/capezzale

[496] "Il valore semantico e la funzione non sono sempre definibili esattamente, in quanto più che una condizione l'avverbio esprime un atteggiamento soggettivo di fronte a fatti o situazioni; in genere, ha valore e tono conclusivo, sia rispetto a un discorso precedente sia, più spesso, rispetto a fatti la cui natura induce di per sé a fare una constatazione o a trarre una conseguenza. In molti casi equivale pressappoco a *già*, con quelle differenze che di volta in volta il contesto stesso suggerisce" (https://www.treccani.it/vocabolario/oramai).

[497] Dalla percezione del quale probabilmente dipende l'introduzione arbitraria dei due punti nel T2, come avrebbe richiesto un'interrogativa diretta. Lo shift però rischia così di vanificare quell'effetto libero ricercato dall'autore che aveva, mediante un tratto stilistico, un ruolo semantico nell'isotopia della prossimità, come spiegato in V.2.2.4.

proprio la differenza lessicale così netta e isolata al capitolo in esame dovesse far propendere per una riproduzione del suo *foregrounding*.

Riconsiderando ora globalmente l'estratto M, torna a manifestarsi sempre più chiaramente la tendenza di Melaouah a ricercare soluzioni idiomatiche, quando queste non sembrino inficiare le specificità d'espressione del T1. Non sarebbe stato opportuno nell'economia di un'analisi descrittiva evidenziare ogni singola scelta che muova in questa direzione[498], ma avendo piuttosto reso visibili le soluzioni meno accettabili del T2, basterà confrontarle al T3 e notare, per sottrazione, quanto la ritraduzione punti sulla correttezza fraseologica, sempre in conformità con il registro e le sottodominanti individuate a monte. Benché neppure scevra da vari shift di riaggiustamento, la traduzione di Dal Fabbro si mantiene invece ancora molto vicina alle forme di partenza: in certi casi, il risultato è la restituzione di una certa iconicità testuale nel rispetto della lingua d'arrivo, quindi con un buon equilibrio sul continuum tra l'accuratezza e l'accettabilità; in altri, causa di un gravame stilistico indesiderato, anche all'infuori dei calchi sopra segnalati in neretto. Un esempio dei primi, che interessa soprattutto il piano semantico, può trovarsi nella semplice traduzione di "à mesure que le jour s'élargissait", espressione che già in francese possiede una lieve marcatura poetica: in tal senso, il T2 "via via che il giorno cresceva" appare più consono del T3 "mentre […] cominciava a far giorno", che è senza dubbio meno marcato ma, proprio per questo, foriero di un carico diverso sul modo in cui la luce si espande nella sala, quasi fosse un organismo vivente. Un controesempio, stavolta sui piani sintattico e lessicale, si trova poche righe sotto nel T3: "Gli si leggeva in volto un'espressione sofferente, e la stanchezza di tutti quei giorni in cui si era speso di persona gli aveva solcato di rughe la fronte congestionata." A paragone con il T2, in cui abbondano senza vera necessità i calchi strutturali e lessicali (nel caso di "aveva pagato di persona", oltretutto, l'impressione è che Paneloux abbia subìto una sorta di punizione, in aggiunta alla fatica), la ritraduzione riporta formulazioni più consone allo stile e al registro attesi nella lingua letteraria d'arrivo; ciò grazie sia alla riprogettazione frastica delle proposizioni francesi, che produce un ordine sintattico più naturale, sia alla corretta individuazione dei collocati lessicali. In altri casi ancora, le due strategie conducono a esiti differenti ma altrettanto validi rispetto ai procedimenti stilistici del T1. Succede poco oltre, ad esempio, nel tradurre la reiterazione asindetica in trittico dei costrutti assoluti, di tipo modale-

[498] A meno di sottolineare la quasi totalità del testo, perdendo così però proprio il senso della messa in rilievo. È il motivo per cui buona parte del T3 risulta privo di marcature.

associativo (De Roberto: 2009), che qualificano le reazioni del piccolo Othon: “les yeux fermés dans une face décomposée, les dents serrées à la limite de ses forces, le corps immobile”. Mentre Dal Fabbro decide di dare una certa continuità d’accumulo, introducendo i primi due membri per mezzo della stessa preposizione *con* ed esplicitando solo il terzo con la specificazione “nel”, Melaouah sceglie invece, per ragioni di scorrevolezza testuale a seguito di alcuni shifts, di adoperare tre strutture distinte, ma semanticamente equivalenti: un’apposizione modale-associativa; un gerundio, che le permette di evitare la ripetizione del *con* che sarebbe derivata da una seconda appositiva nell’incontro con la modulazione “con tutte le sue forze” (la quale offre una resa leggermente più idiomatica rispetto al T2 “sino al limite” della locuzione “à la limite”); un costrutto nominale assoluto, la cui concisione si presta meglio a concludere l’accumulo.

Proseguendo nell’analisi, in questo estratto così come nel successivo si segnala la mancata *variatio* nel T2 dei verbi di percezione generica quali *sembler, paraître* e simili, che giocano un ruolo nel dinamismo della focalizzazione (cfr. V.2.2.4). Ciò comporta ripetizioni, anche ravvicinate, del verbo *sembrare* nella traduzione di Dal Fabbro, pesanti e non ricercate nel T1, e pertanto sottolineate come transfert stilisticamente imprecisi (in arancione, per notare meglio le ripetizioni e distinguerle dai transfert semanticamente imprecisi). Nel periodo “Ils avaient déjà vu…agonie d’un innocent.”, oltre ad alcuni calchi e alterazioni della punteggiatura nel T2 – con conseguenze non solo sul ritmo prosodico, ma anche sul tipo di coesione sintattica tra le proposizioni, che viene sistematicamente de-esplicitata per tipologia scalare, passando da congiunzioni causali o avversative rispettivamente ai due punti e al punto e virgola – notiamo dei surtransfert e dei transfert parziali che meritano un commento. Un primo gruppo concerne l’aspetto temporale. Nella sottile e fraseologicamente meno marcata modulazione (da *choisir* al passaggio logico *fare distinzioni*) del T3 “poiché da mesi ormai il terrore non faceva distinzioni”, l’avverbio costituisce un’esplicitazione categoriale che enfatizza la relazione tra il tempo sempre uguale dell’epidemia e la percezione soggettiva dei dottori, in preparazione dell’aspetto di novità rappresentato dallo scandalo concreto cui stanno assistendo: “mais ils n’avaient jamais encore suivi leurs souffrances minute après minute”. Di quest’ultima subordinata, la combinazione “jamais encore” sembra poi essersi spartita equamente tra le due traduzioni: il T2 “ma non avevano ancora seguìto le loro sofferenze minuto per minuto” e il T3 “ma non ne avevano mai seguite le sofferenze momento per momento”. In entrambi i casi, la de-

esplicitazione può essere considerata scalare perché il significato dell'avverbio soppresso resta perfettamente integrato nella forma logica rimanente. Interessante anche rilevare la formulazione meno spontanea "momento per momento" di Melaouah, che tiene senz'altro conto della diversa gamma semantica contestuale tra francese e italiano (e molte altre lingue) per termini quali *momento, attimo, istante, minuto,* etc. Alla luce della valenza isotopica di questo semema all'interno del passo, supponiamo che la selezione inconsueta di «momento», la cui durata temporale in italiano risulta ridotta al minimo per questo contesto enunciativo, servisse a rimarcare in maniera quanto più radicale la continuità assolutamente ininterrotta dello sguardo degli astanti: una partecipazione che non corre lungo il minuto ma si sofferma su ciascun momento. Il secondo tipo di de-esplicitazione categoriale cui accennavamo, in questa sezione, interviene sulla locuzione "du moins" in "Mais jusque-là du moins, ils se scandalisaient abstraitement", per non aggiungere un ulteriore inserto sintattico in un periodo che ne contiene già altri due ("en quelque sorte" e "si longuement"). Provoca così dei transfert parziali che elidono la sfumatura restrittiva, senza comunque stravolgere il senso dell'enunciato. Nel T3 è reperibile tuttavia un'aggiunta che sembra voler fungere da compensazione analogica contigua di questa elisione: in "si scandalizzavano solo in maniera astratta", l'avverbio *solo* introdotto sposta il sema /limite/ da aggiuntivo di "finora" ad aggiuntivo del complemento di maniera.

Dell'ultima parte del brano in esame spiccano, oltre all'omissione ingiustificata di "épuisé" in T2, parecchi shift d'interesse. In primo luogo, l'interpretazione divergente di "grêle". Per l'accezione sonora dell'aggettivo, il *Trésor* riporta: "[En parlant d'un son, d'une voix] Qui est aigu ou d'une faible intensité"[499]. Non dissolve dunque l'ambiguità che ha sicuramente investito i traduttori al momento di dover scegliere un traducente adatto, che sembra possedere significati opposti nelle due traduzioni. Al contrario, indicando insieme qualità che, prese separatamente, appaiono poco compatibili, tale definizione pone un dilemma: optare per una ricognizione filologica del *mot juste* in italiano, se esistente e idoneo al contesto, oppure concedere uno sdoppiamento lessicale? Oppure ancora adottare soluzioni alternative? Nel primo caso, un candidato ottimale sarebbe potuto essere l'aggettivo *sottile,* stando per esempio alla definizione che ne dà il De Mauro: "1d. agg., fig., di suono o voce, debole e acuto". Nel contesto della frase francese, probabilmente

[499] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3509477790;r=1;nat=;sol=0;

questa possibilità dev'essere parsa poco efficace ai due traduttori, che hanno preferito selezionare un singolo traducente: mentre Dal Fabbro mette in risalto la debolezza del gemito con "flebile", Melaouah reputa più credibile che, durante una fitta allo stomaco, un lamento suoni "acuto". Se personalmente ci troviamo d'accordo con questa interpretazione, è pur vero che il *frame* cognitivo entro il quale viene caratterizzato il bambino nell'intero capitolo si forma a partire da classemi quali [piccolo], [gracile], [incavato], proprio per enfatizzare la sproporzione tra la fragilità del corpicino e l'assalto impietoso della peste. Come del resto conferma, poche righe sotto, la sua "frêle carcasse". Quest'ultima crea oltretutto un'assonanza con "grêle" che potrebbe aver innescato un rimando al limite del fonosimbolico e fatto propendere Dal Fabbro, quindi, per la conservazione degli aggettivi allitteranti "flebile" e "fragile"; che a loro volta, suffragando l'aspetto sonoro, sono forse riconducibili alla scelta successiva: tradurre il "craquait" che appare subito dopo con un onomatopeico "scricchiolasse". Considerata l'esperienza di Dal Fabbro come traduttore di poesia, non stupirebbe un'attenzione così alta al valore del sostrato fonico. Proprio in relazione alla sensibilità poetica richiesta da questo snodo testuale particolarmente ricco di analogie e metafore naturali, soffermiamoci adesso sugli stessi periodi da una prospettiva isotopica. Va innanzitutto reso merito ai traduttori per aver saputo trovare, nella quasi totalità dei casi, soluzioni funzionali nell'esprimere classemi equivalenti a quelli del prototesto. Come illustrato dettagliatamente in V.2.2.4, infatti, c'è in queste righe una triplice ipostatizzazione elementale del flagello: vento, acque e fuoco. Pur realizzando sememi adeguati alla rappresentazione della lotta in corso, il lessico impiegato nelle due traduzioni genera percorsi di significazione a tratti non perfettamente sovrapponibili. Partendo dall'*écartèlement*, manifesto già poco sopra nel periodo "se creusa un peu au niveau de la taille, écartant lentement les bras et les jambes" e che lungo tutta la scena offre l'immagine di una febbre quasi burattinaia del corpicino sofferente, i tre sememi evidenziati in questo punto del T1 («se pliait», «resta creusé», «pliait») vengono replicati con traducenti diretti nel T2, attento più alla necessità delle ripetizioni che non all'adeguatezza delle co-occorrenze: "Restò incavato per lunghi attimi" non è certo la formulazione più ovvia, ma ribadisce fortemente quel «se creusa» che lo aveva preceduto; il verbo di "si piegava di nuovo" viene ripetuto in forma intransitiva ma non pronominale nella similitudine della carcassa che "piegasse sotto il vento furioso della peste", attivando così peraltro la non casuale analogia con una nave nel mare in tempesta, su cui torneremo tra un attimo. Come sempre la ritraduttrice cerca piuttosto un equilibrio tra uso naturale della lingua e precisione semantica, che la porta

a differenziare le tre rese finali: se il bambino nel paragrafo precedente "si incavò", qui "si piegava" come nel T2, ma poi "Rimase incurvito" e la sua carcassa è "sferzata dal vento". Quest'ultima modulazione sposta il focus dall'agente alla forza dell'elemento, aggiungendo il sema /violenza/ ma perdendo il classema [compattare] reiterato dai movimenti di Philippe che tenta di opporsi alla disgregazione stringendo il proprio corpo su se stesso. Alla fine di M_1 si trova poi il riferimento a chiave di quest'isotopia dell'*écartèlement*, la quale raccoglie nelle pagine del brano la lotta del piccolo tramite l'opposizione dei suoi movimenti corporei: «crucifié grotesque». Dopo aver entrambi correttamente attribuito l'aggettivo di questo semema – che cauziona il parallelo con il Cristo in croce – alla posa del bambino piuttosto che al crocifisso (attribuzione non scontata, visto il genere ambivalente di *grotesque*), i traduttori vanno in direzioni separate: Dal Fabbro parla in termini letterali di una "grottesca posa di crocifisso", che rimanda direttamente al crocifisso cristiano, mentre Melaouah opta per l'incrementalizzazione, affidandosi all'esplicitazione scalare "la posa grottesca di una creatura crocifissa", che porta in superficie i classemi [essere vivente] e [tenera età] accanto a quelli già evidentemente correlati, per derivazione teologica, alla creazione e al sacrificio cristiani. L'effetto risultante, nel T3, è la magnificazione tematica sia dell'innocenza, infantile e insieme cristiana, sia dell'astrazione, che ha ridotto il bambino umano a un più generico essere vivente; in linea tra l'altro con l'isotopia selvatica, che affiora anch'essa in queste pagine. Per quel che riguarda l'isotopia elementale, le tre ipostasi sono mantenute ma con variazioni. Ad esempio, il vento della ritraduzione non si compone dei "ripetuti soffi" del T2, ma cede già il passo al calore che interverrà dopo parlando di "ripetute vampate", che da tale vento sono alimentate per modulazione mezzo/risultato[500]. Con questa espressione comunemente usata per riferirsi ai sintomi della febbre, Melaouah vuole probabilmente tenere un ponte logico tra il manifestarsi reale e quello metaforico della malattia, anticipando in aggiunta l'importante classema [calore] che sarà reiterato in seguito. Quando poi il vento si placa, T2 dice "Passata la burrasca" e T3 "Passata la tempesta", con una sottile differenza che nella percezione comune assegna al primo traducente una connotazione marina, che invece Melaouah sembra recuperare in compensazione diretta contigua con il successivo semema «marea rovente»; il quale, traducendo «flot brulant»,

[500] Va ricordato a margine, tuttavia, che in tal modo si perde uno dei tanti riferimenti al campo semantico della respirazione che compongono l'isotopia dell'*étouffement*, legata non soltanto ai sintomi (reali e allegorici) della malattia, ma indirettamente anche alla tubercolosi di Camus, che infatti attribuisce a molti personaggi nel romanzo dei problemi respiratori: la moglie di Rieux, che ne morirà; il vecchio asmatico; Grand; Cottard, dopo la tentata impiccagione.

costituisce un buon traslato semantico, dal momento che accompagna l'immagine del corpo che ne viene sollevato. Subito prima, il passaggio dal vento di burrasca al calore delle acque era avvenuto attraverso l'immagine della peste che ora pare "ritirarsi" in entrambe le versioni; quindi, effettivamente, come fa la marea, che a questo punto lasciava il corpicino "s'un greto umido e avvelenato" per il T2 e "su una riva umida e infetta" nel T3. Della prima soluzione va rilevato, oltre al sapore squisitamente letterario e alla maggiore precisione semantica della scelta lessicale di "greto" (rispetto alla più generica "riva" del T3), il tentativo di riprodurre mediante la ripetizione del fono interno ‹r›, che caratterizza anche "febbre" e "fragile", il filo acustico che teneva insieme nel T1 "grêle", "fièvre", "frêle" e "grève". Ad esso si aggiunge, in entrambe le versioni italiane, l'allitterazione di ‹r› lungo l'intera analogia (trascritto in rosso nelle porzioni testuali interessate), alla quale tale effetto acustico conferisce un senso di vibrazione che rispecchia le percosse degli elementi e i tremori del piccolo, coniugandosi quindi persino all'isotopia del terrore che percorre sotterraneamente la scena tutta. Della seconda soluzione, il semema «infetta» veicola in maniera più immediata il campo semantico della malattia rispetto ad «avvelenato». Inoltre, in considerazione del *frame* lugubre attivato dalla frase "ansante, su una riva umida e infetta dove il riposo era già simile alla morte", azzardiamo l'ipotesi che la scelta di «riva» in T3, consapevolmente o meno, voglia suscitare l'immagine vaga del fiume Stige davanti al quale il corpo del bambino venga abbandonato, anticipando la sensazione di quello che sarà il suo destino. Infine, prendendo in considerazione l'isotopia del terrore, apprezzabili risultano le differenze soprattutto lessicali tra i verbi selezionati: da un lato il piccolo Philippe "si accartocciò, si rifugiò in fondo al letto nello spavento della fiamma che lo bruciava"; dall'altro "si rannicchiò, si raggomitolò nel letto in preda al terrore del fuoco che lo bruciava". Soprassedendo sul calco d'espressione un po' troppo marcato nella sintassi del T2 – che la trasposizione in T3 sostituisce con la più consona locuzione "in preda al", oltre a precisare un miglior traducente figurato con "fuoco" (dato che non si tratta di una fiamma vera e propria) – le rispettive formulazioni potrebbero apparire equivalenti, almeno in superficie. In realtà, al vaglio dell'analisi componenziale, ci si accorge della coloritura polisemica che i due sememi inziali guadagnano nel T2 in rapporto alle isotopie elementali e del terrore: dalla prossimità con il fuoco che ricorre, «si accartocciò» prende l'immagine del corpo di Philippe che non solo si chiude su se stesso, ma va estinguendosi come cartaccia che brucia alla fiamma; dal canto suo, «si rifugiò» è latore dei classemi [pericolo] e [timore], che vengono rinforzati dall'estensione poco naturale del letto «in

fondo al» quale il piccolo va a cercare riparo, per allontanarsi quanto più possibile dalla fonte di un terrore che, però, è dentro di lui. Le soluzioni del T3 evocano certo l'idea di una chiusura difensiva, ma danno spazio maggiore al tipo di movimento che compensa l'*écartèlement* del malato, come fossero la versione estrema del piegarsi e incavarsi di prima.

VI.4.2 UNA PROTESTA MONOTONA "DE TOUS LES ÂGES"

Arriviamo così al blocco testuale successivo, cuore tragico del capitolo, anch'esso già analizzato in V.2.2.4.

T1 (195-197)	T2 (166-168)	T3 (228-231)
N_1	N_2	N_3
Tarrou se pencha et, de sa lourde main, essuya le petit visage trempé de larmes et de sueur. Depuis un moment, Castel avait fermé son livre et regardait le malade. Il commença une phrase, mais fut obligé de tousser pour pouvoir la terminer, parce que sa voix détonnait **brusquement** : – Il n'y a pas eu de rémission matinale, n'est-ce pas, Rieux ? Rieux dit que non, mais que l'enfant résistait depuis plus longtemps qu'il n'était normal. Paneloux, qui semblait un peu affaissé contre le mur, dit alors sourdement : – S'il doit mourir, il aura souffert plus longtemps. Rieux se retourna **brusquement** vers lui et ouvrit la bouche pour parler, mais il se tut, fit un effort visible pour se dominer et ramena son regard sur l'enfant.	Tarrou, chinandosi, asciugò con la greve mano il piccolo volto intriso di lacrime e di sudore. **Da un momento** Castel aveva chiuso il libro e guardava il malato. Cominciò una frase, ma fu costretto a tossire per poterla terminare: la sua voce improvvisamente stonava. «Non **ha avuto** la tregua mattutina, nevvero, Rieux?» Rieux disse di no, ma che il ragazzo resisteva da più tempo **che se fosse stato** normale. Paneloux, che sembrava un po' accasciato contro la parete, disse allora **sordamente**: «Se ha da morire, avrà sofferto più a lungo». Rieux si voltò vivamente verso di lui e aprì la bocca senza parlare, ma tacque, fece uno sforzo visibile per dominarsi, e ricondusse lo sguardo sul ragazzo.	Tarrou si chinò e con la sua grossa mano asciugò il volto inondato di lacrime e di sudore. Da un po' Castel aveva chiuso il libro e guardava il malato. Cominciò una frase, ma fu costretto a tossire per poterla concludere, poiché d'un tratto la sua voce suonava stonata: "Non c'è stata la remissione mattutina, vero Rieux?" Rieux disse di no, ma aggiunse che il bambino resisteva più a lungo della norma. Paneloux, che sembrava quasi accasciato contro il muro, disse allora con voce sorda: "Se deve morire, avrà sofferto più a lungo." Rieux si voltò di scatto verso di lui e aprì la bocca per parlare, poi però tacque, fece un evidente sforzo per dominarsi e tornò a guardare il bambino. La luce cresceva nella corsia. Negli altri cinque letti c'erano

La lumière s'enflait dans la salle. Sur les cinq autres lits, des formes remuaient et gémissaient, mais avec une discrétion qui semblait concertée. Le seul qui criât, à l'autre bout de la salle, poussait à intervalles réguliers de petites exclamations qui paraissaient traduire plus d'étonnement que de douleur. Il semblait que, même pour les malades, ce ne fût pas l'effroi du début. Il y avait, maintenant, une sorte de consentement dans leur manière de prendre la maladie. Seul, l'enfant se débattait de toutes ses forces. Rieux qui, de temps en temps, lui prenait le pouls, sans nécessité d'ailleurs et plutôt pour sortir de l'immobilité impuissante où il était, sentait, en fermant les yeux, cette agitation se mêler au tumulte de son propre sang. Il se confondait alors avec l'enfant supplicié et tentait de le soutenir de toute sa force encore intacte. Mais une minute réunies, les pulsations de leurs deux cœurs se désaccordaient, l'enfant lui échappait, et son effort sombrait dans le vide. Il lâchait alors le mince poignet et retournait à sa place.

Le long des murs peints à la chaux, la lumière passait du rose au jaune. Derrière la vitre, une matinée de chaleur commençait à crépiter. C'est à peine si on entendit Grand partir en disant qu'il reviendrait. Tous attendaient. L'enfant, les yeux toujours fermés, semblait se calmer un peu. Les mains, devenues comme des griffes, labouraient doucement les flancs du lit.

La luce aumentava nella sala. Sugli altri cinque letti, **delle** forme si agitavano e gemevano, ma con una discrezione che sembrava concertata. Il solo che gridasse, all'altro capo della sala, a intervalli regolari gettava piccole esclamazioni che sembrava significassero più stupore che dolore. Anche per i malati, sembrava che non fosse il terrore **del principio**; vi era persino, ora, una sorta di consenso **nella loro maniera di prendere** la malattia. Soltanto il ragazzo si dibatteva con tutte le sue forze. Rieux, che di tanto in tanto gli prendeva il polso, senza necessità, d'altronde, e piuttosto per uscire dall'immobilità impotente in cui **era**, sentiva, chiudendo gli occhi, quell'agitazione unirsi al tumulto del proprio sangue. **Si confondeva** allora col ragazzo suppliziato e tentava di sostenerlo con tutta la sua forza ancora intatta. Ma riunite per un attimo, le pulsazioni dei due cuori discordavano, il ragazzo gli sfuggiva, e il suo sforzo cadeva nel vuoto. Lasciava l'esile polso per tornare al suo posto.

Lungo le pareti a calce la luce passava dal rosa al giallo. Dietro i vetri una mattina di caldo cominciava a crepitare. Appena si sentì Grand che se ne andava, dicendo che sarebbe tornato; tutti aspettavano. Il ragazzo, con gli occhi chiusi, sembrava calmarsi un poco. Le mani, divenute simili ad artigli, tormentavano adagio le sponde del letto; risalivano,

forme che si muovevano e gemevano, ma con una discrezione che pareva concertata. L'unico che gridava, all'altro capo dello stanzone, emetteva a intervalli regolari brevi esclamazioni che sembravano esprimere più lo stupore che il dolore. Anche per i malati, era come se non ci fosse più il terrore dei primi tempi. Nel modo in cui affrontavano la malattia, c'era adesso una specie di consenso. Il bambino era l'unico che si dibatteva con tutte le sue forze. Di tanto in tanto Rieux gli sentiva il polso, senza che del resto ve ne fosse la necessità, ma più che altro per rompere l'immobilità in cui si trovava, e chiudendo gli occhi avvertiva quell'agitazione confondersi al tumulto del proprio sangue. Diventava allora tutt'uno con il bambino suppliziato e cercava di sostenerlo con tutta la sua forza ancora intatta. Ma le pulsazioni dei due cuori, per un istante riunite, si disaccordavano, il bambino gli sfuggiva e il suo sforzo cadeva nel vuoto. Allora lasciava andare l'esile polso e tornava al suo posto.

Lungo le pareti intonacate a calce la luce passava dal rosa al giallo. Oltre la vetrata cominciava a crepitare una mattinata di caldo. A stento si udì Grand che se ne andava dicendo che sarebbe tornato. Tutti aspettavano. Il bambino, con gli occhi sempre chiusi, pareva calmarsi un poco. Le mani, diventate simili ad artigli, graffiavano piano i fianchi del letto. Risalirono, grattarono la coperta vicino alle ginocchia, e

Elles remontèrent, grattèrent la couverture près des genoux, et, soudain, l'enfant plia ses jambes, ramena ses cuisses près du ventre et s'immobilisa. Il ouvrit alors les yeux pour la première fois et regarda Rieux qui se trouvait devant lui. Au creux de son visage maintenant figé dans une argile grise, la bouche s'ouvrit et, presque aussitôt, il en sortit un seul cri continu, que la respiration nuançait à peine, et qui emplit soudain la salle d'une protestation monotone, discorde, et si peu humaine qu'elle semblait venir de tous les hommes à la fois. Rieux serrait les dents et Tarrou se détourna. Rambert s'approcha du lit près de Castel qui ferma le livre, resté ouvert sur ses genoux. Paneloux regarda cette bouche enfantine, souillée par la maladie, pleine de ce cri de tous les âges. Et il se laissa glisser à genoux et tout le monde trouva naturel de l'entendre dire d'une voix un peu étouffée, mais distincte derrière la plainte anonyme qui n'arrêtait pas : « Mon Dieu, sauvez cet enfant. » Mais l'enfant continuait de crier et, tout autour de lui, les malades s'agitèrent. Celui dont les exclamations n'avaient pas cessé, à l'autre bout de la pièce, précipita le rythme de sa plainte jusqu'à en faire, lui aussi, un vrai cri, pendant que les autres gémissaient de plus en plus fort. Une marée de sanglots déferla dans la salle, couvrant la prière de Paneloux,	grattavano la coperta **presso** le ginocchia, e all'improvviso il ragazzo piegò le gambe, si portò le cosce **sul** ventre, rimanendo immobile. Allora aprì gli occhi per la prima volta e guardò Rieux **che si trovava** davanti a lui. Nel cavo del volto ora rappreso in un'argilla grigia la bocca si aprì e quasi sùbito ne uscì un solo grido continuo, graduato appena dalla respirazione, che colmò immediatamente la sala d'una protesta monotona, discorde, e sì poco umana che sembrava provenisse da tutti gli uomini in una volta. Rieux stringeva i denti e Tarrou si voltò da una parte. Rambert si avvicinò al letto, accanto a Castel che chiuse il libro, rimasto aperto sulle sue ginocchia. Paneloux guardò quella bocca infantile, insozzata dalla malattia, piena d'un grido di tutti gli èvi; si lasciò scivolare in ginocchio e tutti trovarono naturale **di** sentirlo dire con voce un po' soffocata ma distinta dietro il **pianto** anonimo che non cessava: «**Mio** Dio, salva questo ragazzo». Ma il ragazzo continuava a gridare, e tutt'intorno a lui i malati si agitarono. **Quello le cui** esclamazioni non erano cessate, all'altro capo della stanza, precipitò il ritmo del suo lamento sino a farne, anche lui, un vero grido, mentre gli altri gemevano sempre più forte. Una marea di singulti traboccò nella sala, coprendo la preghiera di Paneloux, e Rieux, sempre	poi di colpo il bambino piegò le gambe, raccolse le cosce sopra la pancia e si immobilizzò. In quel momento per la prima volta aprì gli occhi e guardò Rieux che gli stava davanti. Nel volto ormai rappreso in un'argilla grigia la bocca si aprì e ne uscì quasi subito un lungo grido ininterrotto, appena alterato a tratti dal respiro, che subito riempì la corsia di una protesta monotona, discordante, e così poco umana che sembrava venire da tutti gli uomini insieme. Rieux stringeva i denti e Tarrou distolse lo sguardo. Rambert si accostò al letto, vicino a Castel che chiuse il libro rimasto aperto sulle ginocchia. Paneloux guardò quella bocca di bambino, insudiciata dalla malattia, piena di quel grido senza età. E si lasciò scivolare in ginocchio e tutti trovarono naturale sentirli[501] dire con voce un po' soffocata, ma nitida dietro il lamento anonimo che non cessava: "Signore, salvate questo bambino." Ma il bambino continuava a gridare, e i malati intorno a lui si agitarono. Quello che all'altro capo della corsia aveva seguitato a lanciare esclamazioni accelerò il ritmo del proprio lamento fino a farne anche lui un vero grido, mentre gli altri gemevano sempre più forte. Una marea di singhiozzi dilagò nello stanzone coprendo la preghiera di Paneloux, e Rieux, aggrappato alla sbarra del letto,

[501] Dovendo prendere in considerazione il risultato finale alla lettura, lo abbiamo segnato come transfert scorretto benché si tratti evidentemente di un refuso.

et Rieux, accroché à sa barre de lit, ferma les yeux, ivre de fatigue et de dégoût. Quand il les rouvrit, il trouva Tarrou près de lui. – Il faut que je m'en aille, dit Rieux. Je ne peux plus les supporter. Mais **brusquement**, les autres malades se turent. Le docteur reconnut alors que le cri de l'enfant avait faibli, qu'il faiblissait encore et qu'il venait de s'arrêter. Autour de lui, les plaintes reprenaient, mais sourdement, et comme un écho lointain de cette lutte qui venait de s'achever. Car elle s'était achevée. Castel était passé de l'autre côté du lit et dit que c'était fini. La bouche ouverte, mais muette, l'enfant reposait au creux des couvertures en désordre, rapetissé **tout d'un coup**, avec des restes de larmes sur son visage.	aggrappato alla sbarra del letto, chiuse gli occhi, ubriaco di stanchezza e di disgusto. Quando li riaprì, si trovò vicino Tarrou. «Bisogna che me ne vada», disse Rieux. «**Non posso** più sopportarli». Ma improvvisamente gli altri malati tacquero; il dottore **riconobbe** allora che il grido del ragazzo s'era indebolito, che scemava ancora e che stava per finire. Intorno a lui i lamenti riprendevano, ma **sordamente**, e come un'eco lontana della lotta appena conclusa. Si era conclusa infatti. Castel era passato dall'altra parte del letto, e disse ch'era finita. Con la bocca aperta, ma muta, il ragazzo riposava **nella buca** delle coperte in disordine, rimpiccolito di colpo, con resti di lacrime sul viso.	chiuse gli occhi stordito dalla stanchezza e dall'orrore. Quando li riaprì, si trovò accanto Tarrou. "Devo uscire," disse Rieux. "Non li sopporto più." Ma di colpo gli altri malati tacquero. Allora il dottore si rese conto che il grido del bambino si era affievolito, che si affievoliva sempre di più e che poi era cessato. Intorno a lui riprendevano i lamenti, ma attutiti, e come un'eco lontana della lotta che si era appena conclusa. Poiché si era conclusa. Castel era andato dall'altro lato del letto e disse che era finita. Il bambino giaceva fra le coperte in disordine, con la bocca aperta, ma muta, improvvisamente rimpicciolito, con resti di lacrime sul viso.

Tra le dominanti traduttive di questo brano, oltre alle varie ricalibrature già richieste dal groviglio isotopico che ne caratterizza la materia testuale, occorre riconoscere il classicismo della scrittura, rispondente all'innalzamento del tono per la tragedia alla quale si assiste, nonché a una costruzione armonica del narrato: la scena si apre e si chiude con la stessa immagine – le lacrime sul viso del piccolo Othon – ed è occupata, verso il centro, dalla breve convergenza tra gli animi dei due protagonisti dei rispettivi gruppi: Rieux e Philippe (cfr. V.2.2.4). Trattandosi di uno stile più classicheggiante rispetto al piglio secco tipico del cronista, la strategia diretta di Dal Fabbro, unitamente alla percezione, oggi, della sua lingua d'altri tempi, di ricercata letterarietà, giocano a favore del T2, la cui aderenza sintattico-lessicale funziona qui meglio che altrove come effetto complessivo, seppur con qualche stonatura e parecchie imprecisioni; se non quando, addirittura, veri e propri errori.

La frase iniziale mostra in realtà uno dei pochi scostamenti di T2 dalla sintassi originale, ovvero il passaggio dalla coordinazione dei passati remoti al gerundio "chinandosi", scelto presumibilmente per questioni di

ritmo e per ravvicinare le due parti del corpo, mano e volto, il cui incontro qui enfatizza per contrasto la fragilità del bambino. Un forte senso di corporeità è infatti presente in tutto il capitolo, e adesso viene posto in risalto tramite la posizione degli aggettivi nell'aulico "greve mano" accostato al "piccolo volto". D'altronde, rispetto a un più letterale *pesante*, "greve" indica meno il peso in sé che la sensazione da esso prodotta, rispecchiando la delicatezza sicuramente usata da Tarrou in una situazione del genere e accentuando, dunque, lo stato di prostrazione del piccolo; per il quale, in questo momento, persino la mano di un adulto risulta pesante. Nel T3 riscontriamo innanzitutto un'accelerazione del ritmo dovuta all'assenza delle virgole e al conseguente scorrere prosodico causato dalla somma di due congiunzioni coordinanti, non più scandite da pause brevi. In secondo luogo, il contrasto visto nel T2 è qui attenuato dalla de-esplicitazione categoriale di *petit*, dovuta senza dubbio alla sua frequente ridondanza nell'uso francese, che appone questo aggettivo anche laddove, spesso, non si intenda significare la minutezza del qualificato. Tuttavia, alla luce dei rimandi ricorrenti alla sproporzione nella lotta tra la peste e il piccolo Othon, forse sarebbe stato qui più prudente mantenere ben visibile l'opposizione, come nel T2. Melaouah sembra aver voluto compensare (per tipo stilistico corrispondente contiguo) con lo slittamento semantico che precede, derivante dalla modulazione logica dal peso di "lourde" alla dimensione di "grossa" e che in qualche modo recupera per opposizione «petit». In cambio, la sua scelta di "inondato" per "trempé", oltre ad attingere perfettamente dalla tradizione letteraria, richiama in maniera più evidente di "intriso" gli effetti della burrasca appena affrontata.

Come evidenziato nell'analisi isotopica del capitolo V, sono presenti in N_1 quattro elementi avverbiali (tre "brusquement" e un "tout d'un coup") che fungono da sipario sulla scena catartica della morte, innescando l'incalzare del ritmo e recidendo altrettanto bruscamente la vita narrativa del piccolo Philippe. Se non era forse essenziale replicare in italiano un significante omologo per ognuno di essi, sarebbe stato quantomeno d'aiuto al reperimento del loro *foregrounding* mantenere la ripetizione di una stessa forma dell'espressione nelle relative occorrenze. In parte a causa delle necessità di adattamento al contesto enunciativo, ciò non è accaduto in nessuna delle traduzioni. Nel T2 il primo e il terzo "brusquement" diventano "improvvisamente", che almeno nella sua prima occorrenza ci sembra tralasci – come del resto anche nel T3 "d'un tratto" – una connotazione precisa del suo predicato "détonnait": a nostro avviso la voce di Castel stona bruscamente, tanto nel modo [improvviso] quanto nella tonalità [aspra] e [dissonante] dell'emissione, che anticipa l'arrivo di altre

discordanze acustiche all'interno dell'isotopia corale già segnalata. Sempre nel T2, la seconda occorrenza dell'avverbio in questione in "Rieux si voltò vivamente verso di lui", seppur comprensibile, risulta assai poco idiomatica[502]. L'ultima locuzione "di colpo", al contrario, conserva bene i semi nucleari /improvviso/ e /impatto/ di "brusquement". Dal canto suo, Melaouah adotta una strategia apparentemente compensatoria di tipo analogico dislocato: per i primi tre avverbi, sceglie locuzioni morfologicamente simili, cioè composte dalla preposizione *di + sostantivo* ("d'un tratto", "di scatto", "di colpo"), alle quali alterna solo alla fine, come nel T1, un elemento spurio – in questo caso l'avverbio "improvvisamente". In un certo senso quindi inverte la distribuzione del peso semantico (che caratterizza la descrizione del processo) tra avverbi con suffisso in *-mente*, appena più gravosi in entrambe le lingue e di solito particolarmente invisi alle revisioni editoriali[503], e il "tout d'un coup" conclusivo. Le sue locuzioni hanno il vantaggio di coniugare a una resa scorrevole e naturale i giusti classemi, in special modo nelle due occorrenze centrali che veicolano il senso di [impatto] di "brusquement" oltre al classema [repentino].

Nel paragrafo che segue va innanzitutto rilevata, in N_3, quella che potrebbe apparire come una compensazione corrispondente dislocata dell'effetto perso qualche pagina prima traducendo "à mesure que le jour s'élargissait" con "mentre […] cominciava a far giorno", di cui avevamo parlato sopra. Qui Melaouah sceglie lo stesso lessico che aveva impiegato Dal Fabbro in quel caso ("via via che il giorno cresceva") per tradurre "la lumière s'enflait" con "La luce cresceva", ristabilendo in tal modo i classemi dimensionali che danno alla luce un'agentività progressivamente più forte. Il periodo a seguire in N_2 presenta alcuni problemi, che avevamo sottolineato nel corpo del T2: "Sugli altri cinque letti, delle forme si

[502] Per questa frase vogliamo chiarire la decisione di etichettare come transfert scorretto la resa di "pour parler", tradotto nel T2 con "Rieux si voltò vivamente verso di lui e aprì la bocca senza parlare, ma tacque […]". Evidentemente il senso dell'enunciato è quello di «fece per parlare», formulazione idiomatica fortunatamente non utilizzata dai due traduttori, perché modificando senza necessità la lettera del T1 avrebbe eliminato qui l'importante riferimento alla "bouche" che, come altre parti del corpo, ritorna insistentemente nell'intero capitolo, specialmente nelle descrizioni del bambino. Il problema nella scelta di Dal Fabbro – che non va contro la logica del discorso, se si visualizza la scena – risiede più che altro nella ridondanza semantica che "senza parlare", apparentemente opposto a "pour parler", crea con la breve subordinata avversativa che lo segue immediatamente.

[503] Ne abbiamo conferma specifica per le edizioni Bompiani da un incontro intitolato "Fare autoediting", tenutosi a Roma il 28/09/2019 con Beatrice Masini, una degli editor di Bompiani, nell'ambito delle XVII Giornate della Traduzione Letteraria: tra i ventitré consigli per consegnare una buona traduzione ai revisori, all'undicesimo punto Masini raccomanda di evitare gli avverbi in *-mente*, ove possibile.

agitavano e gemevano, ma con una discrezione che sembrava concertata." Prescindendo dal leggero calco dei costituenti, la pur legittima traduzione di "remuaient" con "si agitavano" rappresenta un transfert impreciso in questo particolare contesto, poiché non tiene conto del seguito, dove si specifica la moderazione del movimento, che quindi risulta in contrasto semantico con i classemi [concitato] ed [eccessivo] del verbo *agitarsi*. Più snello e appropriato il T3 "Negli altri cinque letti c'erano forme che si muovevano e gemevano", grazie alla trasposizione del partitivo in una frase pseudoscissa (con una relativa incassata al livello del soggetto) e alla scelta del significato neutro «muoversi», quindi più duttile nel combinarsi al contesto e primo tra le accezioni del verbo *remuer*[504].

Dei periodi successivi ("Le seul qui… de toutes ses forces") occorre analizzare alcuni aspetti. Nonostante l'improbabile co-occorrenza del verbo *gettare* con "esclamazioni" e la malaccorta ripetizione triplice di "sembrava", entrambe segnalate sopra, il periodo nel T2 che va da "Il solo che…" a "…dolore" costituisce un buon esempio di quell'innalzamento di registro che spesso conferisce alle pagine di Dal Fabbro il timbro di un romanzo classico insieme alla finezza del lessico, talora desueto. Lo si nota in particolare dalla conservazione del congiuntivo imperfetto "gridasse" – al quale, in un contesto del genere, oggi verrebbe preferito verosimilmente l'indicativo anche nella lingua letteraria, come suggerisce la modifica di Melaouah – e dall'uso oratorio del complemento retto dal congiuntivo di *significare*, invece dell'*esprimere* preferito dalla ritraduttrice. Una certa attenzione meritano anche le traduzioni dei *seul* in questa sezione, dato che, all'interno di una scena corale, ogni voce isolata risalta particolarmente e serve uno scopo preciso. Le due occorrenze a cui ci riferiamo sono "Le seul qui criât" e "Seul, l'enfant se débattait". A ben vedere, pur non essendo ovviamente appannaggio esclusivo della scrittura di Camus, quest'ultima costruzione con epiteto d'apertura isolato da virgola (di cui avevamo parlato in V.2.1.2.2) almeno ne *La Peste* può essere considerata parte degli stilemi dell'autore, che la adopera quattro volte, quando gli interessa rimarcare la separatezza del soggetto, giacché l'isolamento vi si manifesta contemporaneamente sui piani semantico, sintattico e prosodico. A differenza dall'italiano, tuttavia, nel francese standard esiste la possibilità di far seguire o meno questo aggettivo – a valore proprio o avverbiale – da una virgola, con un lievissimo scarto

[504] Sul *Trésor*: "Empl. intrans. A. 1. [Le suj. désigne un animé] Faire un ou plusieurs mouvements. Synon. *Bouger*. […] 2. P. ext. [Le suj. désigne une pers.] Agir, s'agiter."

percettivo che ne fa oscillare il senso tra valore avverbiale («solamente») ed epiteto *tout court* («solo»):

> Parmi les épithètes détachés en début de phrase, il faut mettre *seul* à part : cet adjectif occupe, en effet, très fréquemment cette position et souvent même sans pause, quand, se rapportant au sujet et s'accordant avec celui-ci, il a une valeur quasi adverbiale et pourrait être remplacé par *seulement, uniquement*; il marque que l'idée s'applique exclusivement au mot auquel il se rapporte. (Grevisse 2007: 417)

Nel caso in esame, guardando il contesto in cui si inserisce e la separazione simbolica segnata anche dall'isotopia dello sguardo (V.2.2.4), ci sembra esista una ricerca di polivalenza per l'epiteto[505]: nella profondità della sua agonia di innocente, Philippe è da solo, benché circondato dagli astanti che si prendono cura di lui; tra i malati che mostrano "une sorte de consentement dans leur manière de prendre la maladie", solamente lui lotta con tutte le sue forze. Non potendo replicare lo stacco per via interpuntiva in italiano, Dal Fabbro ricorre all'avverbio: "Soltanto il ragazzo si dibatteva"; mentre, poco prima, aveva tradotto letteralmente "Il solo che gridasse". Parimenti vincolata dalle regole della sintassi verso la caduta della virgola, Melaouah sembra però aver risposto meglio al *foregrounding* di questa specifica occorrenza, perché in entrambe le rese di *seul* decide di portare all'estremo il sema /solitudine/ impiegando una doppia compensazione analogica dislocata: "L'unico che gridava" e "Il bambino era l'unico che si dibatteva". Ripetendo a breve distanza l'aggettivo *unico* e costruendolo con l'enfasi di una relativa esplicita nel secondo caso, la percezione singolativa sembra salire di un grado.

Per concludere sui periodi di questa porzione testuale, osserviamo anche un diverso trattamento del ritmo. Nelle frasi complesse che precedono questa constatazione più netta introdotta da "Seul" – ossia i quattro gruppi frastici "Sur les cinq…concertée", "Le seul qui…de douleur", "Il

[505] Lo stesso vale per la primissima occorrenza dello stilema, riferita al vecchio asmatico (cfr. V.2.1.2.2): "Dans la ville, bâtie en escargot sur son plateau, à peine ouverte vers la mer, une torpeur morne régnait. Au milieu de ses longs murs crépis, parmi les rues aux vitrines poudreuses, dans les tramways d'un jaune sale, on se sentait un peu prisonnier du ciel. Seul, le vieux malade de Rieux triomphait de son asthme pour se réjouir de ce temps." Mentre tutti i cittadini cominciano a percepire il senso di prigionia, solamente il vecchio paziente di Rieux trova un motivo di gioia nel bel cielo che li tiene prigionieri; ma proprio per questo motivo e per l'attitudine che terrà dopo, rimane isolato dal resto degli oranesi, cioè solo. In un'opera sostanziata dalla dialettica tra individuale e collettivo, l'incontro di queste differenze diventa significativo. Per questa occorrenza, il T2 prova a replicare la pausa, generando però una sgrammaticatura: "Soltanto, il vecchio…" (Dal Fabbro, 26); il T3 si limita a selezionare il valore avverbiale, ma nella forma aggettivale, così da lasciare intuire una lontana eco della polisemia: "Solo il vecchio paziente…" (Melaouah, 39).

semblait…du début", "Il y avait…maladie" – si ha l'impressione, in francese, di una regolarità della frammentazione sintattica dovuta alla simile lunghezza delle proposizioni periodicamente scandite da virgole, quindi con raggruppamenti respiratori abbastanza simmetrici. D'altronde, nel suo studio sul ritmo della prosa ne *La Peste*, Polovina ci ricorda che "on discerne une tendance à l'équilibre de la phrase souvent symétrique. Les incises n'y sont placées parfois qu'en vue de cet équilibre. Dans l'œuvre entière elles […] constituent comme un filet superposé, la marque constamment présente de ce style de chronique." (1971: 83-84) Al di là di quegli incisi che costituiscono un intervento diretto del narratore, in molti dei capoversi presi in esame è facile notare questo continuo ricorso alle interruzioni interne. Nei quattro casi summenzionati, le traduzioni si muovono però diversamente. Dal Fabbro dimostra un'attenzione squisitamente *sourcière* nel tentativo di aderire non solo al lessico, ma anche sintatticamente a questa particolarità ritmica, che nel quarto gruppo lo porta addirittura a introdurre l'esplicitazione categoriale "persino" per poter tenere il deittico temporale come inciso. Di contro, rende binario il ritmo del terzo gruppo e ne modifica il punto, riducendo il valore della pausa che seguiva originariamente "début". Come spesso accade nella sua ritraduzione, per non generare storture sintattiche poco accettabili, Melaouah ritiene più opportuno provare a ricreare un ritmo coerente ma autonomo, che rispecchi per quanto possibile l'idea simmetrica del T1: nel suo lavoro, il primo, terzo e quarto gruppo acquistano così un movimento binario, in cui le proposizioni sono inframmezzate da una sola virgola, ma in equilibrio prosodico tra loro.

Sull'interpunzione la ritraduttrice interviene anche nel periodo seguente che va da "Di tanto in tanto" a "proprio sangue", dove è descritto l'effimero incontro delle pulsazioni unisone dei due protagonisti (complessivamente ben tradotto in entrambe le versioni). Infatti, per conformarsi a un'organizzazione meno marcata delle proposizioni e rendere così la sintassi più scorrevole, nel T3 si procede a: effettuare una serie di spostamenti dei circostanziali e di altri complementi; de-esplicitare la subordinata relativa iniziale che dislocava il soggetto; sciogliere un'incisa con l'intromissione della congiunzione semplice ("e chiudendo gli occhi"). Se da una parte queste modifiche offrono al lettore d'arrivo un testo più coeso e stilisticamente appropriato, esse comportano allo stesso tempo l'urgenza di eliminare alcune virgole in certi punti e compensarle in altri ("…necessità, ma…"), ricalibrando le pause ritmiche. Un altro tipo di shift opzionale invece, di tipo semantico, riguarda il surtransfert del verbo *sortir* nella subordinata finale "per rompere l'immobilità in cui si

trovava", che in qualche modo sembra sopperire a un'omissione. Qui infatti si ha la perdita di "impuissante" del T1, dove pure aveva un ruolo centrale al livello isotopico: la scelta di «rompere» potrebbe allora voler assorbire, per opposizione, i classemi mancanti a seguito del transfert parziale, accentuando la risposta energica di Rieux.

Nelle frasi successive, tra le varie modifiche degne di nota già evidenziate nei metatesti, segnaliamo in particolare qualche transfert impreciso, parziale o del tutto scorretto nel T2: "Appena si sentì Grand che se ne andava, dicendo che sarebbe tornato; tutti aspettavano. Il ragazzo, con gli occhi chiusi, sembrava calmarsi un poco". A causa del calco della locuzione francese *à peine* privata in italiano della costruzione scissa con "C'est", alla lettura sembra che la prima proposizione sia una subordinata temporale, quando in realtà si tratta della principale, che poi T3 riporta al suo giusto valore con "A stento si udì Grand". Dopodiché, la solita trasformazione del punto fermo in punto e virgola, che a volte non ha conseguenze significative, qui invece determina una modifica anche semantica, giacché, correlando più strettamente la logica dei due enunciati, l'impressione è che tutti aspettino il ritorno di Grand, mentre l'attesa generale è rivolta interamente all'effetto del siero sul bambino. A questi errori si aggiungono il già commentato uso di "ragazzo" come traducente di "enfant" e l'ennesimo "sembrava", che funziona bene nella frase ma si somma alla lunga serie di pesanti ripetizioni dovute all'appiattimento sinonimico del T1, che alternava più verbi di percezione nell'intero capitolo. Altri transfert imprecisi o incompleti poco sotto nel T2 intaccano leggermente la rete isotopica originale. Da un lato, sebbene si limiti a ricalcare la forma del T1 "enfantine", "bocca infantile" in italiano non suona accettabile, perché nell'uso medio l'aggettivo slitta verso una connotazione peggiorativa o comunque legata agli atteggiamenti dell'infanzia, non all'appartenenza di una parte del corpo a un bambino. Dall'altro lato, per quanto pertinente nel contesto dei gemiti continui, "pianto anonimo" costituisce un calco del falso amico *plainte*, che non solo fornisce l'immagine di lacrime laddove non è detto ci siano, ma rischia di sottrarre al corredo semico del traducente il senso di [rimostranza] insito in *lamento* e infatti più esplicito, in seguito, con "protestation monotone".

Per concludere l'analisi del resto del brano N, tolte ulteriori differenze a vario titolo evidenziate nel corpo dei testi[506], vogliamo commentare il

[506] Tra le quali spiccano:

ritorno di due termini nelle relative traduzioni che, configurando un parallelo lessicale notevole, a distanza di molti capitoli, ci pare rappresentino una seppur minima spia dei rispettivi idioletti e contribuiscano, quindi, alla definizione del loro profilo traduttorio individuale. La frase in questione nel T1 partecipa all'isotopia degli elementi naturali: "Une marée de sanglots déferla dans la salle". Nel T2 leggiamo: "Una marea di singulti traboccò nella sala" e nel T3 "Una marea di singhiozzi dilagò nello stanzone". Al di là della scelta etimologica di "singulti" nel T2 e dell'accrescitivo "stanzone" nel T3 (che avevamo spiegato come sinonimo di "corsia"), catturano la nostra attenzione le traduzioni di "déferla", poiché replicano esattamente le stesse scelte lessicali effettuate dai due traduttori per il participio della subordinata contenuta in "un peuple considérable envahit la nef, débordant jusque sur le parvis", di cui avevamo discusso dettagliatamente durante l'analisi del primo sermone di Paneloux (cfr. VI.3.4) e proprio in relazione all'isotopia elementale. Lì, il Dal Fabbro traduceva "traboccando sin nel vestibolo" e Mealoauh "dilagando fin sul sagrato". Che questa coincidenza sia frutto o meno di una coazione a ripetere insita nel lavoro su testi letterari, essa dimostra come, nel corso del processo traduttivo, il trattamento delle innervature isotopiche possa superare l'isomorfismo translinguistico del lessico per traghettarsi nella realizzazione delle pure virtualità semantiche: in questo caso, il classema [impeto] delle acque, originariamente espresso in due lessemi diversi del T1, si manifesta in sememi identici nelle traduzioni, poiché i traduttori ne hanno recepito l'accezione all'infuori della sua forma specifica. In qualche modo ciò conferma, *a contrario*, l'affermazione di Mudersbach e Gerzymisch-Arbogast (1989: 147) che avevamo sottoscritto in II.3.4: "isotopic lines can be taken as invariants

- la traduzione di "dégoût" con "orrore" in T3, che volendo forse evitare l'accezione di ripulsa verso dei poveri moribondi, esplicita allo stesso tempo l'appartenenza del semema all'isotopia del terrore;
- alcune de-esplicitazioni ed esplicitazioni scalari in entrambe le versioni, con le quali, in un caso nel T3, viene emendato il transfert scorretto "che stava per finire" che nel T2 invertiva il senso di "qu'il venait de s'arrêter", traducendo meglio il climax sonoro con due trasposizioni ne "il grido del bambino si era affievolito, che si affievoliva sempre di più e che poi era cessato";
- l'inevitabile addomesticamento in T3 delle espressioni contenenti "creux" nel T1, dove "Au creux de son visage" e "au creux des couvertures" rappresentano il risultato simbolico del processo di *écartèlement* che ha investito il piccolo Philippe (lo avevamo visto con "se creusa un peu au niveau de la taille, écartant lentement les bras et les jambes" e "il resta creusé ainsi pendant des longues secondes"), lasciandolo come svuotato e rimpicciolito. Se T2 prova a trattenere il classema [vuoto] con "Nel cavo del volto" e "nella buca delle coperte", muovendosi quindi per iperboli in una dimensione figurata non altrettanto evidente nelle formulazioni francesi, la ritraduttrice preferisce prudentemente restituire soltanto il significato contestuale con "Nel volto" e "fra le coperte", lasciando che sia appunto il contesto a suggerire l'implicito.

even though the underlying lexical material in the source and target languages may vary greatly". Qui il materiale lessicale d'arrivo riproposto varia rispetto a quello di partenza, ma si riferisce alla medesima significazione isotopica.

VI.4.3 Il diverbio tra Rieux e Paneloux

Esaminiamo infine il dialogo conclusivo di questo capitolo, per l'analisi del quale si rimanda a V.2.3[507].

T1 (101)	T2 (81)	T3 (117)
O_1	O_2	O_3
Paneloux s'approcha du lit et fit les gestes de la bénédiction. Puis il ramassa ses robes et sortit par l'allée centrale. […] Mais Rieux quittait déjà la salle, d'un pas si précipité, et avec un tel air que, lorsqu'il dépassa Paneloux, celui-ci tendit le bras pour le retenir. – Allons, docteur, lui dit-il. Dans le même mouvement emporté, Rieux se retourna et lui jeta avec violence : – Ah ! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien ! Puis il se détourna et, franchissant les portes de la salle avant Paneloux, il gagna le fond de la cour d'école. Il s'assit sur un banc, entre les petits arbres poudreux, et essuya la sueur qui lui coulait déjà dans les yeux. Il avait envie de crier encore pour dénouer enfin le nœud violent qui lui broyait le cœur. La chaleur tombait lentement entre les branches des ficus. Le ciel bleu du matin se couvrait	Avvicinatosi al letto, Paneloux fece i gesti della benedizione. Poi raccolse la sua roba e uscì dal corridoio centrale. […] Ma Rieux lasciava ormai la sala, con un passo sì precipitoso e **con una tale aria**, che quando oltrepassò Paneloux, questi tese un braccio per trattenerlo. «Andiamo, dottore», gli disse. Con lo stesso agitato trasporto, Rieux, voltandosi, **gli buttò** con violenza: «Questo qui, almeno, era innocente, lei lo sa bene!» Poi si voltò e passando le porte della sala prima di Paneloux, raggiunse il fondo del cortile scolastico. Sedette s'una panca, tra gli alberelli polverosi, e si asciugò il sudore che ormai gli colava negli occhi. Aveva voglia di gridare ancora, per sciogliere, **infine**, il nodo violento che gli ingombrava il cuore. Il caldo pioveva lentamente tra i rami delle agavi; il cielo azzurro della mattina si copriva rapidamente	Paneloux si avvicinò al letto e fece i gesti della benedizione. Poi si raccolse la tonaca e uscì dal corridoio centrale. […] Ma Rieux già usciva, con passo così precipitoso, e con una tale espressione in volto che quando oltrepassò padre Paneloux questi allungò il braccio per trattenerlo. "Andiamo, dottore," gli disse. Con la stessa foga Rieux si girò e gli buttò lì con violenza: "Ah! quello se non altro era innocente, e lei lo sa!" Poi si voltò e, varcando la porta della corsia prima di Paneloux, si diresse in fondo al cortile della scuola. Si sedette su una panchina, fra gli alberelli polverosi, e si asciugò il sudore che già gli colava sugli occhi. Aveva voglia di gridare ancora per sciogliere finalmente il groppo violento che gli straziava il cuore. Il caldo scendeva lento fra i rami dei ficus. Il cielo azzurro del mattino si copriva velocemente

[507] Dove specificavamo l'aggiunta di ulteriori isotopie, in T1, oltre a quelle già evidenziate: rivolta; moto (divisorio/unificatore); comunione; comprensione; emotività.

rapidement d'une taie blanchâtre qui rendait l'air plus étouffant. Rieux se laissa aller sur son banc. Il regardait les branches, le ciel, retrouvant lentement sa respiration, ravalant peu à peu sa fatigue. – Pourquoi m'avoir parlé avec cette colère ? dit une voix derrière lui. Pour moi aussi, ce spectacle était insupportable. Rieux se retourna vers Paneloux : – C'est vrai, dit-il. Pardonnez-moi. Mais la fatigue est une folie. Et il y a des heures dans cette ville où je ne sens plus que ma révolte. – Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre. Rieux se redressa d'un seul coup. Il regardait Paneloux, avec toute la force et la passion dont il était capable, et secouait la tête. – Non, mon père, dit-il. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés. Sur le visage de Paneloux, une ombre bouleversée passa. – Ah ! docteur, fit-il avec tristesse, je viens de comprendre ce qu'on appelle la grâce. Mais Rieux s'était laissé aller de nouveau sur son banc. **Du fond** de sa fatigue revenue, il répondit avec plus de douceur: – C'est ce que je n'ai pas, je le sais. Mais je ne veux pas discuter cela avec vous. Nous travaillons ensemble pour	d'una coltre biancastra che rendeva l'aria più soffocante. Rieux si lasciò andare sulla panca; guardava i rami, il cielo, ritrovando a poco a poco il respiro, eliminando a poco a poco la stanchezza. «Perché **avermi parlato** con tanta collera?» disse una voce dietro di lui. «Anche per m**e, l**o spettacolo **era** insopportabile». Rieux si voltò verso Paneloux: «E' vero», disse, «mi scusi. Ma la stanchezza fa impazzire. Ci sono ore, in questa città, che non sento **se non** la mia rivolta». «Capisco», mormorò Paneloux. «E' **rivoltante** in quanto supera la nostra misura. Ma forse dobbiamo amare quello che non possiamo capire». Rieux si alzò di scatto; guardava Paneloux con tutta la forza e la passione di cui era capace, e scuoteva la testa. «No, Padre», disse, «io mi faccio un'altra idea dell'amore; e mi rifiuterò sino alla morte di amare questa creazione dove i bambini sono torturati». Sul viso di Paneloux passò un'ombra di turbamento. «Dottore», fece con tristezza, «ora ho capito **quello che chiamano** la grazia». Ma Rieux si era di nuovo lasciato andare sulla panca. Dal fondo **della sua ritornata** stanchezza, rispose più dolcemente: «E' quello che non ho, lo so bene. Ma non voglio discuterne con lei. Noi lavoriamo insieme per qualcosa che **riunisce** oltre le	di un velo biancastro che rendeva l'aria più soffocante. Rieux si abbandonò sulla panchina. Guardava i rami, il cielo, ritrovando piano il respiro, dominando poco a poco la stanchezza. "Perché tutta quella collera nei miei riguardi?" disse una voce dietro di lui. "Anche per me è stato uno spettacolo insopportabile." Rieux si voltò verso Paneloux: "È vero," disse. "Mi scusi. Ma la stanchezza fa perdere la testa. E ormai ci sono momenti in questa città in cui l'unica cosa che sento è la mia rivolta." "Capisco," mormorò Paneloux. "È qualcosa che oltrepassa la nostra misura, ecco perché ci rivolta. Ma forse dobbiamo amare quel che non possiamo capire." Rieux si alzò di scatto. Guardava Paneloux con tutta la forza e la passione di cui era capace, e scuoteva la testa. "No, padre," disse. "Io ho un'altra idea dell'amore. E rifiuterò fino alla morte di amare questa creazione dove i bambini sono torturati." Sul viso di Paneloux passò un'ombra turbata. "Ah! dottore," fece con tristezza, "adesso capisco che cos'è la grazia." Ma Rieux si era di nuovo abbandonato sulla panchina. Dal profondo della stanchezza che riaffiorava, rispose in tono più mite: "È quel che io non ho, lo so. Ma non voglio discutere di questo con lei. Noi lavoriamo insieme per qualcosa che ci accomuna al di là delle

quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important. Paneloux s'assit près de Rieux. Il avait l'air ému. – Oui, dit-il, oui, vous aussi vous travaillez pour le salut de l'homme. Rieux essayait de sourire. – Le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord. Paneloux hésita. – Docteur, dit-il. Mais il s'arrêta. Sur son front aussi la sueur commençait à ruisseler. Il murmura : « Au revoir » et ses yeux brillaient quand il se leva. Il allait partir quand Rieux qui réfléchissait, se leva aussi et fit un pas vers lui. – Pardonnez-moi encore, dit-il. Cet éclat ne se renouvellera plus. Paneloux tendit sa main et dit avec tristesse : – Et pourtant je ne vous ai pas convaincu ! – Qu'est-ce que cela fait ? dit Rieux. Ce que je hais, c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre. Rieux retenait la main de Paneloux. – Vous voyez, dit-il en évitant de le regarder, Dieu lui- même ne peut maintenant nous séparer. (198-199)	bestemmie e le preghiere. **Questo solo** è importante», Paneloux sedette vicino a Rieux, aveva un'aria commossa. «Sì», disse, «sì, anche lei lavora per la salvezza dell'uomo». Rieux tentava di sorridere. «La salvezza dell'uomo è un'espressione troppo grande per me. Io non **vado** sì lontano. La sua salute m'interessa, prima di tutto la sua salute». Paneloux esitò. «Dottore», disse. Ma si fermò, anche sulla sua fronte cominciava a scorrere il sudore. Mormorò «arrivederci», e gli occhi gli brillarono, mentre si alzava. Stava per allontanarsi, quando Rieux, ch'era pensieroso, si alzò e con un passo lo raggiunse. «Mi scusi ancora», disse, «il mio **scatto** non si ripeterà». Paneloux gli tese la mano dicendo con tristezza: «E tuttavia non sono riuscito a persuaderla!» «Che importa?» disse Rieux. «Quello che odio, **è** la morte e il male, lei lo sa. E che **lei** lo voglia o no, **noi** siamo insieme per sopportarli e combatterli». Rieux trattenne la mano di Paneloux. «**Lei** vede», disse evitando di guardarlo, «Dio **stesso** ora non ci può separare».	bestemmie e delle preghiere. Solo questo conta." Paneloux si sedette accanto a Rieux. Sembrava commosso. "Sì," disse, "anche lei opera per la salvezza dell'uomo." Rieux provava a sorridere. "La salvezza dell'uomo è una parola troppo grande per me. Io non mi spingo così lontano. È la sua salute che mi interessa, prima di tutto la sua salute." Paneloux esitò. "Dottore," disse. Ma si interruppe. Anche la sua fronte cominciava a grondare di sudore. Mormorò: "Arrivederci," e quando si alzò gli luccicavano gli occhi. Stava per andarsene quando anche Rieux, che rifletteva, si alzò e fece un passo verso di lui. "Mi scusi ancora," disse. "Una scena così non si ripeterà più." Paneloux tese la mano e disse con tristezza: "E tuttavia non l'ho convinta!" "Che importanza ha?" disse Rieux. "Io odio la morte e il male, lei lo sa. E, che lo voglia o no, siamo insieme per sopportarli e combatterli." Rieux tratteneva la mano di Paneloux. "Lo vede," disse evitando di guardarlo, "adesso nemmeno Dio può separarci."

Nella prima sezione di O_2 rileviamo imprecisioni e calchi spesso risolti in O_3 con de-esplicitazioni o altri procedimenti obliqui. In primis, l'errore iniziale d'interpretazione dovuto al falso amico "ses robes" viene

emendato ripristinando l'immagine della tunica del prete. Gli impacciati calchi "con una tale aria" (privo di specificazione aggiuntiva) e "gli buttò" (quest'ultimo per indicare una replica secca) sono poi evitati ricorrendo tanto a un lessico meno marcato, nel primo caso, quanto, in entrambe le soluzioni T3, alle tenui de-esplicitazioni categoriali "in volto" e "lì", deittico che reimmette subito il lettore nel giusto *frame* conversazionale rispetto al verbo nel suo impiego assoluto. Nella frase che precede quest'ultimo, inoltre, i classemi di [movimento] e [furore] del T1 "Dans le même mouvement emporté" sono ben traghettati nelle versioni italiane, ma per vie diverse: T2 si mantiene più diretto dicendo "Con lo stesso agitato trasporto", mentre T3 adopera la de-esplicitazione scalare che condensa l'aggettivo nel sostantivo all'interno del sintagma più fraseologico "Con la stessa foga". Della frase seguente di O_2 colpisce innanzitutto l'omissione dell'interiezione[508], che tuttavia serviva ad accentuare lo strappo alle abitudini espressive del dottor Rieux, il cui contegno qui viene meno originando uno dei pochissimi scollamenti stilistici tra il cronista e il personaggio, altamente significativi, come visto in V.3.2. Ma in generale tutta la traduzione di Dal Fabbro risente dell'aderenza strutturale negli scambi dialogici, che invece sono sempre ben restituiti da Melaouah; la quale, pur rispettando il registro non certo colloquiale del parlato di questo romanzo, riesce a far risuonare delle voci pienamente credibili. Lo si nota proprio con questa esclamazione in cui prorompe Rieux, riarrangiata con trasposizioni esplicitanti che cercano e trovano il senso del messaggio all'infuori di una costruzione francese necessariamente sacrificabile: "Ah! quello se non altro era innocente, e lei lo sa!". Si muove meglio anche nella traduzione di quell'anomalia espressiva, di cui avevamo parlato in V.3.2, con la quale il cronista infrange in maniera eloquente il riserbo del suo resoconto per offrire uno scorcio d'introspezione sul Rieux personaggio: "Il avait envie de crier encore pour dénouer enfin le nœud violent qui lui broyait le cœur." Dal Fabbro aveva ceduto al calco di "enfin" con "infine" – che qui però difetta del classema [sollievo] trasportando soltanto il sema nucleare /conclusione/ – a causa del quale, peraltro, aveva dovuto modificare ulteriormente l'interpunzione del periodo, che ne era privo nel T1 e si ritrova invece inframmezzato da virgole nel T2. Inoltre, il significato della voce verbale "broyait" subisce uno slittamento semantico con il traducente "ingombrava", che perde completamente il sema nucleare /distruzione/, correttamente restituito nel T3 insieme al resto della frase: "Aveva voglia di gridare ancora per sciogliere finalmente il groppo violento che gli

[508] Che si ripeterà per un'interiezione di Paneloux qualche paragrafo sotto: "– Ah ! docteur".

straziava il cuore". Se nei periodi successivi il T2 offre una descrizione altrettanto delicata che nel T1, imprimendo la sua marca poetica nella scelta, ad esempio, di "coltre biancastra" per "taie blanchâtre", la traduzione è tuttavia pregiudicata in parte dal transfert scorretto "agavi", che sostituisce i ficus del cortile con una pianta diversa, nonché dall'arbitraria ripetizione di "poco a poco" sul finire; che può essere forse giustificata, ad ogni modo, dalla volontà del traduttore di sortire un effetto anaforico sulla chiosa del periodo, intensificando l'asindeto "guardava i rami, il cielo" con l'isocolo di "ritrovando a poco a poco il respiro, eliminando a poco a poco la stanchezza". Nel T3 è ristabilita la seppur minima differenza semantica tra gli avverbi: "Guardava i rami, il cielo, ritrovando piano il respiro, dominando poco a poco la stanchezza." In entrambe la traduzioni, d'altro canto, non convince la resa di "ravalant peu à peu sa fatigue", che dà un'immagine metaforica del dottore che manda giù la fatica come fossero amari bocconi. Delle due, il T3 quantomeno cerca una modulazione di pensiero nel senso impartito al verbo *dominare*, che indica la resistenza nel soffocare qualcosa che potrebbe tornare a galla.

Proseguendo nel confronto, al di là di ulteriori calchi del T2 sciolti soprattutto mediante trasposizioni esplicitanti scalari nel T3, risalta la semplice ma brillante riprogettazione operata da Melaouah su un'affermazione cruciale di Paneloux, nella quale si trova in sintesi proprio quel precetto cristiano contro cui Rieux si rivolta: "Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre." Mentre la coordinata avversativa è resa senza problemi e con gli stessi procedimenti diretti da entrambi i traduttori, la principale inciampa appena sul calco di "révoltant" nel T2 "E' rivoltante in quanto supera la nostra misura", dal momento che, a primo acchito, tale predicato assume in italiano più l'accezione di «disgustoso» che il senso participiale di qualcosa che induce alla rivolta, quindi come semema equivalente di «scandaloso»[509]. Pur conservando con la forma riflessiva del verbo il classema [disgusto], la ritraduttrice muove i membri frastici per mettere in risalto esplicitamente proprio il sema /rivolta/: "È qualcosa che oltrepassa la nostra misura, ecco perché ci rivolta."

[509] È ben vero che questo utilizzo non è escluso dalle possibilità dell'italiano letterario, ma guardando ad esempio le definizioni del *Trésor*, il sema /rivolta/ appare più forte nell'uso figurato di *révoltant* che in *rivoltante*: "Qui remplit d'indignation, de dégoût, de mépris. […] Qui suscite le refus, l'opposition de l'âme, de l'esprit."

Nel resto del capitolo l'andamento delle traduzioni prosegue in modo analogo, con qualche calco d'espressione del T2 ricondotto a formulazioni meno stranianti nel T3, il cui materiale linguistico non risulta residuo inerme delle forme di partenza. Si tratta, ad esempio, di "ora ho capito quello che chiamano la grazia", modulato in T3 con "adesso capisco che cos'è la grazia", nel quale sia l'aspetto verbale del presente indicativo sia la costruzione della completiva rispecchiano meglio il repertorio effettivo del parlato. Oppure ancora "Dal fondo della sua ritornata stanchezza", che nel T2 prova maldestramente a riprodurre lo stilema *du fond de* (cfr. V.2.1.2.3.3), viene trasposto in "Dal profondo della stanchezza che riaffiorava" che, oltre ad essere più accettabile, ha il merito di reiterare il classema [emersione] sia nella locuzione iniziale sia nel semema «riaffiorava». Nel T2 "Noi lavoriamo insieme per qualcosa che riunisce oltre le bestemmie e le preghiere" si rileva, da un lato, la de-esplicitazione del secondo *nous*, che tuttavia si configura come transfert parziale (annullando il riferimento individuale a Paneloux e Rieux, come se dicesse che questo "qualcosa" riunisce sempre tutti); dall'altra, il calco del verbo *réunir* affiancato al transfert impreciso "oltre", la cui polisemia potrebbe qui determinare l'interpretazione di «in aggiunta», che attribuirebbe erroneamente a preghiere e bestemmie un fattore di comunanza tra i due protagonisti. Melaouah propone invece "Noi lavoriamo insieme per qualcosa che ci accomuna al di là delle bestemmie e delle preghiere", dissolvendo le ambiguità e riportando naturalezza nell'espressione. In un solo caso, a nostro avviso, la strategia diretta di Dal Fabbro provoca un calco che apporta un vantaggio all'effetto ricercato nel T1: in "Cet éclat ne se renouvellera plus", infatti, il primo semema itera in sé l'isotopia della rivolta, in particolare tramite il classema [violenza] dello scoppio. Mentre Dal Fabbro sceglie "scatto", riproducendo quindi tanto la sonorità del significante francese quanto il classema [tensione] che percorre queste righe, con "Una scena così" Melaouah accorda la precedenza al significato contestuale, perdendo quindi la percezione istantanea di una risposta brusca e prorompente. Una via di mezzo efficace si sarebbe forse trovata attraverso un'esplicitazione aggiuntiva al termine *scatto* (per esempio, 'scatto d'ira'). Verso la chiusura del capitolo, infine, altri calchi appesantiscono senza necessità la lettura di T2, in special modo nella resa dei pronomi personali ricorrenti: "Quello che odio, è la morte e il male, lei lo sa. E che lei lo voglia o no, noi siamo […]" trova una resa più snella e priva dello zeugma della copula nel T3 "Io odio la morte e il male, lei lo sa. E, che lo voglia o no, siamo insieme […]", dove è anche esplicitato il pronome di prima persona per trasporre la frase *clivée* del francese. Qualche rigo più in là, la ripetizione del pronome *lei* viene evitata

nuovamente pur mantenendone il peso musicale per permutazione dei pronomi, da soggetto (il T2 "Lei vede", poco naturale) a oggetto ("Lo vede"). La stessa cura al risvolto sonoro Melaouah l'aveva mostrata prima, nella traduzione dell'interrogativa "Qu'est-ce que cela fait ?" nell'equivalente sillabico "Che importanza ha?".

Nel complesso, come si è visto, il fitto intreccio d'isotopie in questo capitolo catartico ha trovato una rispondenza piena nelle versioni italiane, che pur seguendo strategie diverse hanno saputo mettere in corrispondenza, quasi sempre, le giuste virtualità semiche, per poi manifestarle in maniera più spigliata nel T3, che rispetta i registri e il repertorio collocazionale dell'uso linguistico d'arrivo. Un po' meno scorrevolmente nel T2, che in alcuni punti urta le abitudini del lettore contemporaneo senza che ve ne sia un reale giovamento dal punto di vista della riproduzione di stilemi, dato che spesso si tratta di calchi dovuti semplicemente a differenze intersistemiche, ai quali si aggiungono non pochi slittamenti semantici e qualche errore d'interpretazione. In compenso, lo sforzo *sourcier* di Dal Fabbro, insieme all'interporsi rispetto al suo lavoro del fattore intertemporale, conferisce sicuramente una patina di ricercatezza aggiuntiva a queste pagine dallo stile classico.

VI.5 UNA CRONACA DUTTILE: SMENTIRE LA RETORICA, SMONTARE LE ASTRAZIONI

In V.1.1 abbiamo illustrato come lo stile cronistico ne *La Peste* si presti, proprio in virtù della sua fattualità solo apparente, ad effetti anche molto diversi tra loro: dalla sottile ironia agli aforismi solenni, dalla piattezza espressiva alle volate liriche. Ne analizzeremo di seguito alcune riuscite in traduzione.

VI.5.1 LA *LANGUE DE BOIS* DELL'AMMINISTRAZIONE

L'ironia discreta del narratore non tenta di dissacrare soltanto le astrazioni religiose, come nei casi già affrontati dei fedeli e di Paneloux, ma talvolta si scatena contro quelle figure che man mano cadono vittime dell'astrazione *lato sensu*, o delle quali la situazione di crisi in cui si ritrova Oran mette a nudo gli automatismi preesistenti. Tra queste figure spiccano i rappresentanti delle istituzioni, di cui avevamo ampiamente trattato in V.3, al quale rimandiamo per poterci concentrare qui invece sull'analisi

traduttologica. Confrontiamo dunque alcuni brani da cui emergono aspetti differenti dell'ironia camusiana.

Nel capitolo quinto della Parte II, poco dopo la prima predica di Paneloux, sono narrate le vicissitudini burocratiche che mettono in croce il giornalista Rambert, il quale sta ancora tentando, a questo punto del racconto, di lasciare la città, ma senza successo. Proprio come nel capitolo terzo esaminato in precedenza (VI.3.1), gli effetti ironici sono impostati sulla semplice *espositio* antifrastica di una situazione iniziale – lì, il proposito di celebrazione della messa; qui, il risoluto ottimismo di Rambert nell'affidarsi alle vie ufficiali – che si trasforma però, mano a mano, nel racconto di un fallimento. Un simile procedere riguarda in realtà tutto il romanzo, dove la peste tocca la quotidianità sempre come reagente per le risposte umane (cfr. V.2.1.2). Sottolineiamo a questo proposito i termini più rappresentativi delle due isotopie maggiori nel T1, già abbondantemente discusse nel capitolo V: astrazione (abitudini ordinarie VS straordinarietà, ripetizione vuota, ufficialità convenzionale) e mestiere.

T1 (101)	T2 (81)	T3 (117)
P_1 D'autres, comme Rambert, essayaient aussi de fuir cette atmosphère de panique naissante, mais avec plus d'obstination et d'adresse, sinon plus de succès. Rambert avait d'abord continué ses démarches officielles. Selon ce qu'il disait, il avait toujours pensé que l'obstination finit par triompher de tout et, d'un certain point de vue, c'était son métier d'être débrouillard. Il avait donc visité une grande quantité de fonctionnaires et de gens dont on ne discutait pas ordinairement la compétence. Mais, en l'espèce, cette compétence ne leur servait à rien.	P_2 Altri, come Rambert, anch'essi cercavano di fuggire da quell'aria di pànico nascente, con più ostinazione e astuzia, se non con più successo. Rambert aveva continuato i suoi tentativi ufficiali; a quanto diceva, aveva sempre pensato che l'ostinazione finisce col trionfare su tutto e, da un certo punto di vista, cavarsela era il suo mestiere. Aveva quindi visitato un gran numero di funzionari e di persone la cui competenza, di solito, non si discuteva, ma, nella fattispecie, le loro competenze non gli servivano a nulla.	P_3 Anche altri, come Rambert, cercavano di fuggire da quell'atmosfera di panico incipiente, ma con maggiore ostinazione e accortezza, seppure non con maggiore successo. In un primo tempo Rambert aveva continuato a percorrere le vie ufficiali. A suo dire l'ostinazione aveva sempre la meglio su tutto e, per certi versi, essere un tipo sveglio faceva parte del suo lavoro. Aveva così fatto visita a una gran quantità di funzionari e di persone la cui competenza era solitamente fuori discussione. Nel caso specifico, però, tale competenza era del tutto inutile.

Raffrontando le traduzioni del primo periodo rileviamo, nell'ordine: la ridondanza di "anch'essi" dovuta alla doppia esplicitazione del pronome soggetto, emendata dal riposizionamento iniziale nel T3 "Anche altri"; i transfert incompleti "aria" e "astuzia" che in T3 vengono resi più esattamente con "atmosfera" e "accortezza", con quest'ultimo traducente che di "adresse" recupera, accanto al sema inerente /astuzia/, il classema [abilità]; il calco "pànico nascente" (con grafia arcaica), accettabile, ma di registro meno sostenuto rispetto al "panico incipiente" della ritraduzione, che cerca sempre, dove può, di inserire spie di un tono formale cronachistico; il transfert scorretto "se non con più successo", che potenzialmente fornisce un'interpretazione contraria al senso dell'enunciato originale, perché arrivando a conclusione di un trittico positivo, sembra voler dire che il successo c'è, ma che il narratore non si spinge fino a definirlo tale (come fosse «se non addirittura»). Che quest'ultimo sintagma chiudesse senza sbavature traduttive l'incipit del capitolo era importante, perché proietta già sul resto delle vicende una delle idee sotterranee a tutta l'opera: ostinarsi alla fuga dalla prigionia non porta a nulla, che sia una fuga concreta, trascendente o interiore (il narratore parlerà altrove di una "obstination aveugle qui, dans nos cœurs, remplaçait alors l'amour", LP 170). La seconda breve frase del T1 prosegue nel T2 con l'omissione ingiustificata di "d'abord" e il transfert impreciso "tentativi ufficiali", il cui contesto permette di colmare la mancata specificazione tanto della tipologia di tentativi quanto della referenza aggettivale solo al costo di un maggiore sforzo interpretativo; soprattutto se paragonato alla più idiomatica modulazione del T3 "continuato a percorrere le vie ufficiali", dove il sostantivo "démarches" viene tradotto con "vie" per accordarsi meglio alla sua collocazione lessicale, invocando di conseguenza l'esplicitazione categoriale del verbo *percorrere* che, a sua volta, conformemente al proprio repertorio collocazione, si aggancia a "vie", recuperando nel frattempo il classema [passi] di «démarches» oltre a quello di [persistenza] che già c'era in «tentativi». Per alleggerire il periodo successivo dai numerosi predicati verbali, la ritraduttrice esegue poi una serie di shift opzionali. Dato che il pensiero riferito dal cronista coincide logicamente con quello espresso dalla viva voce di Rambert, piuttosto che replicare "avait toujour pensé", sceglie una de-esplicitazione categoriale che ne condensa il significato nell'espressione "A suo dire". Tuttavia, in tal modo viene meno uno dei tasselli che sottolinea la presenza di un narratore interposto, visto che nel T1 è espressamente mantenuta una separazione tra "Selon ce qu'il disait", semplice spia linguistica di Rieux che relaziona, e "il avait toujours pensé", effettivo contenuto della relazione. Il classema [persistenza] del T1

«toujours» che sarebbe andato così perduto viene però ripreso a sostegno dello stesso classema presente in «finit par», cioè con "aveva sempre la meglio", calcato invece nel T2. Proprio l'espressione *avere la meglio* può forse darci un indizio del perché subito dopo "être débrouillard", perfettamente reso con la trasposizione "cavarsela" nel T2, venga liberamente tradotto nel T3 con il surtransfert "essere un tipo sveglio": in entrambi i casi (così come pure con il transfert parziale "A suo dire" appena esposto), sembra che la traduttrice voglia far sentire più da vicino ai lettori la voce mediata di Rambert, selezionando come traducenti parole che il personaggio utilizzerebbe nel linguaggio spontaneo parlando di sé, con i necessari abbassamenti di registro. Basta affiancare alla lettura il discorso indiretto nelle due traduzioni per verificare che questo, in effetti, avviene in minor misura con i calchi del T2, i quali rendono la ricostruzione del parlato originario alquanto marcata in certi punti. Oltre a ritrovare nuovamente il falso amico "visitato", nella parte finale di questo estratto in T2 riscontriamo poi una significativa alterazione del ritmo, che diventa quasi sincopato a causa della modifica alla punteggiatura: un aumento delle virgole indotto dall'accorpamento dell'ultima frase indipendente alla precedente, della quale diventa una subordinata avversativa. Il risultato del processo di subordinazione compromette oltretutto il senso dell'enunciato poiché, traducendo "leur" con "gli", Dal Fabbro fa dire al narratore che le competenze si dimostrano infruttuose soltanto per Rambert, quando invece, come ristabilisce il T3, il problema sta proprio nella loro inutilità per gli stessi funzionari, che di fronte alla peste sono svuotati (astratti) di potere. Melaouah qui si rivela più attenta sia all'aspetto semantico (che risolve in questo caso con la trasposizione "del tutto inutile"), sia alla fraseologia dell'espressione (per esempio, con la trasposizione "fuori discussione" al posto di "non si discuteva"), sia alla ricerca di un testo orecchiabile, che si sottrae agilmente alle ripetizioni ravvicinate del suono ‹di› presenti nel T2 ("quin**di**…**di** funzionari e **di** persone…**di** solito, non si **di**scuteva"). Proprio come il «succès» iniziale che viene subito negato, il passo si conclude ancora sul prenunzio di un «triompher» che fallirà, e qui, come lungo le linee isotopiche che percorrono questo estratto P, i traduttori hanno saputo restituire l'iterazione dei giusti classemi tematici. Il brano acquista i suoi tratti più evidentemente ironici poco oltre, con la messa in forma indiretta dello scambio dialogico tra Rambert e i vari funzionari. La componente umoristica deriva, in un primo momento, dal serrato ma sempre protocollare botta e risposta tra le due parti in causa; poi dall'accumulazione dei tipi umani, descritti in maniera vieppiù macchiettistica; infine, dalla scelta degli attributi nel corso della

categorizzazione così ottenuta. Le dominanti traduttive saranno quindi: a) il rispetto della logica argomentativa nel reciproco controbattere; b) il ritmo gradualmente più incalzante, dato da pause e durate prosodiche; c) l'accuratezza semantica nel riprodurre il burocratese con la fraseologia più naturale (insieme al registro). Per praticità di consultazione, segneremo nelle rispettive traduzioni le riuscite a nostro parere più efficaci, in **neretto** per il punto a), in grigio per il punto b), in verde per il punto c). Evidenzieremo in giallo gli slittamenti semantici, con sottolineatura spessa i transfert scorretti e commenteremo in nota alcuni shifts.

T1 (101-102)	T2 (82)	T3 (118)
J_1 Devant chacun d'eux cependant, et chaque fois que cela avait été possible, Rambert avait plaidé sa cause. Le fond de son argumentation consistait toujours à dire qu'il était étranger à notre ville et que, par conséquent, son cas devait être spécialement examiné. En général, les interlocuteurs du journaliste admettaient volontiers ce point. Mais ils lui représentaient ordinairement que c'était aussi le cas d'un certain nombre de gens et que, par conséquent, son affaire n'était pas aussi particulière qu'il l'imaginait. À quoi Rambert pouvait répondre que cela ne changeait rien au fond de son argumentation, on lui répondait que cela changeait quelque chose aux difficultés administratives qui	J_2 Davanti a ciascuno di loro, tuttavia, e ogni volta che gli era stato possibile, Rambert aveva perorato la sua causa. Il contenuto del suo ragionamento consisteva sempre nel dire che lui era estraneo alla nostra città e che, **di conseguenza**, il suo caso doveva essere particolarmente[510] esaminato. In generale, gli interlocutori del giornalista ammettevano volentieri questo punto; ma di solito gli significavano che il suo caso era lo stesso per un certo numero di persone e che, di conseguenza, non era speciale come lui immaginava. **E se** Rambert poteva rispondere che questo nulla mutava nel contenuto del suo ragionamento, gli si rispondeva che mutava qualcosa nelle difficoltà amministrative	J3 Eppure davanti a ciascuno di loro, e ogni volta che era stato possibile, Rambert aveva perorato la sua causa. Il succo era sempre che lui era estraneo alla nostra città e che quindi il suo caso doveva essere esaminato a parte. Gli interlocutori del giornalista **perlopiù convenivano**. Ma in genere gli facevano presente[518] che in quella situazione si trovava un gran numero di persone e che, **pertanto**[519], il suo caso non era eccezionale come credeva. Rambert a quel punto poteva rispondere che questo non cambiava il succo della questione, e loro rispondevano **che però qualcosa cambiava quanto agli** ostacoli amministrativi che si opponevano a qualunque misura di favore suscettibile di creare ciò che costoro chiamavano, con una

[510] L'uso di questo avverbio anteposto al participio non ne elimina la polisemia: dei due sensi «accuratamente» e «individualmente», in questa posizione sembra prevalere il primo, benché l'istanza di Rambert, per più di metà del romanzo, corrisponda al secondo (cfr. V.2.1.1).

[518] Sebbene questa traduzione di "ils lui représentaient" ne soddisfi il tono formale e polemico, lasciando anche percepire il dialogo dietro al discorso indiretto, il T2 "gli significavano", per quanto insolito, attinge in maniera ancora più specifica alle astrazioni del linguaggio impiegatizio, che nel *frame* complessivo ci appaiono dunque perfettamente calzanti.

[519] Ciascuna delle due versioni presenta i propri vantaggi su questo punto. T2 mantiene gli incisi paralleli "di conseguenza" che mettono in contrapposizione diretta le argomentazioni dei rispettivi fronti, di modo che il secondo, ripreso proprio ai fini di una controargomentazione più palese, dia come nel T1 l'impressione di voler rispondere a tono. Il T3 preferisce la resa più verosimile di ciò che un parlante direbbe durante una conversazione ("quindi…pertanto"), perdendo il parallelo diretto ma conservando, specialmente nel secondo caso, la formalità del registro.

s'opposaient à toute mesure de faveur risquant de créer ce que l'on appelait, avec une expression de grande répugnance, un précédent. Selon la classification que Rambert proposa au docteur Rieux, ce genre de raisonneurs constituait la catégorie des formalistes. À côté d'eux, on pouvait encore trouver les bien-parlants, qui assuraient le demandeur que rien de tout cela ne pouvait durer et qui, prodigues de bons conseils quand on leur demandait des décisions, consolaient Rambert en décidant qu'il s'agissait seulement d'un ennui momentané. Il y avait aussi les importants, qui priaient leur visiteur de laisser une note résumant son cas et qui l'informaient qu'ils statueraient sur ce cas ; les futiles, qui lui proposaient des bons de logement ou des adresses de pensions économiques ; les méthodiques, qui faisaient remplir une fiche et la classaient ensuite ; les débordés,	opponentisi[511] a ogni misura di favore che rischiasse di creare, come dicevano, con espressione di grande ripugnanza, un precedente. Secondo la classificazione proposta da Rambert al dottor Rieux, un tal genere di ragionatori costituiva la categoria dei formalisti. Al loro fianco, inoltre, si potevano individuare i bei parlatori, che assicuravano il postulante che la faccenda non poteva durar molto e che, prodighi di buoni consigli, quando li si richiedeva[512] di decisioni, consolavano Rambert decidendo che si trattava soltanto d'una noia momentanea. C'erano anche gli importanti, che pregavano il visitatore di lasciare una nota col riassunto del suo caso e lo informavano di quello che avrebbero[513] deliberato sul caso stesso; i futili, che gli proponevano biglietti d'alloggio o indirizzi di pensioni economiche;[514] i metodici, che facevano riempire una scheda e poi la catalogavano, gli esuberanti[515], che alzavano le	smorfia di somma[520] ripugnanza, un precedente. Secondo la classificazione che Rambert propose al dottor Rieux, questo genere di sofisti costituivano la categoria dei formalisti. Accanto a loro si annoveravano i parlantieri, i quali assicuravano il[521] postulante che la situazione **non sarebbe durata a lungo** e, prodighi di buoni consigli anziché delle decisioni che da loro ci si aspettava, consolavano Rambert asserendo[522] che si trattava soltanto di una seccatura temporanea. C'erano poi gli importanti, i quali pregavano il visitatore di rilasciare una dichiarazione scritta sul suo caso e lo informavano che avrebbero in seguito deliberato sul caso medesimo; i futili, che gli proponevano buoni alloggio o indirizzi di pensioni economiche; i metodici, che facevano compilare un modulo e poi lo protocollavano; gli oberati, che alzavano le braccia al cielo, e gli importunati, che distoglievano lo sguardo; e infine

[511] Proprio per la sua artificiosità, tale resa rispecchia bene il parlato d'ufficio. Dal Fabbro la ottiene semplicemente spostando su questo verbo (compensazione diretta contigua) la costruzione participiale di "risquant", che invece Melaouah traspone in sintagma aggettivale con il vantaggio di potervi agganciare, come nel T1, una proposizione relativa più fluida.

[512] Il calco così prodotto rasenta l'agrammaticalità, oltre a impacciare il periodo. Il T3 risolve con un'elegante trasposizione dell'avverbio che riprende la reggenza di "prodighi" ed evita la forma passiva del verbo *richiedere*.

[513] Con questo slittamento semantico provocato dalla proposizione "di" retta da "lo informavano", il T2 suggerisce che a Rambert venga anticipato il contenuto della delibera.

[514] Visibilmente un refuso, che tuttavia crea nel lettore brevemente la falsa aspettativa che la frase annunciata dai due punti contenga un elenco delle pensioni economiche.

[515] Transfert scorretto che cambia completamente l'immagine rappresentata.

[520] Evidente è qui la volontà della ritraduttrice di enfatizzare la dimensione grottesca con la scelta dei surtransfert "smorfia" e "somma", che rispetto ai vocaboli del T1 rimarcano rispettivamente l'aspetto negativo e superlativo della reazione, proprio nel punto del testo in cui l'effetto ironico esplode scaricandosi su "un precedente". La stessa strategia è rilevabile in altre scelte lessicali (ad esempio: "sofisti").

[521] Benché ammesso dalle grammatiche accanto al dativo, l'uso del complemento oggetto con il verbo *assicurare* risulta oggi poco diffuso e, pertanto, una scelta lievemente arcaizzante nel T3.

[522] Sebbene "asserendo" includa i classemi [pretesa di verità] e [affermazione] oltre a calzare meglio il registro e il repertorio collocazionale, il calco del T2 "decidendo" manteneva ironicamente il risvolto bizzarro di una verità addirittura plasmata dalle parole dei "bei parlatori".

qui levaient les bras, et les importunés, qui détournaient les yeux ; il y avait enfin les traditionnels, de beaucoup les plus nombreux, qui indiquaient à Rambert un autre bureau ou une nouvelle démarche à faire.	braccia, e gli annoiati[516], che distoglievano gli occhi; c'erano infine i conservatori[517] di gran lunga più numerosi, che indicavano a Rambert un altro ufficio o un nuovo passo da fare.	c'erano i tradizionali, di gran lunga i più numerosi, che indicavano a Rambert un altro ufficio o una nuova trafila.

Oltre a quanto rilevato nei commenti a piè di pagina, dalla quantità di sottolineature nel T3 emerge un quadro di superiore precisione sotto tutti gli aspetti, specialmente quello fraseologico: attingendo alle risorse tipiche del linguaggio burocratico italiano, Melaouah ha saputo dipingere in modo convincente sia l'inventario dei tipi umani sia il tono formale ma inasprito dei dialoghi.

VI.5.2 "LES JOURNAUX ET LES AUTORITES JOUENT AU PLUS FIN AVEC LA PESTE"

In V.3.4 avevamo mostrato un altro tipo di dissacrazione ironica, sempre ottenuta per accumulo e suo rovesciamento, ma insita nella narrazione della mitopoiesi verbale degli oranesi che tentano di fornire risposte collettive alla peste, incappando però nello svuotamento della parola. In particolare, avevamo trascritto un passo in cui vengono presentati con belle parole i buoni propositi del *Courrier de l'Épidémie*, antifrasticamente ridotto in poche righe a giornaletto pubblicitario. Rimandiamo all'analisi dei punti salienti lì condotta per occuparci qui delle rese traduttive.

T1 (113)	T2 (91-92)	T3 (131)
Q_1 […] qui se donne pour tâche d' "informer nos concitoyens, dans un souci de scrupuleuse objectivité, des progrès ou des reculs de la maladie ; de leur fournir les témoignages les plus autorisés sur l'avenir de l'épidémie ; de prêter l'appui de ses colonnes à tous ceux,	Q_2 […] che si propone 'd'informare i nostri concittadini, con una preoccupazione di scrupolosa obiettività, sui progressi o regressi della malattia; di fornirgli le testimonianze più autorevoli sul futuro dell'epidemia; di offrire l'appoggio delle sue	Q_3 […] il cui scopo era 'informare i nostri concittadini, all'insegna della più rigorosa oggettività, sull'espansione o la regressione della malattia; fornire loro le opinioni più autorevoli sul futuro dell'epidemia; aprire le sue colonne a chiunque, noto o meno, sia disposto a combattere il flagello;

[516] Slittamento che dà un'idea di noia generica da parte degli stanchi funzionari, i quali invece sono piuttosto infastiditi dal dover rispondere al loro interlocutore.

[517] Lo consideriamo uno slittamento in diacronia, per l'accezione più prettamente politico-ideologica che ha assunto il termine oggi.

connus ou inconnus, qui sont disposés à lutter contre le fléau ; de soutenir le moral de la population, de transmettre les directives des autorités et, en un mot, de grouper toutes les bonnes volontés pour lutter efficacement contre le mal qui nous frappe". En réalité, ce journal s'est borné très rapidement à publier des annonces de nouveaux produits, infaillibles pour prévenir la peste.	colonne a tutti coloro, noti o ignoti, che sono disposti a lottare contro il flagello; di sostenere il morale della popolazione, di trasmettere le disposizioni delle autorità, e, in una parola, di raccogliere ogni buona volontà per lottare efficacemente contro il male che ci colpisce'. In realtà, questo giornale si è limitato a pubblicare in gran fretta gli annunci di nuovi prodotti, infallibili per prevenire la peste.	sostenere il morale della popolazione, comunicare le direttive delle autorità e, in sintesi, chiamare a raccolta tutte le persone di buona volontà decise a lottare efficacemente contro il male che oggi ci colpisce'. In realtà il giornale si è ben presto limitato a pubblicare annunci di nuovi prodotti, infallibili per prevenire la peste.

I meccanismi del comico sono stati facilmente conservati in traduzione, dove non si assiste ad alcuna alterazione né dell'accumulo, né dei due sememi cardine su cui si fondava la smentita: «efficacemente» e «infallibili». Tuttavia, come di consueto, a strategie traduttive differenti corrispondono effetti leggermente differenti. Da un lato, i calchi del T2 determinano qualche gravame stilistico (ad esempio, la ripetizione della proposizione *di* che regge l'elenco dei verbi al modo infinito, eliminata in T3 per economia dei mezzi espressivi) e un paio di imprecisioni, sia nel repertorio collocazionale[523] sia nello slittamento semantico "raccogliere ogni buona volontà", che dà adito a una diversa interpretazione rispetto all'esplicitazione categoriale del T3 "persone di buona volontà", poiché potrebbe significare più semplicemente che chi lavora al giornale si propone di raccogliere tutte le proprie forze per portare avanti la missione informativa. Dall'altro lato, ricalcare il T1 permette a Dal Fabbro di avvicinarsi, in alcuni casi, tanto al registro convenzionale dell'ufficialità ("trasmettere le disposizioni") quanto al parlar figurato con cui il giornale vorrebbe innalzare la propria funzione, creando quindi un contrasto ancora più forte con il ribaltamento finale: rispetto al più esplicitante "aprire le sue colonne", il T2 "offrire l'appoggio delle sue colonne" replica l'immagine del sostegno fisico alla cittadinanza, quasi che il giornale fosse parte della barriera architettonica, anticipando inoltre il classema [sostegno] poi reiterato in "sostenere". Al netto delle differenze opzionali tra i procedimenti adottati dai due traduttori, emerge però un transfert scorretto nel T2, causato dal riposizionamento arbitrario della locuzione

[523] Ovvero "con una preoccupazione di", per interferenza dal francese, oppure "testimonianze…sul futuro" che, seppur ormai in uso anche nel linguaggio giornalistico, rappresenta un accostamento semantico scorretto, in quanto la testimonianza a rigore riguarderebbe solo esperienze già accadute.

avverbiale: stando al T1, il giornale non “si è limitato a pubblicare in gran fretta gli annunci di nuovi prodotti”, come dice il T2, ma “si è ben presto limitato a pubblicare annunci di nuovi prodotti”, come dice il T3, ossia mettendo un freno proprio agli entusiasmi alimentati dall’accumulo dei buoni propositi annunciati.

VI.5.3 TRADURRE IL FALLIMENTO DEL LINGUAGGIO

Del culmine raggiunto dall’astrazione del linguaggio avevamo trattato diffusamente nel paragrafo V.3.4, dal quale riprendiamo alcuni estratti già analizzati concernenti il primo capitolo della Parte II, dove si intrecciano le isotopie maggiori[524] per confluire, infine, nel fallimento della parola. Di seguito trascriveremo certuni tra quei paragrafi per commentarne le traduzioni. Il capitolo dal quale sono estrapolati si apre con una constatazione emblematica del cronista, che rievoca anche temi e vocaboli presenti già nell’incipit del romanzo:

T1 (67)	T2 (51)	T3 (77)
R_1	R_2	R_3
À partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous. Jusque-là, malgré la surprise et l’inquiétude que leur avaient apportées ces événements singuliers, chacun de nos concitoyens avait poursuivi ses occupations, comme il l’avait pu, à sa place ordinaire. Et sans doute, cela devait continuer. Mais une fois les portes fermées, ils s’aperçurent qu’ils étaient tous, et le narrateur lui-même, pris dans le même sac et qu’il fallait s’en	Da questo momento in poi si può dire che la peste fu cosa nostra, di tutti. Sino a qui, nonostante lo stupore e l'inquietudine suscitati da quei singolari avvenimenti, ciascuno dei nostri concittadini aveva proseguito le sue occupazioni, come gli era stato possibile, al suo solito posto. E certamente questo doveva continuare; ma una volta chiuse le porte, si accorsero di essere tutti, e anche lo stesso narratore, presi nel medesimo sacco e che bisognava cavarsela. In tal modo, ad esempio, un	Da questo momento si può dire che la peste ci riguardò tutti. Finora, nonostante la sorpresa e la preoccupazione suscitate da questi eventi straordinari, ognuno dei nostri concittadini aveva continuato come poteva a dedicarsi alle proprie occupazioni, al proprio posto. E così doveva senz’altro essere in seguito. Ma dopo che furono chiuse le porte, tutti si accorsero, compreso il narratore, di essere sulla stessa barca e di doversene fare una ragione. Così, per esempio, un

[524] Come per i relativi estratti presentati in V.3.4, nelle prossime sezioni evidenzieremo le seguenti isotopie nel T1: in verde la rivolta (regge: ricominciare, immaginazione); in azzurro l’astrazione (regge: ripetere, ordinarietà, separazione); in color sabbia la collettività; in giallo il tempo. In ogni colore si intende sempre incluso anche il contrario (ad esempio: ordinario/straordinario, individuale/collettivo, etc.)

arranger. C'est ainsi, par exemple, qu'un sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé devint soudain, dès les premières semaines, celui de tout un peuple, et, avec la peur, la souffrance principale de ce long temps d'exil.	sentimento sì individuale come la separazione da una persona cara diventò subito, sin dalle prime settimane, lo stesso di tutto un popolo, e, insieme con la paura, la principale sofferenza di quel lungo periodo d'esilio.	sentimento privato quale la separazione da una persona amata divenne improvvisamente, sin dalle prime settimane, quello di un'intera popolazione e, insieme con la paura, il principale motivo di sofferenza di quel lungo periodo di esilio.

A partire dal primo periodo, di cui entrambe rispettano l'inserto tipico del narratore ("si può dire che"), le versioni italiane rappresentano ottimi paradigmi della postura dei rispettivi traduttori. Attenendosi il più possibile alla lettera del T1, Dal Fabbro cerca di rendere il classico possessivo rafforzato alla francese, sdoppiandolo in due sintagmi separati da virgola, uno aggettivale e uno genitivo. La scelta del termine generico "cosa", in questo ambiente linguistico, mantiene il registro e l'indeterminatezza di "affaire", ma in sequenza con "nostra" può forse dare l'idea di una faccenda volontariamente spartita e gestita dai cittadini, piuttosto che di un giogo condiviso senza scampo. Molto diverso l'approccio di Melaouah, che per rendere più chiaro e conciso l'enunciato rinuncia all'enfasi del possessivo e punta invece su una trasposizione sostantivo/verbo. Continua poi sulla via dell'efficacia comunicativa anche nelle righe successive, ma con esiti non sempre ottimali. Vigilando sulla focalizzazione narrativa, per mezzo della forma univerbata "Finora" resta a metà tra «allora» e «questo momento», evitando così brillantemente la specificazione troppo netta della deissi riscontrabile nel T2 "Sino a qui", che cancella la distanza percepita nell'impiego di tempi verbali, tutti al passato. Nello stesso periodo del T3, di contro, il rimaneggiamento funzionale di certi sintagmi determina non soltanto lo stravolgimento del ritmo ternario[525] nelle pause finali, qui eliminate, ma anche un possibile slittamento semantico dovuto alla reggenza ambigua di "continuato…a dedicarsi", esplicitazione categoriale di "poursuivit ses occupations" che, ravvicinata adesso al circostanziale "al proprio posto" dopo l'anticipazione del sintagma "come poteva", sembra assumere tale circostanziale come argomento del verbo *dedicarsi*, poiché afferisce alla stessa preposizione reggente ("a/al"). La lettura che ne consegue è certo ammissibile e

[525] Che però sappiamo essere predominante nella prosa de *La Peste*: "Le rythme ternaire est l'élément rythmique le plus important dans *La Peste*. La langue de chroniquer dont se sert l'intellectuel Rieux est plus compliquée. Le sujet pénible de la peste impose plus d'oppression dans la construction des phrases." (Polovina 1971 : 155)

preserva, se non addirittura amplifica, l'enfasi sul classema [ripetizione], ma potrebbe non generare il *foregrounding* di "sa place ordinaire" sicuramente voluto da Camus: come spiegato in V.2, esso capovolge i termini dell'incipit "n'y étaient pas à leur place" (LP 11) dai quali partiva l'isotopia dell'ordinarietà. Potremmo allora supporre che l'accostamento della ripetizione "proprie…proprio" in T3 sia un tentativo di compensazione non corrispondente parallela da parte di Melaouah, che forse reputava sufficiente quest'effetto anaforico, centrato sull'appartenenza alle abitudini di ciascuno, affinché il lettore avvertisse il classema [ordinarietà], grazie anche alla scelta oculata[526] del traducente più esplicito "straordinari" poco prima. Quanto al T2, la traduzione di questo paragrafo, benché conservi le linee isotopiche evidenziate, tradisce una mancanza di considerazione globale del testo, dal momento che qui troviamo "singolari" come traducente di "singuliers" che pure era stata la scelta iniziale del suo traduttore per il "curieux" dell'incipit ma che, data l'importanza di questi termini nell'opera, richiedeva variazione sinonimica come nel T1 (cfr. VI.2.1). Successivamente, alcuni dei calchi meno naturali ("E certamente questo doveva continuare", "presi nel medesimo sacco", "lo stesso di tutto un popolo") vengono resi in R_3 con soluzioni tendenzialmente più esplicitanti e meno impacciate, tra le quali spicca per originalità l'adattamento "essere sulla stessa barca e di doversene fare una ragione". Riguardo alla prima parte, sebbene modifichi radicalmente l'immagine della città imprigionata in un sacco – una cui versione letterale in italiano sarebbe stata comprensibile ma piuttosto marcata al confronto di T1 – il detto non ne perde però i classemi [isolamento] e [prigionia condivisa] che caratterizzano anche la metafora della barca in mezzo al mare, dalla quale non si può scendere ma solo remare insieme (quindi [collettività]). Quanto alla seconda parte, le due traduzioni interpretano diversamente il significato del verbo, con Dal Fabbro che lo rende come *s'arranger* in senso assoluto, ignorando quindi la particella, e Mealouah che seleziona più correttamente l'accezione specifica "Être disposé, se mettre dans un certain ordre convenant à une fin."[527] Segnaliamo per concludere altre due differenze nelle traduzioni. In primo luogo, lo pseudo comparativo "un sentiment aussi individuel que celui de la séparation" viene ricalcato in T2, ricorrendo alla forma antiquata dell'avverbio quantitativo "sì", e invece ridotto con una de-esplicitazione categoriale nel

[526] Nel T3 più che nel T2 è rispettata l'alternanza tra i vocaboli riferiti a ciò che è fuori dall'ordinario, con variazioni regolari e sistematicamente attribuite tra gli aggettivi singolare, straordinario e curioso.

[527] Dal Trésor informatisé: http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4278209205;r=1;nat=;sol=1

T3 “un sentimento privato quale la separazione”, dove l’aggettivo relativo *quale* assume la funzione comparativa e “privato” si allinea con la scelta lessicale prevalente di Melaouah per questo termine lungo tutto il romanzo. In secondo luogo, l’avverbio del sintagma verbale “devint soudain” (che fa da *embrayeur* per le isotopie del tempo e dell’astrazione, poiché di quest’ultima indica l’installarsi delle abitudini, passando anche dallo straordinario all’ordinario) subisce un leggero slittamento in R_2, che con “diventò subito” ne seleziona come accezione principale la rapidità temporale – subendo forse la pressione contestuale dell’inciso successivo (“dès les premières semaines”) – senza quindi veicolare in maniera altrettanto evidente il classema [sorpresa], come avviene nel T3 “divenne improvvisamente”[528].

Sempre all’interno del primo capitolo della Parte II, proseguiamo il confronto delle traduzioni che riguardano i momenti salienti del progressivo svuotamento del linguaggio. Ci occuperemo specificamente delle rese isotopiche, per lo studio delle quali si rimanda ancora una volta al V.3.4, dove avevamo rilevato: il senso di riduzione (linguistica, corporea ed emotiva) che domina l’estratto seguente insieme alla ripetizione monotona che si annida nell’isotopia temporale, in quanto persistenza dell’epidemia (qui in giallo); il possibile valore intertestuale del telegramma in tre parti nel paragone con l’incipit de *L’Étranger*; l’importanza dell’*écartèlement* in relazione alla perdita di concretezza, quindi alla morte; infine, la cruciale differenza tra ripetere e ricominciare.

T1 (68-69)	T2 (52-53)	T3 (79)
S_1 Les télégrammes restèrent alors notre seule ressource. Des êtres que liaient l’intelligence, le cœur et la chair, en furent réduits à chercher les signes de cette communion ancienne dans les majuscules d’une dépêche de dix mots. Et comme, en fait, les formules qu’on peut utiliser dans un télégramme sont vite épuisées, de longues vies communes ou des passions douloureuses se résumèrent rapidement dans un	S_2 I telegrammi restarono, allora, la nostra unica risorsa. Creature legate dalla mente, dal cuore e dalla carne, furono ridotte a cercare i segni dell'antica comunione nelle maiuscole d'un dispaccio di dieci parole. E siccome, infatti, le formule che si possono adoperare in un telegramma sono presto esaurite, lunghe vite in comune o dolorose passioni si riassunsero rapidamente in uno scambio periodico di	S_3 I telegrammi rimasero allora l’unica risorsa. Persone legate dall’intelligenza, dal cuore e dalla carne furono così ridotte a cercare i segni dell’antica comunione nelle maiuscole di un dispaccio di dieci parole. E poiché, di fatto, le espressioni adatte a un telegramma sono alquanto limitate, lunghe vite in comune o passioni dolorose si condensarono ben presto in un periodico

[528] Sulla polisemia di questo avverbio si veda la consulenza linguistica di Davide Ricca per l’Accademia della Crusca (https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/improvvisamente-avverbio-di-modo-o-di-tempo/2812).

échange périodique de formules toutes faites comme : « Vais bien. Pense à toi. Tendresse. » Certains d'entre nous, cependant, s'obstinaient à écrire et imaginaient sans trêve, pour correspondre avec l'extérieur, des combinaisons qui finissaient toujours par s'avérer illusoires. Quand même quelques-uns des moyens que nous avions imaginés réussissaient, nous n'en savions rien, ne recevant pas de réponse. Pendant des semaines, nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. Nous les recopiions alors machinalement, essayant de donner au moyen de ces phrases mortes des signes de notre vie difficile. Et pour finir, à ce monologue stérile et entêté, à cette conversation aride avec un mur, l'appel conventionnel du télégramme nous paraissait préférable.	formule bell'e fatte come: «Sto bene. Penso a te. Saluti affettuosi». Ciononostante, alcuni di noi si ostinavano a scrivere e a immaginare senza tregua, per comunicare con l'esterno, combinazioni che finivano sempre col dimostrarsi illusorie. Quand'anche qualcuno dei mezzi da noi immaginati fosse riuscito, non ne sapevamo poi nulla, non ricevendo risposta. Per settimane fummo allora ridotti a ricominciare senza posa la stessa lettera, a copiare le stesse notizie e gli stessi appelli, sì che dopo un certo tempo le parole che dapprima erano uscite sanguinanti dal nostro cuore si vuotavano di significato. Le ricopiavamo allora meccanicamente, cercando di dare, per mezzo di quelle morte frasi, dei segni della nostra vita difficile. Infine, a questo monologo sterile e cocciuto, a quest'arido discorso con un muro, il convenzionale appello del telegramma ci sembrava preferibile.	scambio di frasi stereotipate: "Tutto bene. Ti penso. Con affetto." Alcuni di noi tuttavia si ostinavano a scrivere e non cessavano di immaginare soluzioni per comunicare con l'esterno che alla fine si rivelavano puntualmente illusorie. Quand'anche qualche stratagemma da noi ideato avesse funzionato, non potevamo saperlo poiché non ricevevamo risposta. Per settimane ci riducemmo così a riscrivere sempre la stessa lettera, a ricopiare gli stessi appelli, tanto che dopo qualche tempo le parole che all'inizio ci erano uscite sanguinanti dal cuore avevano perso ormai tutto il loro significato. Allora le ricopiavamo meccanicamente, tentando di dare con quelle frasi morte qualche segno della nostra vita difficile. Finché a quel monologo sterile e ostinato, a quella conversazione arida con un muro, ci sembrava preferibile il messaggio convenzionale del telegramma.

Dal confronto dei tre testi, appare evidente come entrambi i traduttori abbiano saputo ricreare la quasi totalità dei sememi che formano le reti isotopiche discusse, in trame testuali la cui tessitura interna rimane coerente e gode di una propria organicità. Se la conservazione delle isotopie era abbastanza prevedibile per la strategia diretta di Dal Fabbro, che interviene poco sul lessico, lo era meno per la ritraduzione, dove la frequente dissimilazione dei significanti avrebbe potuto provocare, data la prossimità tra le due lingue, alterazioni anche ingenti alla reiterazione dei classemi fondamentali. Si assiste invece, per la maggior parte dei casi del T3, a un recupero per vie traverse degli eventuali classemi perduti a causa di modifiche dettate dalle necessità traduttive. Segnaleremo allora in ordine, qui di seguito, sia i casi di successo sia quelli più di compromesso, oltre ad altre soluzioni interessanti.

L'esordio di S_3 ripristina il ritmo originale, inaspettatamente spezzato dall'introduzione di virgole nel T2. Al contempo, tuttavia, attraverso la de-esplicitazione scalare del possessivo nell'articolo, perde la prima delle insegne lessicali dell'isotopia collettiva[529]. Nella frase successiva, con la trasposizione soggetto/complemento d'agente e la resa letterale della maggior parte dei vocaboli, entrambi ottengono traduzioni scorrevoli che garantiscono altresì l'integrità delle isotopie. Rispetto alle sue abitudini, T2 si mostra però più sciolto di T3, in due casi: con la scelta di "Creature", che di "êtres" ripropone il carattere generico di «esseri viventi», nonché la sfumatura di fragilità che il narratore sembra in effetti infondere alla descrizione dei cittadini, in quanto vittime dell'astrazione piuttosto che agenti decisionali; con la scelta di "mente" per completare il trittico dei sostantivi, in una formulazione più classicamente italiana. Intacca però appena la coesione testuale non traducendo l'*en* proclitico, del quale invece Melaouah si premura di esplicitare la funzione logica nel connettore "così". Allo stesso modo, la congiunzione d'apertura del periodo seguente, calcata in S_2 in quello che risulta un transfert impreciso dal punto di vista argomentativo ("E siccome, infatti"), è correttamente ritradotta con "E poiché, di fatto," cui seguono: una trasposizione de-esplicitante scalare da relativa ad aggettivo ("espressioni adatte"), nella quale, di contro, ci sembra che dal sinonimo, pur preciso, non traspaia altrettanto bene il classema [convenzionale] – partecipe dell'isotopia dell'astrazione – che apparteneva a "formules" nel T1 e di cui qui si ritrova una debole eco soltanto nell'aggettivo "adatte", che indica in qualche modo la rispondenza a determinati usi prestabiliti; la modulazione "alquanto limitate" che, sebbene si ponga al livello cognitivo sul gradino precedente di "vite épuisées" (se le formule sono poche, le si esaurisce presto: ovvero, le si esaurisce presto *perché* sono limitate), funziona discretamente nel contesto, benché non restituisca i classemi [riduzione] e [svuotamento] che avevamo visto essere fondamentali in questo blocco testuale. In modo analogo, nei due sememi salienti «se résumèrent» e «formules toutes

[529] È interessante confrontare questa breve frase con la corrispondente del dattiloscritto pubblicato in «Domaine français (Messages)» nel 1943, intitolato *Les Exilés dans la peste* (ŒC II, 275-282), che costituisce una prima versione dell'intero capitolo primo della Parte II, poi confluita con diverse modifiche nella versione definitiva del '47 dell'edizione *Folio*. Come riporta la relativa *Notice* (ŒC II, 1206): "Ce texte comporte des corrections manuscrites qui visent à son intégration dans la continuité du roman, lui faisant ainsi perdre son caractère général. » Infatti, guardando al caso in questione, originariamente la frase mancava del possessivo *nous*, dal momento che *Les Exilés* non è redatto dalla prospettiva interna e inclusiva di Rieux, ma con focalizzazione eterodiegetica, quindi riferendosi agli oranesi sempre con il pronome di terza persona plurale: "Les télégrammes restèrent alors la seule ressource." (*Exilés*, 276). Come in questa versione originaria, la de-esplicitazione operata da Melaouah va dunque più nel senso di una spersonalizzazione, non rispondente tuttavia alla volontà finale dell'autore.

faites», rispettivamente forieri l'uno dei classemi [lingua] e [riduzione], l'altro di [lingua] [convenzionale] e [vuoto], la rielaborazione in T3 avviene tramite sememi che manifestano solo alcuni classemi in modo altrettanto eloquente: da una parte, nel corredo semico di «si condensarono» riscontriamo ad esempio [riduzione], ma non [lingua], e anzi, rispetto al riassumere in formule, questo semema veicola un senso di concretezza materica che va in direzione opposta all'astrazione che agisce sulla lingua; dall'altra parte, «frasi stereotipate» esprime forse in maniera anche più marcata del T1 la vuota meccanicità dell'uso convenzionale, ma sinonimizzando per la seconda volta il corrispettivo diretto «formule» si perde anche qui il classema [astratto] che connotava il tipo di espressione linguistica rispetto al neutro "frasi"[530]. Quanto a queste formule stereotipate da telegramma, ci sembra che, almeno per le prime due, la resa meno calcata del T3 ottenga un effetto di maggiore verosimiglianza, se paragonata soprattutto al "Penso a te" del T2, che in italiano risulta senza dubbio più marcato di "Ti penso". E nel complesso, considerata anche la possibile intertestualità con il telegramma ricevuto da Meursault, preferiamo la regolarità prosodica del T3 che riproduce esattamente quella originale, senza il surtransfert "Saluti affettuosi" del T2. In effetti, da una prospettiva d'uso, quest'ultimo è sicuramente idoneo, in quanto esprime l'affetto nella maniera più distaccata, cioè astratta; ma sia per lunghezza sillabica sia per precisione semantica si discosta da "Tendresse", più di quanto non avvenga in "Con affetto".

Nel tradurre invece i sememi della rivolta (in verde), nel periodo che segue appare più evidente la volontà della ritraduttrice di sottolineare l'isotopia che riprenderà poche righe sotto nell'ostinato – per quanto vano – ricominciare ("entêté"), diverso, come avevamo visto, dal ripetere abitudinario dell'astrazione. Nel T3, infatti, la locuzione avverbiale "senza tregua" replicata dal T2 viene trasposta nel sintagma verbale "non cessavano" che, per gioco di classemi, rafforza il predicato già esplicito "si ostinavano", la cui forma sarà ripresa da Melaouah poco oltre ("ostinato"). In tal modo la traduttrice risepara anche ciò che Dal Fabbro aveva legato nella reggenza verbale, ovvero "immaginare", che si trovava dipendente in T2 da "si ostinavano a" insieme a "scrivere", generando dunque un leggero slittamento – non del tutto infelice, poiché aumenta di un grado l'intensità della pertinacia dei cittadini. Questa si ripresenterà,

[530] È pur vero che un eventuale 'formule stereotipate' sarebbe risultato eccessivo sotto diversi aspetti. La modifica allora si sarebbe dovuta evitare nell'occorrenza precedente di "formules". Ricordiamo, infatti, quanto pesi il ricorrere del termine "formules" non solo nel romanzo, ma nell'idioletto di Camus (cfr. V.3). Oltretutto, la stessa Melaouah tradurrà poi "formule banali della conversazione" a distanza di poche pagine, perdendo così però il rimando immediato a quelle del telegramma.

per l'appunto, alla fine di S_1 nella forma "entêté", tradotta però nel T2 con "cocciuto", più accurato e in sintonia con la prosodia semantica negativa del T1, riecheggiata anche dai sememi contestuali della frase. Tornando al periodo che va da "combinaison" a "réponse", sono le scelte di T3 a rispondere meglio all'habitus della lingua italiana senza compromettere l'espressione del T1. Con la riprogettazione dell'ordine sintattico e una scelta lessicale contestualmente più idonea, le poco chiare "combinazioni" del T2, che fanno pensare solo ad alterni abbinamenti linguistici nei telegrammi, diventano più comprensibili come generiche "soluzioni per comunicare con l'esterno". Sono poi seguite da una serie di esplicitazioni scalari: trasposizione verbo/avverbio temporale, che aggira la preposizione troppo informale "col" del T2; "sempre" è incrementalizzato in "puntualmente", per seguire il senso di delusione suggerito da "illusorie"; a "si dimostravano" viene preferito "si rivelavano", ancora per pressione contestuale. Queste soluzioni probabilmente vanno alla ricerca del registro più consono, che resta quello di una cronaca, per quanto accorata. Nella proposizione successiva, all'improbabile co-occorrenza del termine *mezzi* con *riuscire* in T2, la ritraduzione sostituisce "qualche stratagemma da noi ideato avesse funzionato": un insieme di surtansfert semantici nel quale, oltretutto, il semema «ideato» non manda a residuo l'importante classema [immaginazione] di "imaginé", ma lo lascia dedurre attraverso un diverso significante. Entrambe le versioni poi, per tradurre l'apodosi dell'ipotetica che segue, sentono necessarie delle esplicitazioni categoriali che incrementalizzino il testo: nel T2 c'è "poi" ad agevolare la consecutio; nel T3 il modale "non potevamo", trasposizione verbale del pronome indefinito "rien", e la congiunzione "perché" al posto della participiale implicita francese che ne giustifica la conseguenza.

Passando al periodo successivo, rispetto alla letteralità un po' sbilenca del T2[531], Melaouah continua sulla via dell'addomesticamento. Mantenendo il giusto classema [riduzione], modula la forma passiva – priva del suo complemento di causa efficiente: la prigionia – in una più naturale forma riflessiva ("ci riducemmo"), che mette anche in risalto quanto l'astrazione agisca pian piano dall'interno dei soggetti stessi. Il "sans cesse" che richiama il precedente "sans trêve", tradotto con "ricominciare senza posa" nel T2, viene trasposto nel più quotidiano "riscrivere sempre la stessa"

[531] Oltre a vari calchi strutturali e lessicali più o meno adatti (e antiquati) al loro contesto ("fummo allora ridotti", "senza posa", "sì che", "un certo tempo", "dal nostro cuore"), nella seconda infinitiva viene introdotta un'esplicitazione categoriale abbastanza superflua: "le stesse notizie". Lo scopo è forse quello di chiarire il contenuto delle lettere e insieme intensificare l'effetto anaforico tramite la terza replica dell'aggettivo "stesse", che rispecchierebbe allora, sia sul piano semantico sia su quello sintattico, il senso di monotona ripetizione.

dove, pur eliminando il riferimento lessicale immediato al classema [ricominciare] al fine ribadire la centralità della scrittura (cfr. l'analisi di S_1 nel capitolo V), la traduttrice condensa tale classema nel semplice prefisso iterativo *ri-* e, separatamente, rinnova la [ripetizione monotona] nell'avverbio *sempre*. Il risultato è opinabilmente meno iconico di quanto lo sia per gli oranesi del T2, intenti a vergare quasi febbrilmente le proprie parole, ma ha il vantaggio di ridistribuire l'iterazione dei classemi qui essenziali alle isotopie dominanti: lingua, ripetere, ricominciare. Ancora dopo, al posto dell'effettivamente improbabile esplicitazione del possessivo nel contesto di "dal nostro cuore", T3 sfrutta la proclisi della particella pronominale *ci* con funzione di complemento di termine, rendendo più leggera la frase. A proposito del ritmo di queste proposizioni, ipotizziamo che in S_3 sia stato leggermente accelerato per via dei tre suoni ‹ké› ravvicinati (incluso "qualche"): riproducendo la virgola del circostanziale subito dopo il primo *che*, il terzo ne avrebbe altrimenti guadagnato un'eccessiva prominenza accentuale. Guardando invece alla focalizzazione, notiamo una lieve discrepanza derivante dalle due rese delle voci verbali: l'imperfetto del T2 riproduce l'aspetto durativo del T1, quindi il progressivo svuotarsi delle parole nei telegrammi, ed è quindi consono a rappresentare per via espressiva il classema [ripetizione]; al contrario, con la scelta del trapassato prossimo (perfettivo) e l'esplicitazione categoriale dell'avverbio conclusivo *ormai*, aggiunto per automatismo logico, T3 mette in risalto sul piano morfosintattico l'aspetto risultativo dello svuotamento, lessicalmente sottolineato tra l'altro dalla preferenza del semema «perso» su *vuotarsi* che enfatizza, per l'appunto, il risultato più che il processo. Pertanto supponiamo che l'esplicitazione categoriale "tutto il loro" funga da compensazione non corrispondente contigua per recuperare, attraverso l'indicazione del suo opposto (ossia la pienezza di "tutto"), il classema [vuoto]. Nel periodo a seguire, malgrado qualche sonorità poco felice poi sistemata nel T3[532], la traduzione diretta di T2 ci appare più appropriata tanto nel registro quanto nel modo in cui, tramite il chiasmo degli aggettivi inframmezzato da una virgola, enfatizza il parallelo tra "morte frasi" e "vita difficile", che sarà essenziale nella continuazione della linea isotopica anche nelle restanti pagine del capitolo.

Venendo all'ultima frase dell'estratto S, rileviamo innanzitutto che, con la de-esplicitazione scalare "Finché" che esprime il classema [perdurare], cioè riprende implicitamente quanto detto per affacciarsi sul nuovo,

[532] In particolare la ripetizione della preposizione *di* in un contesto dove le dentali abbondano, cui si aggiunge la meno naturale espressione del partitivo "dei".

Melaouah ricrea lo stesso livello di coesione del T1, dove la congiunzione di apertura accompagnava il lettore verso ciò che è invece introdotto da "pour finir". Tale accompagnamento viene a mancare nel T2, che con "Infine" taglia più bruscamente l'esposizione dei fatti. Inoltre, come succede in altre occasioni lungo il romanzo, selezionando il dimostrativo italiano di prossimità nel tradurre "ce" e "cette" (in questo secondo caso, per probabile ipnosi del significante, data la lettera *t* in "questa"), Dal Fabbro riporta la focalizzazione narrativa, finora temporalmente distaccata nella prospettiva del cronista, molto vicino alla diegesi del *nous*; a meno di non considerare semplicemente le due occorrenze di "questo", come nei casi analizzati nelle traduzioni dell'estratto E, segnali metadiscorsivi del narratore stesso, che intenderebbe allora qualcosa del tipo «questo discorso unilaterale che vi ho appena esposto nel racconto che state leggendo» e non piuttosto «quel discorso unilaterale che all'epoca portavamo avanti», modificando però comunque la percezione del focus. Quanto alle differenze lessicali, oltre alle già menzionate soluzioni per "entêté", osserviamo, innanzitutto, la scelta di "discorso" nel T2 al posto di "conversation" ("conversazione" in T3), che però ne altera l'effetto di contrasto con i complementari sememi «arido» e «con un muro», poiché «discorso» trasmette meno l'aspettativa di altri interlocutori rispetto a una conversazione e risulta, quindi, meno ossimorico se associato a quegli attributi. D'altra parte, stavolta nel T3, la scelta di "messaggio" per "appel" provoca una diversa interpretazione dell'ambiguità: se questo "appel" è il medesimo di "ricopiare gli stessi appelli" poco prima, esso riguarda ciò che è scritto nei telegrammi, e allora il "messaggio" di Melaouah è un transfert corretto, perché parla degli appelli dagli esiliati a coloro che sono rimasti fuori; ma se invece, come potrebbe sembrare sia dal contesto di progressiva astrazione sia dalle altre occorrenze del termine *appel* ne *La Peste* (con il suo valore di [richiamo] e [attrazione verso][533]), qui l'appello in questione fosse piuttosto la malia esercitata dalla peste che spinge Oran a cader preda delle abitudini (con il classema [conventionnel]), allora "messaggio" sarebbe un transfert incompleto se non addirittura scorretto. Nel dubbio, dal momento che "appelli" era stato mantenuto anche prima da Melaouah, forse avrebbe potuto ripeterlo anche in questa chiusura di paragrafo, al fine di conservare l'ambiguità senza impedire nessuna delle due interpretazioni.

[533] Ne avevamo parlato in V.2.1.2.3.3 , a proposito della morte di M. Michel, ma l'uso evocativo di *appel* torna anche in altre parti dell'opera: "comme si quelque chose, venu du fond de la terre, l'appelait sans répit, le concierge étouffait sous une pesée invisible." (27); "l'appel traversait les mers" (130); "l'appel morne et sans passion de la peste." (156)

VI.5.3.1 FORMULE BANALI, PRIVE DI IMMAGINAZIONE

Per concludere sulla resa isotopica del fallimento del linguaggio, confrontiamo altri brevi estratti dallo stesso capitolo, già precedentemente analizzati (cfr. V.3.4, dal quale riprendiamo anche il codice cromatico[534] e al quale rimandiamo per una comprensione piena dei passi). Al fine di porre l'attenzione sulle reti isotopiche, le evidenzieremo anche nelle due traduzioni e commenteremo solo eventuali divergenze. È comunque sufficiente una rapida lettura dei tre U_1[535] per accorgersi di quanto la ripresa strettamente lessicale, oltre che semica, sia importante in questo capitolo per tracciare a reticoli ininterrotti il panorama della condizione di Oran, delle sue risposte emotive alla separazione dai propri cari. Data l'alta concentrazione di sememi che tematizzano le varie isotopie figurative, la loro individuazione e riproduzione quanto più possibile fedele richiederà il massimo rigore, ponendo dunque un vincolo aggiuntivo, oltre a quello linguistico-sistemico, alle modalità pur indispensabili di ricreazione del significato.

T1 (71; 72; 74-75)	T2 (55; 56; 58)	T3 (82; 83-84; 86-87)
U_1(a) Dès lors, nous réintégrions en somme notre condition de prisonniers, nous étions réduits à notre passé, et si même quelques-uns d'entre nous avaient la tentation de vivre dans l'avenir, ils y renonçaient rapidement, autant du moins qu'il leur était possible, en éprouvant les blessures que finalement l'imagination inflige à ceux qui lui font confiance. U_1(b)	U_2(a) D'allora, insomma, ci si reintegrava nella nostra condizione di prigionieri, eravamo ridotti al nostro passato, e se anche alcuni di noi avevano la tentazione di vivere nel futuro, vi rinunciavano rapidamente, almeno per quanto gli era possibile, provando le ferite che la fantasia finisce con l'infliggere a coloro che hanno fiducia in lei. U_2(b)	U_3(a) Da quel momento ritrovavamo insomma la nostra condizione di prigionieri, confinati nel passato, e se pure alcuni di noi avevano la tentazione di vivere nel futuro, ben presto vi rinunciavano, per quanto era loro possibile, provando le ferite che l'immaginazione poi infligge a coloro che di essa si fidano. U_3(b)

[534] Eccone una breve legenda di consultazione, più dettagliata della precedente: linguaggio; astrazione (corporeità, svuotamento, morte); prigionia; tempo; sentimenti; dolore; convenzioni; immaginazione (rivolta, ricominciare); resa; ripetizione; **verità**.

[535] Saltiamo la lettera T nell'enumerazione degli estratti per evitare confusione con la denominazione (T1, T2, T3) dei testi di partenza e d'arrivo. Inoltre, le sezioni U sono state suddivise in (a), (b) e (c) poiché appartenenti allo stesso capitolo.

Ils éprouvaient ainsi la souffrance profonde de tous les prisonniers et de tous les exilés, qui est de vivre avec une mémoire qui ne sert à rien. […] Impatients de leur présent, ennemis de leur passé et privés d'avenir, nous ressemblions bien ainsi à ceux que la justice ou la haine humaines font vivre derrière des barreaux. Pour finir, le seul moyen d'échapper à ces vacances insupportables était de faire marcher à nouveau les trains par l'imagination et de remplir les heures avec les carillons répétés d'une sonnette pourtant obstinément silencieuse.	Provavano quindi la profonda sofferenza di tutti i prigionieri e di tutti gli esiliati, che è vivere con una memoria che non serve a nulla. […] Impazienti del proprio presente, nemici del proprio passato e privi di futuro, somigliavano a coloro che la giustizia o l'odio degli uomini fa vivere dietro le sbarre. Insomma, il solo mezzo per sfuggire a una tale insopportabile vacanza era quello di far correre i treni con la fantasia e di colmare le ore coi ripetuti rintocchi d'un campanello, sebbene ostinatamente silenzioso.	Provavano così la sofferenza profonda di tutti i prigionieri e di tutti gli esuli, che è quella di vivere con una memoria che non serve a niente. […] Insofferenti al presente, nemici del passato e privi di futuro, eravamo come quelli che la giustizia o l'odio umani fanno vivere dietro le sbarre. Per finire, l'unico modo per sottrarsi a quella vacanza insopportabile era far ripartire i treni con l'immaginazione e riempire le ore con gli squilli ripetuti di un campanello pur ostinatamente silenzioso.
U_1(c)	U_2(c)	U_3(c)
Dans ces extrémités de la solitude, enfin, personne ne pouvait espérer l'aide du voisin et chacun restait seul avec sa préoccupation. Si l'un d'entre nous, par hasard, essayait de se confier ou de dire quelque chose de son sentiment, la réponse qu'il recevait, quelle qu'elle fût, le blessait la plupart du temps. Il s'apercevait alors que son interlocuteur et lui ne parlaient pas de la même chose. Lui, en effet, s'exprimait du fond de longues journées de rumination et de souffrances et l'image qu'il voulait communiquer avait cuit longtemps au feu de l'attente et de la passion. L'autre, au contraire, imaginait une émotion conventionnelle, la douleur qu'on vend sur les marchés, une mélancolie de série. Bienveillante ou hostile, la réponse tombait toujours **à faux**, il fallait y renoncer. Ou du moins, pour ceux à qui le silence était insupportable, et puisque les autres ne pouvaient trouver le **vrai** langage du cœur, ils se résignaient à adopter la langue des marchés et à parler, eux aussi, sur le mode conventionnel, […] Là encore, les douleurs les plus **vraies** prirent l'habitude de se traduire dans	In tali estremi di solitudine, inoltre, nessuno poteva sperare nell'aiuto del vicino e ciascuno rimaneva solo con la sua preoccupazione. Se uno di noi, per caso, cercava di confidarsi o di dire qualcosa del suo sentimento, la risposta che riceveva, qualunque fosse, lo feriva, la maggior parte delle volte. Si accorgeva, allora, che il suo interlocutore e lui non parlavano della stessa cosa. Lui, infatti, si esprimeva dal fondo di lunghe giornate di ruminazione e di sofferenze, e l'immagine che voleva comunicare si era scaldata a lungo al fuoco dell'attesa e della passione; l'altro, invece, immaginava un'emozione convenzionale, il dolore che si vende nei negozi, una malinconia in serie. Benevola od ostile, la risposta cadeva sempre nel **falso**, bisognava rinunciarvi. O almeno, per quelli a cui il silenzio era insopportabile, e siccome gli altri non potevano trovare il **vero** linguaggio del cuore, si rassegnavano ad adottare la lingua dei negozi, e parlare, anch'essi, nei modi convenzionali, […] Di qui,	In tali estremi della solitudine, infine, nessuno poteva sperare nell'aiuto altrui e ciascuno restava solo con la propria inquietudine. Se uno di noi provava per caso a confidarsi o a dire qualcosa del proprio stato d'animo, il più delle volte la risposta che riceveva, quale che fosse, lo feriva. Si accorgeva allora che lui e il suo interlocutore non parlavano della stessa cosa. Ciò che lui esprimeva scaturiva infatti da lunghe giornate di rimuginii e di sofferenze e l'immagine che intendeva comunicare aveva covato a lungo al fuoco dell'attesa e della passione. L'altro invece si figurava un'emozione convenzionale, il dolore smerciato in piazza, una malinconia fatta in serie. Che fosse benevola o ostile, la risposta era sempre inadeguata, tanto valeva rinunciare. Ma poiché gli interlocutori non sapevano trovare il **vero** linguaggio del cuore, coloro per i quali il silenzio era insopportabile si rassegnavano ad adottare la lingua della piazza e a parlare anch'essi nel modo

les formules banales de la conversation.	anche i dolori più **veri** si abituarono a tradursi nelle formule comuni della conversazione.	convenzionale, […] Anche in quel caso, i dolori più **autentici** presero a tradursi in banali formule di conversazione.

Prevedibilmente, grazie a un orientamento *sourcier* che non disdegna le ripetizioni anche in contesti collocazionali poco naturali, Dal Fabbro ha potuto conservare con più facilità i fulcri lessicali su cui si imperniano le varie linee isotopiche, benché non manchino anche nella sua traduzione degli shift opzionali. Come sempre un po' più rivolta al pubblico d'arrivo, con discreto successo la ritraduttrice cerca un equilibrio tra l'estensione semantica possibile delle strutture di partenza e l'accettabilità delle proprie soluzioni, che dimostrano tutte, in ogni caso, uno studio approfondito delle dominanti e sottodominanti del testo, con le conseguenti decisioni su cosa mandare a residuo e cosa mettere invece in risalto. Il tono e la continuità generale delle linee isotopiche sono comunque mantenuti in entrambe le versioni italiane, come vedremo adesso caso per caso.

Le differenze di maggior rilievo tra gli U(a) possono riassumersi nella sinonimizzazione non del tutto innocua di "imagination" con "fantasia" in U_2(a) – sulla quale torneremo a breve – nonché nella scelta in U_3(a), a nostro avviso proficua, di aggiungere al classema [riduzione] di "réduits" quello di [prigionia], esprimendoli entrambi in «confinati nel» che rinforza quindi il secondo classema, contestualmente forte, in un locus testuale dove non era originariamente manifesto. A ciò si aggiunge il diverso aspetto temporale delle rese di "finalement", che nella trasposizione del T2 "finisce con" sottolinea il classema [iteratività] più di quanto avvenga con il "poi" del T3, esclusivamente terminativo. Come shift opzionali all'infuori delle reti isotopiche, segnaliamo infine la resa fraseologica di "réintégrions" con "ritrovavamo", che permette oltretutto alla ritraduttrice di tutelare il costrutto transitivo originale.

Passando agli esempi U(b), innanzitutto si nota subito la diversa risposta dei traduttori a quella che sembra un'incoerenza del T1, ma che in realtà riteniamo sia una precisa trovata stilistica di Camus da inserire nel percorso tematico che va dal distacco alla solidarietà collettiva, secondo quanto espresso in V.2.1.1 e V.3.2: nel testo francese leggiamo infatti "Impatients de leur présent, ennemis de leur passé et privés d'avenir, nous ressemblions […]", con un'incongruenza tra la persona grammaticale dei possessivi e del pronome soggetto *nous*. Si potrebbe certo trattare di una svista, ma ci sembra piuttosto che, pure eventualmente al di là

dell'intenzione dell'autore, l'effetto ottenuto sia quello di un passaggio brusco di focalizzazione per mezzo del quale il lettore percepisce un nuovo *foregrounding* della condizione comunitaria, la peste come "affaire de tous" (si apre proprio così il capitolo) e non solo degli amanti separati. Per fugare ogni dubbio sul fatto che la discrepanza non dipenda da una cattiva attribuzione da parte nostra (e dei traduttori) al referente anaforico, va naturalmente preso in considerazione il contesto immediatamente a precedere: sia quello già riportato in U_1(b), dove l'unico pronome soggetto è l'iniziale "Ils", sia quello che avevamo omesso[536] e che trascriviamo di seguito evidenziando in neretto tutti i possibili marcatori personali (lessicali o morfologici), per comodità di verifica. Il narratore sta sempre parlando dei cittadini lontani dai propri cari a causa della quarantena.

> Ce passé même auquel **ils** réfléchiss**aient** sans cesse n'avait que le goût du regret. **Ils** auraient voulu, en effet, pouvoir lui ajouter tout ce qu'**ils** déplor**aient** de n'avoir pas fait quand **ils** pouv**aient** encore le faire avec **celui** ou **celle** qu'**ils** attend**aient** – de même qu'à toutes les circonstances, même relativement heureuses, de **leur** vie de prisonniers, **ils** mêl**aient l'absent**, et ce qu'**ils** ét**aient** alors ne pouvait **les** satisfaire. Impatients de **leur** […] (LP 72)

Non c'è traccia di prime persone plurali. E se anche, stirando di molto la coerenza testuale, si sospettasse di poter attribuire "Impatients de leur présent" all'unico altro referente umano qui indicato, riassumibile in "l'absent" – in una sorta di impazienza dovuta al non conoscere o esser parte del presente di coloro che si amano – è il numero grammaticale di "absent", singolare, ad escludere tale possibilità (avremmo altrimenti letto *son* al posto di *leur*). Come si muovono allora i traduttori? Avendo ripetuto i due "loro", Dal Fabbro evidentemente avverte l'incoerenza e corregge il tiro, ripristinando secondo logica la desinenza verbale in "somigliavano" contro la lettera del T1, di cui si perde l'effetto straniante. Dal canto suo, forse per evitare le pesanti ripetizioni dei possessivi non obbligatori in italiano, forse per evitare un'anomalia che pure sembra aver riconosciuto, Melaouah va in senso opposto: de-esplicita scalarmente da *leur* a preposizioni articolate, cosicché non si percepisca più un referente preciso; poi sceglie la prima persona plurale come soggetto implicito portante (semanticamente preparato dal semema «insofferenti», che a questo punto non si sarebbe più potuto riferire a un presente altrui), con un leggero slittamento che trasforma "ressemblions" nella similitudine aperta "eravamo come". In tal modo, tuttavia, in prospettiva isotopica si

[536] Per questioni di brevità e di continuità delle linee isotopiche da analizzare.

affievolisce il pur minimo accenno al *décharnement*[537], quindi all'astrazione, rappresentato dalla combinatoria dei classemi [forma] e [identità] del verbo "ressembler", dei quali la disgiunzione verbale «essere come» mette in risalto piuttosto il secondo. Questa frase si conclude poi con una sinesi del numero in T2 ("fa" al posto di "fanno") che, insieme all'esplicitazione scalare "degli uomini" apparentemente legata solo a "odio", offusca l'accostamento significativo tra quelli che invece in T3 sono più chiaramente "la giustizia o l'odio umani", entrambi possibili condanne alla prigionia. L'accostamento è tanto più importante perché costituisce un palese riferimento intertestuale all'epilogo de *L'Étranger*, dove Meursault, dietro le sbarre a causa di un sistema giudiziario del quale il *récit* aveva mostrato le contraddizioni, immagina la propria morte tra grida di odio tutte umane. Ma contrariamente ai prigionieri oranesi che, ormai astratti, provano la sofferenza di "vivre avec une mémoire qui ne sert à rien.", verso la fine egli aveva scoperto il vantaggio della memoria, imparando che "un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison." (*É* 121)

Del periodo finale di U(b) osserviamo prima il leggero slittamento semico di «sottrarsi» in T3 che, per questioni di collocazione, rispetto al più letterale «sfuggire» non trasporta altrettanto bene il classema [prigionia]; in seguito il transfert parziale "far correre i treni con la fantasia" in T2, che omette il senso di "à nouveau", recuperato morfologicamente nel T3 con il prefisso di "ripartire": l'omissione non era anodina poiché indeboliva l'isotopia della rivolta nella sua iterazione del classema [ricominciare]. In ultimo, a proposito di U(b), ci preme aggiungere un'estesa considerazione sul termine "fantasia", impiegato qui come altrove da Dal Fabbro per tradurre "imagination", della cui importanza e ruolo oppositivo rispetto all'astrazione si è ampiamente discusso nel capitolo V di questa tesi. Proprio grazie allo studio isotopico condotto sul suo funzionamento nell'economia dell'opera, possiamo affermare che l'*imagination* di cui parla Camus coincide il più delle volte con la capacità attiva di visione o rappresentazione orientata a un fine, quindi con un certo ancoraggio al dato sensibile. È innegabile che parte della gamma semantica del francese *imagination* sia in effetti occupata nell'uso italiano dal corrispettivo *fantasia* (a sua volta solo parzialmente sovrapponibile a *fantaisie* o a *fantasme*), con accezioni che tuttavia, anche senza addentrarsi in investigazioni diacroniche di tipo linguistico, variano parecchio a seconda

[537] Nel senso che il paragone per somiglianza separa i cittadini dal proprio sé affinché assumano l'aspetto, la parvenza di altri.

della situazione comunicativa, aggiungendo sfumature positive o negative: in ottica semiotica, queste si potrebbero elencare in un affastellamento di classemi quali [immagine], [idea], [creazione], [invenzione], [realtà], [movimento], ma anche [infantile], [sregolato], [irrealtà], etc. Limitandoci a comparare la sola forma sostantivale delle dodici occorrenze francesi di *imagination*, noteremo che in Dal Fabbro se ne ritrovano altrettante di *fantasia* e nessuna di *immaginazione*, quindi con estrema coerenza interna, ma in netto contrasto con le nove occorrenze nella ritraduzione di Melaouah, dove il termine *fantasia* è impiegato in un singolo caso. Salvo quelle già mostrate negli estratti U, trascriviamo di seguito tali occorrenze lessicali perché se ne possa comprendere pienamente il senso contestuale, ossia osservarle in quanto sememi, e valutare quindi l'appropriatezza delle relative scelte traduttorie[538]:

T1	T2	T3
i) Simplement, quand on est médecin, on s'est fait une idée de la douleur et on a un peu plus d'**imagination**. […] Et puisqu'un homme mort n'a de poids que si on l'a vu mort, cent millions de cadavres semés à travers l'histoire ne sont qu'une fumée dans l'**imagination**. (42)	Semplicemente, quando si è medici, ci si è fatta un'idea del dolore e si ha un po' più di **fantasia**. […] E siccome un uomo morto non ha peso che quando lo si è veduto, cento milioni di cadaveri sparsi traverso la storia non sono che una nebbia nella **fantasia**. (31)	Un medico si è fatto giusto un'idea di cos'è il dolore e ha un po' più di **immaginazione**. […] E poiché un uomo morto ha un peso solo se qualcuno l'ha visto morto, per l'**immaginazione** cento milioni di cadaveri disseminati nella storia sono soltanto fumo. (46)
ii) – Des ordres ! Et il faudrait de l'**imagination**. (63)	«Degli ordini! E ci vorrebbe della **fantasia**». (49)	"Direttive! Quando invece ci vorrebbe un po' d'**immaginazione**." (72)
iii) Si, quelquefois, nous nous laissions aller à l'**imagination** et nous plaisions à attendre le coup de sonnette du retour ou un pas familier dans l'escalier […] (71)	Se talvolta ci si lasciava andare alla **fantasia** e ci s'illudeva di aspettare la scampanellata del ritorno o un passo familiare per le scale […] (55)	Se talora ci abbandonavamo all'**immaginazione** e ci lasciavamo andare aspettando lo squillo di campanello del ritorno o un passo familiare sulle scale […] (82)
iv) Là encore, cependant, la réaction du public ne fut pas immédiate. En effet, l'annonce que la troisième semaine de peste avait compté trois cent	Anche qui, tuttavia, la reazione del pubblico non fu immediata. Infatti, l'annuncio che nella terza settimana di peste si erano contati	Anche in questo caso, però, la reazione dell'opinione pubblica non fu immediata. L'annuncio che nella terza settimana di peste si erano

[538] Per mantenere il focus sulla rete isotopica, non ci dilungheremo in commenti sugli altri procedimenti traduttivi, ma sottolineeremo con una riga i casi di estrema interferenza; con il tratteggio i transfert parziali, imprecisi o scorretti; con una linea ondulata gli arcaismi; con linea doppia le rese più esplicitanti (compresi i surtransfert ben riusciti). Tali shifts costituiscono tutti, nondimeno, un dato significativo sulle rispettive strategie.

deux morts ne parlait pas à l'**imagination**. (77)	trecentodue morti non parlava alla **fantasia**. (60)	contati trecentodue morti rimaneva infatti **qualcosa di astratto**. (89)
v) Jeanne aussi travaillait, puisque les promesses du chef de bureau n'avaient pas été tenues. Ici, il fallait un peu d'**imagination** pour comprendre ce que voulait dire Grand. (80)	Anche Jeanne lavorava, le promesse del capufficio non essendo state mantenute. Qui, ci voleva poca **fantasia** per capire quel che volesse dire Grand. (63)	Anche Jeanne lavorava, perché il capufficio non aveva mantenuto le sue promesse. Qui ci voleva un po' di **immaginazione** per capire cosa intendesse Grand. (93)
vi) – Ce n'est là qu'une approximation. Quand je serai arrivé à rendre parfaitement le tableau que j'ai dans l'**imagination**, quand ma phrase aura l'allure même de cette promenade au trot, une-deux-trois, une-deux-trois, alors le reste sera plus facile et surtout l'illusion sera telle, dès le début, qu'il sera possible de dire : « Chapeau bas ! » (100)	«Questa non è che un'approssimazione. Quando sarò arrivato a rendere perfettamente il quadro che ho nella **fantasia**, quando la mia frase avrà la stessa andatura di quella passeggiata al trotto, un-due-tre, un-due-tre, allora il resto sarà più facile, e soprattutto l'illusione sarà tale, sin dal principio, da far dire: 'Giù il cappello'». (81)	"Questo è solo un abbozzo. Quando sarò riuscito a rendere perfettamente la scena che ho **in testa**, quando la mia frase avrà lo stesso ritmo della passeggiata al trotto, un-due-tre, un-due-tre, allora il resto sarà più facile, e soprattutto la verosimiglianza sarà tale, da subito, che si potrà davvero dire: 'Tanto di cappello!'" (115-116)
vii) – On l'a fait par la voie officielle, un peu sans y croire. Ce qui leur manque, c'est l'**imagination**. Ils ne sont jamais à l'échelle des fléaux. Et les remèdes qu'ils **imaginent** sont à peine à la hauteur d'un rhume de cerveau. Si nous les laissons faire, ils périront et nous avec eux. (118)	«E' stato fatto, ma in via ufficiale, un po' senza crederci. Quello che manca, a loro, è la **fantasia**. Non sono mai all'altezza dei flagelli; i rimedi che **immaginano** sono appena al livello d'un raffreddore di testa. Se li lasciamo fare, periranno, e noi con loro». (95-96)	"L'hanno fatto per via ufficiale, senza nemmeno crederci troppo. Sono privi di **immaginazione**. Non sono mai all'altezza dei flagelli, loro. E **immaginano** soluzioni che sono buone a stento ad affrontare un raffreddore. Se li lasciamo fare moriranno, e noi con loro." (136)
viii) Il serait plus exact de dire qu'au moral comme au physique, ils souffraient de décharnement. Au début de la peste ils se souvenaient très bien de l'être qu'ils avaient perdu et ils le regrettaient. Mais s'ils se souvenaient nettement du visage aimé, de son rire, de tel jour dont ils reconnaissaient après coup qu'il avait été heureux, ils **imaginaient** difficilement ce que l'autre pouvait faire à l'heure même où ils	[…] sarebbe più giusto dire che, nel morale come nel fisico, essi soffrivano di consunzione. Al principio della peste essi ricordavano molto bene la creatura che avevano perduto e la rimpiangevano; ma se ricordavano nettamente il volto amato, il suo riso, in tal giorno che troppo tardi riconoscevano felice, difficilmente **immaginavano** quello che l'altro potesse fare nell'ora	Sarebbe più esatto dire che tanto nel morale quanto nel fisico soffrivano di disincarnazione. Al principio della peste ricordavano benissimo la persona che avevano perduto, e la rimpiangevano. Ricordavano nitidamente il volto amato, il suo riso, quel giorno che riconoscevano a posteriori come un giorno felice, e tuttavia avevano difficoltà a **immaginare** cosa potesse fare l'altro nell'istante in cui lo

l'évoquaient et dans des lieux désormais si lointains. En somme, à ce moment-là, ils avaient de la mémoire, mais une **imagination** insuffisante. (166)	stessa in cui lo evocavano e in luoghi ormai si lontani. Insomma, in quel momento avevano la memoria, ma una **fantasia** insufficiente. (140)	rievocavano e in luoghi divenuti ormai lontani. In quei momenti, insomma, possedevano la memoria, ma era l'**immaginazione** a far loro difetto. (193)
ix) Quand j'ai eu dixsept ans, en effet, mon père m'a invité à aller l'écouter. […] Je crois aussi qu'il comptait sur cette cérémonie, propre à frapper les jeunes **imaginations**, pour me pousser à entrer dans la carrière […] (223)	Quando ebbi diciassett'anni, mio padre m'invitò ad andarlo a sentire […] Credo, inoltre, che contasse su tale cerimonia, atta a colpire le **fantasie** giovanili, per spingermi a entrare nella carriera […] (191)	Quando avevo diciassette anni, infatti, mio padre mi ha invitato ad andare ad ascoltarlo. […] Credo inoltre che contasse su quel rito, in grado di colpire la **fantasia** di un ragazzo, per spingermi a intraprendere la carriera […] (262)

Se anche si considerassero gli enunciati di questi paragrafi in senso assoluto, cioè in quanto espressioni linguistiche avulse dall'universo semiotico de *La Peste*, soltanto nel secondo, nel terzo, nell'ottavo e nel nono esempio il termine *fantasia* funzionerebbe egregiamente con senso proprio, quindi senza provocare stranezze dal punto di vista fraseologico. Ma a prescindere dall'uso italiano, dal momento che le diverse realizzazioni del semema «imagination» con la sua particolare valenza nel romanzo si legano a una rete isotopica fondamentale imperniata sull'immaginazione come capacità salvifica e in comunicazione con molte altre isotopie, ci sembra che la scelta lessicale più idonea dovesse ricadere proprio sul traducente "immaginazione", che difatti si alterna in parecchie altre porzioni testuali con le sue forme verbali o aggettivali derivative, anche a distanza ravvicinata (quindi per ripetizioni volute). Come si evince del resto dagli esempi vii e viii, dove le voci "imaginent" e "imaginaient" costringono Dal Fabbro a servirsi degli omologhi significanti italiani. Nonostante la sua strategia sia improntata alla dissimilazione, Melaouah dimostra invece di aver compreso nel profondo la necessità della ripetizione (quando possibile) di uno stesso significante e il corredo classematico della sua fattura, tanto da aver modulato "imagination", nell'esempio iv, avvalendosi precisamente di ciò che nell'opera ad essa si contrappone per via diretta: l'astrazione. Ciò non toglie che, quando la pressione del repertorio collocazionale – dato dall'intorno linguistico – sia risultata più forte dei nessi isotopici, come nei paragrafi vi e ix, la traduttrice abbia deciso scientemente di assecondare l'uso medio, pensando dunque innanzitutto al benessere del lettore italiano: dire 'la scena che ho nell'immaginazione' sarebbe suonato inutilmente

straniante[539], così come lo sarebbe stato, nell'esempio ix, non utilizzare il vocabolo *fantasia* in un contesto i cui tutti gli altri classemi puntavano chiaramente verso l'accezione emotiva di [impressionabile] e [ricettivo], opposta alla capacità reattiva che l'immaginazione ha nel romanzo.

Tornando infine al confronto degli estratti U(c), rileviamo in primo luogo qualche differenza nei tratti soprasegmentali, in particolare nel ritmo elocutivo, conseguenza indiretta delle diverse strategie traduttive. Al fine di mantenere l'effetto prosodico spezzato, dato in T1 dal frequente inserimento di unità sintattiche particolari all'interno di proposizioni generali, Dal Fabbro non soltanto riprende tutte le pause originali tramite la riproduzione delle virgole – persino di quelle che sarebbero più superflue in italiano – ma in certi casi arriva ad aggiungerne altre, come nel periodo "Se uno…delle volte". Al contempo, però, volendo presumibilmente venire in aiuto all'intelligenza dello scritto per conformarlo alla logica coordinativa di uno snodo sintattico, prosegue nella sua consuetudine di trasformare alcuni punti fermi in punti e virgola, aumentando così la compattezza testuale: accade nella giuntura del lungo periodo "Lui, infatti…; l'altro, invece…", frasi originariamente separate da un punto. Queste due modifiche, riscontrabili qui come in numerose altre pagine della sua traduzione, sebbene forse ascrivibili a una più stringente norma interpuntiva dell'epoca in cui Dal Fabbro traduceva[540], hanno un duplice risultato: da una parte, frammentano il testo in modo talmente marcato (per l'uso italiano) da dare talora l'impressione che gli enunciati vadano avanti a suon di arresti e ripartenze, con una cadenza non ugualmente percettibile nel testo francese, dalla musicalità più ariosa; dall'altra, affievolendo graficamente il confine di pensiero tra due periodi, lasciano che la lettura duri più a lungo a questo ritmo spezzato, con eventuali conseguenze sullo sforzo cognitivo di chi legge e quindi ricadute sull'interpretazione – soprattutto quando tale sforzo si associa, a causa dei calchi, alla necessità di star dietro a un ordine sintagmatico spesso troppo marcato. Ad esempio, si consideri in quest'ottica tutta la porzione che in U_2(c) va da "l'altro, invece, immaginava" a "modi convenzionali". Dopo aver agevolato il proseguimento della lettura con il punto e virgola di cui dicevamo, Dal Fabbro conserva gli incisi, le pause e l'ordine sintattico del

[539] Avanzando una modesta proposta, si sarebbe potuto forse dire 'che ho immaginato'?

[540] Stando alle medesime osservazioni nello *Straniero* di Zevi e in virtù di una certa frequentazione della letteratura tradotta di quegli anni, in punta di congettura poniamo una maggiore libertà editoriale nella gestione della punteggiatura della lingua di partenza, che risponde in realtà a una visione meno elastica, o più normativa, delle funzioni stilistiche e sintattiche dei vari segni in italiano.

francese, generando una certa difficoltà di comprensione nel seguente passaggio: "O almeno, per quelli a cui il silenzio era insopportabile, e siccome gli altri non potevano trovare il vero linguaggio del cuore, si rassegnavano ad adottare […]". Occorre un momento di ricognizione per assegnare le giuste referenze di predicato. Anche grazie all'omissione de-esplicitante di "Ou du moins" – evidentemente ritenuto un ostacolo più che un ausilio al senso complessivo della frase – ciò non accade nel T3, che si adopera nel senso di una ristrutturazione sintattica tale per cui il posizionamento degli argomenti dell'enunciato non richieda più, al livello grafico, le stesse pause. Sebbene la ritraduzione acquisti così, in genere, un suo ritmo autonomo ma sempre modellato sull'impressione acustica del prototesto, talvolta la maggiore scorrevolezza porta a durate prosodiche inferiori, quindi fin troppo rapide. Per quanto riguarda invece le rese isotopiche del paragrafo, le rispettive tendenze sono ben chiare: attraverso una quantità di calchi espressivi del U_1(c), anche a costo di una marcatezza parecchio più spiccata che nel prototesto, Dal Fabbro mantiene in posizione i vari sememi che ne costituiscono i reticoli semici[541]. Ancora una volta, Melaouah preferisce piuttosto conciliare le abitudini dell'uso letterario italiano con i bisogni semiotici del prototesto, quindi si ingegna nel trovare soluzioni che, senza discostarsi troppo dalle forme lessicali di partenza, restino entro un limite di accettabilità della lingua d'arrivo esprimendo i necessari classemi delle varie isotopie, e a volte addirittura potenziandone il palesamento. Portiamo qualche esempio.

a) Per tradurre "Lui, en effet, s'exprimait du fond de longues journées de rumination et de souffrances" nel U_3(c) troviamo "Ciò che lui esprimeva scaturiva infatti da lunghe giornate di rimuginii e di sofferenze". I classemi primari appartenenti al sentire profondo e alla ripetizione monotona, che culminano nell'*embrayeur* «rumination», sono stati trasferiti in sememi paralleli o indipendenti. La traduttrice deve aver tenuto conto del fatto che l'espressione *s'exprimer du fond de*, così come anche l'uso figurato

[541] Tranne nel caso di "langue des marchés" che diventa "lingua dei negozi": pur attivando classemi adeguati all'isotopia del convenzionale, la scelta di eliminare totalmente il riferimento ai mercati di piazza intacca la lunga linea di rimandi ai "marchés" primaverili dell'incipit (dove Dal Fabbro aveva infatti tradotto "mercati"), di cui abbiamo parlato anche in VI.2.1. Coerentemente, questa "lingua dei negozi" ripete la scelta effettuata poco prima con "dolore che si vende nei negozi". È interessante notare che in questo caso, per parte sua, neppure Melaouah riprende lo stesso lessema "al mercato" dell'incipit ma, tramite quella che si configura come una compensazione stilistica analogica parallela, lo sdoppia in traducenti che afferiscono allo stesso semema «smerciato in piazza»: la connotazione leggermente peggiorativa del verbo *smerciare* insinua i classemi [in serie], che si ritrova immediatamente dopo come lessema, e [svalutare], in rapporto di iponimia con [riduzione], ovvero ciò che sta svuotando il linguaggio convenzionale; mentre la piazza, in quanto luogo per eccellenza del mercato, ricorda il riferimento iniziale (e i successivi, che il T3 mantiene sempre) pur senza riesplicitarne il lessema.

di *rumination* per riferirsi a lunghe elucubrazioni, erano per il lettore francese di quegli anni e sono in francese tuttora più vicini al registro standard e meno obsoleti di quanto non risultino per il lettore italiano contemporaneo i significanti corrispettivi. Come si evince d'altronde dall'effetto alla lettura della stessa proposizione in U_2(c), tradotta parola per parola, in cui soprattutto i lunghi giorni di ruminazione – senza alcun aggiuntivo, come sarebbe potuto essere, per esempio, *mentale* – proiettano con una sfumatura quasi comica l'immagine di un processo più digestivo che emotivo. Che fosse (o meno) per una diversa percezione d'uso all'epoca della prima traduzione, la letteralità di Dal Fabbro ha comunque il merito di mantenere qui intatta una delle locuzioni tipiche del narratore, se non addirittura dell'idioletto di Camus (potremmo azzardare, guardando anche alle sue occorrenze ne *L'Étranger*): "du fond de", di cui avevamo messo in risalto tutti i rimandi intra/intertestuali in V.2.1.2.3.3. Tale riferimento è necessariamente perso in questo punto specifico della ritraduzione, che avrebbe dovuto lanciarsi in improbabili acrobazie linguistiche per conservare un significante simile[542] senza suonare bizzarra. Nondimeno, giocando su senso proprio e figurato del verbo, la trasposizione de-esplicitante scalare di "du fond de" nel semema «scaturiva» riesce comunque a rievocare l'immagine di qualcosa che sgorga [fuori] dal [profondo] accanto al verbo *esprimere*, preservando quindi l'iterazione isotopica sia del sentimento sia del linguaggio, che tematizzerà poi, in questo capitolo, l'incomunicabilità.

b) Il secondo esempio riguarda la traduzione "l'immagine che intendeva comunicare aveva covato a lungo al fuoco dell'attesa", dove, come si evince dal paragone delle cromie sopra evidenziato, il semema «covato» partecipa, diversamente da quanto succede nello stesso T1 "cuit", tanto all'isotopia del sentimento tanto a quella della ripetizione. Delle quali non solo si fa *embrayeur* gravitando tra i classemi [crescere], [internamente] e [permanenza], ma anche permutatore semantico nei confronti del micro e macrocontesto, cioè raccogliendo in chiave interpretativa le connotazioni del proprio ambiente testuale: il classema [calore] del covare, traslato dal calore del fuoco che si mantiene senza divampare, e il classema [celare] che, insieme a [internamente], è

[542] Come del resto fa altrove, impiegando i termini *fondo* e *profondo* in contesti che li accolgono meglio: "dal fondo di anni lontani, nel cuore stesso di quella follia" (276); "come se dal profondo della terra qualcosa lo chiamasse" (29); "il dottore tradusse subito dal profondo della propria esperienza" (122); "Dal profondo della stanchezza che riaffiorava" (232).

proprio della peste in quanto malattia che cova negli animi. La scelta del participio "covato" al posto di "scaldata" del T2 permette insomma alla ritraduttrice di saldare sulla superficie testuale, mediante un tassello supplementare, alcune delle diverse costellazioni semiche che rifulgono in queste pagine.

c) Confrontiamo ora le seguenti porzioni traduttive alla luce dei colori sopra indicati: il T2 "la risposta cadeva sempre nel falso, bisognava rinunciarvi. […] e siccome gli altri non potevano trovare il vero linguaggio del cuore" e il T3 "la risposta era sempre inadeguata, tanto valeva rinunciare. Ma poiché gli interlocutori non sapevano trovare il vero linguaggio del cuore". In primo luogo, con la modulazione dalla forma positiva della costruzione a verbo supporto "tombait toujours à faux" nell'aggettivo negativo "inadeguata", Melaouah rimedia al transfert semanticamente scorretto del calco di T2, che pur conservando il semema «falso» indicava un significato differente dall'originale. In secondo luogo, poiché seleziona "interlocutori" come surtransfert di "autres" (dopo aver ristrutturato sintatticamente il periodo e aver convertito "et puisque" nel *Mais* d'inciampo, quindi attingendo agli stilemi stessi del romanzo), il T3 incrementa di un semema l'isotopia del linguaggio. A margine, l'inventiva della ritraduttrice è qui visibile, da un lato, nella locuzione "tanto valeva", che si accorda, tramite lieve slittamento semantico, alle necessità contestuali, in particolare a quei sememi che determinano l'effetto di ripetizione incessante; dall'altro, nel più sapiente uso dei verbi modali ("sapevano trovare") rispetto al calco del T2, che non aveva individuato il significato «riuscire» nel sintagma "ne pouvaient trouver", dove peraltro l'uso non assoluto di *pouvoir* è segnalato anche dall'assenza del secondo elemento di negazione (*pas*).

d) In ultimo, osserviamo gli shifts del periodo conclusivo di U_3(c): "Anche in quel caso, i dolori più autentici presero a tradursi in banali formule di conversazione." Il circostanziale emenda il transfert scorretto "Di qui" del T2, che aveva cambiato il senso del messaggio. Il superlativo "più autentici" lascia trasparire il sema nucleare /vero/, ma adeguandosi al repertorio collocazionale di "dolori" meglio di quanto non faccia "più veri", dal momento che l'aggettivo *vero* non è graduabile (mentre *autentici* – che pure, a rigor di logica, non lo sarebbe – è utilizzato più comunemente al grado comparativo). A sua volta, la sfumatura negativa dell'aggettivo "banali" reimmette felicemente un sovrappiù connotativo all'isotopia del convenzionale, che si era attenuato con

la scelta di “comuni” in T2. Grazie poi a una de-esplicitazione scalare da sostantivo a preposizione, l’isotopia dell’abitudine ripetitiva si manifesta anche senza il lessema cardine *abitudini* del T2 nel più scorrevole «presero a tradursi», foriero dei classemi [iniziare] e [continuo]. Questo shift comporta tuttavia la perdita dell’ipallage, grazie alla quale Camus, presentandoci i dolori come agenti che prendono un’abitudine al posto degli oranesi stessi, ne suggerisce l’identificazione ormai totale per mezzo di un procedimento stilistico che rompe gli automatismi del linguaggio.

VI.5.3.2 OMBRE ERRANTI

Nel resto del capitolo, al di là dello svuotamento subìto dal linguaggio, molti brani descrivono, con uno scrupolo che supera il dettaglio della cronaca, la situazione in cui versa Oran e le vicissitudini anche interiori dei suoi cittadini. Vi si intrecciano numerose isotopie che, se non diversamente segnalato nel nostro commento, sono state debitamente individuate e riprodotte. Così come osservato negli estratti precedenti, imitando la costruzione dei periodi del T1, la prima traduzione lavora perlopiù al mantenimento della carica semantica degli enunciati, adottando soluzioni talvolta stranianti ma che ben si accordano con l’argomento tragico e con l’afflato poetico di queste pagine. Tuttavia, in certi punti, l’imitazione sfocia in calchi strutturali o lessicali nei quali l’interferenza dal francese è talmente forte da superare la soglia d’elasticità che ci si potrebbe aspettare da un lettore medio; soprattutto se contemporaneo, poiché allora si aggiungono al computo delle anomalie linguistiche anche i residui del fattore intertemporale. In genere, tali calchi sono stati resi non solo in una visione più orientata ai lettori del testo d’arrivo, ma anche autonomamente più organica nella ritraduzione, che si contraddistingue inoltre per un ricorso sorvegliato ai surtransfert esplicitanti: mira infatti alla scorrevolezza dei periodi che, essendo in queste pagine spesso lunghi e articolati, con riprese anaforiche e interruzioni frequenti, rischierebbero altrimenti di trasformare, nel passaggio tra sistemi sintatticamente asimmetrici, la complessità stilistica in oscurità interpretativa, se non anche in una pesantezza d’espressione che il testo francese non conosce quasi mai. Per brevità espositiva, ci limiteremo ad analizzare due esempi rappresentativi su colonne parallele, mettendo in risalto direttamente nel corpo dei testi i seguenti elementi: in neretto, i calchi; con sottolineatura semplice, i transfert imprecisi, incompleti o scorretti; con sottolineatura doppia e commenti in nota altre soluzioni più creative o idiomatiche.

T1 (69-70; 71-72)	T2 (53-54; 55-56)	T3 (80; 82-83)
V_1 Au plus grave de la maladie, on ne vit qu'un cas où les sentiments humains furent plus forts que la peur d'une mort torturée. Ce ne fut pas, comme on pouvait s'y attendre, deux amants que l'amour jetait l'un vers l'autre, pardessus la souffrance. Il s'agissait seulement du vieux docteur Castel et de sa femme, mariés depuis de nombreuses années. […] Ce n'était même pas un de ces ménages qui offrent au monde l'exemple d'un bonheur exemplaire et le narrateur est en mesure de dire que, selon toute probabilité, ces époux, jusqu'ici, n'étaient pas certains d'être satisfaits de leur union. Mais cette séparation brutale et prolongée les avait mis à même de s'assurer qu'ils ne pouvaient vivre éloignés l'un de l'autre, et qu'auprès de cette vérité soudain mise au jour, la peste était peu de chose. W_1 En particulier, tous nos concitoyens se privèrent très vite, même en	V_2 **Nella maggior gravità** del morbo **non si vide che** un caso in cui i sentimenti umani furono più forti della paura d'una morte straziante. E non furono due amanti, come ci si poteva aspettare, **gettati dall'amore** l'uno verso l'altro, al disopra della sofferenza: si trattava soltanto del vecchio dottor Castel e di sua moglie, sposati da molti anni. […] **Nemmeno era** una di quelle famiglie che offrono alla gente un modello di felicità esemplare, e il narratore **è in grado di dire** che, secondo ogni probabilità, **quei** coniugi, sino ad allora, non erano ben sicuri di essere soddisfatti della loro unione. Ma la separazione brutale e prolungata li aveva condotti **ad accertarsi** che non potevano vivere lontani l'uno dall'altro[543], e che, in confronto **di** questa verità **venuta in luce** all'improvviso, la peste era poca cosa. W_2	V_3 All'apice della malattia, vi fu soltanto un caso in cui i sentimenti umani furono più forti della paura di una morte orribile. Non furono, come ci si poteva aspettare, due amanti spinti uno verso l'altro da un amore più forte della sofferenza[545]. Si trattava soltanto del vecchio dottor Castel e della moglie, sposati ormai da molti anni. […] I due non erano neppure una di quelle coppie che agli occhi del mondo[546] sono il modello di una felicità esemplare, e il narratore può affermare che forse[547], fino a quel momento, i due coniugi non erano nemmeno sicuri di essere soddisfatti della loro unione. Ma quella separazione brutale e prolungata li aveva messi nella condizione di scoprire che non potevano vivere lontani l'uno dall'altra, e che di fronte a questa verità improvvisamente lampante[548] la peste era ben poca cosa. W_3

[543] Benché possa grammaticalmente riferirsi al sostantivo *coniuge*, l'uso del maschile qui risulta anomalo, trattandosi di una coppia formata da marito e moglie.

[545] Questa modulazione sicuramente più naturale, che sposta la prospettiva dall'ostacolo alla forza necessaria per superarlo, perde l'immagine spaziale dei due amanti che travalicano le barriere innalzate dalla peste, ma guadagna l'iterazione dei sentimenti "plus forts" mezionati poco prima e così ricollegati in una visione più coesa.

[546] C'è una sorta di aderenza a chiasmo nelle due traduzioni: T2 mantiene il significante del verbo "offrent" ma sceglie l'equivalente più comune per "monde", cioè "gente"; T3 mantiene invece "mondo" grazie a un'esplicitazione categoriale modulante ("agli occhi") che determina, per necessità di co-occorrenza con la locuzione, la scelta di *essere* al posto di *offrire*.

[547] Considerato il ritmo frammentato di questo periodo specifico e trattandosi di una delle cautele tipiche del narratore, come argomentato in V.1.1.2, riteniamo fosse preferibile conservare l'inciso nella sua interezza, benché ingombrante.

[548] Con questa brillante resa etimologica, Melaouah non solo traspone il classema [luce] dalla locuzione "mise à jour" ma, valutata la semica di "lampante", lo armonizza perfettamente al classema [improvviso] dell'attiguo "soudain".

public, de l'habitude qu'ils avaient pu prendre de supputer la durée de leur séparation. Pourquoi ? C'est que lorsque les plus pessimistes l'avaient fixée par exemple à six mois, lorsqu'ils avaient épuisé d'avance toute l'amertume de ces mois à venir, hissé à grand-peine leur courage au niveau de cette épreuve, tendu leurs dernières forces pour demeurer sans faiblir à la hauteur de cette souffrance étirée sur une si longue suite de jours, alors, parfois, un ami de rencontre, un avis donné par un journal, un soupçon fugitif ou une brusque clairvoyance, leur donnait l'idée qu'après tout, il n'y avait pas de	In particolare, tutti i nostri concittadini si privarono assai presto, anche in pubblico, dell'abitudine, che **avevano potuto** prendere, di calcolare la durata della loro separazione. Perché? **Gli è che** se i più pessimisti l'avevano stabilita, a esempio, di sei mesi, quando avevano **esaurito** in anticipo tutta l'amarezza dei mesi futuri, sollevato il loro coraggio **a livello di** tale prova, teso le loro ultime forze per rimanere **senza indebolirsi** all'altezza d'un patimento prolungato per tanti giorni, allora, talvolta, un amico incontrato, un articolo del giornale, un sospetto fuggevole o una brusca	In particolare, tutti i nostri concittadini abbandonarono[549] subito, anche in pubblico, l'abitudine che sovente avevano preso di calcolare la durata della loro separazione. Accadeva infatti che[550] quando i più pessimisti l'avevano stabilita, poniamo, di sei mesi, quando avevano vissuto in anticipo tutta l'amarezza di quei mesi a venire, innalzato con fatica[551] tutto il loro coraggio all'altezza di quella prova, raccolto[552] le ultime forze per resistere impassibili al cospetto di quella sofferenza protratta per una serie così lunga di giorni, improvvisamente un amico incontrato per caso[553], una notizia

[549] Il verbo *abbandonare* ha una frequenza di collocazione alta con il sostantivo *abitudine* e rappresenta dunque una scelta ottimale. Tuttavia, essa comporta la mancata ripetizione di *se priver*, che ritorna poco oltre e che rappresentava un elemento iterativo dell'isotopia dell'astrazione.

[550] Melaouah si spinge qui fino a condensare l'interrogativa diretta "Pourquoi?", insieme al presentativo "C'est", nel sintagma verbale "Accadeva infatti", in cui la congiunzione dovrebbe recuperarne la funzione esplicativa. Se ciò le permette di evitare il calco del francese, sopprime però uno di quegli elementi d'ingombro che interrompono l'illusione diegetica ricordando al lettore che c'è una voce narrante a guidarlo (cfr. V.1.1.2). Tale perdita è in parte compensata (non corrispondenza contigua) dalla scelta del rapido inciso "poniamo" per tradurre "par exemple", grazie alla pronominalità del quale viene minimamente riaffermata la agency del cronista come soggetto narrante. Di ciò che segue nella prima versione, che oggi suona perlopiù come transfert scorretto, è interessante rilevare una possibile spia dell'idioletto di Dal Fabbro, in considerazione del fatto che il traduttore studiò e visse per molti anni a Firenze. Come spiega Serianni (1989, VII 22), infatti, la variante aferetica *gli* nel costrutto esplicito "gli è che" delle proposizioni soggettive constative è riconducibile a un uso letterario arcaico, ma ben vivo (almeno fino al 1989, anno in cui scrive Serianni) in Toscana. Conferma Benincà (in Sobrero 1993: 258), che nella sua trattazione in senso diacronico dell'italiano come lingua a soggetto nullo mostra l'evoluzione storica di quest'uso: rispetto al fiorentino parlato, che si stava muovendo nella direzione opposta, "la flessione ha recuperato i suoi tratti pronominali, rendendo [tali frasi] agrammaticali, o irrimediabilmente connotate come regionali […] Alcune tracce compaiono ancora in questo secolo, in scrittori toscaneggianti, e si limitano a un pronome soggetto non referenziale (impersonale), come in: a) Gli è che è tardi, b) A chi la tocca la tocca". Di conseguenza, sulla resa di Dal Fabbro la patina calata dal tempo apparirà oggi talmente spessa da non risultare del tutto trasparente alla significazione.

[551] Il T3 ripristina l'omissione ingiustificata del T2 in questo punto.

[552] Sebbene *raccogliere le forze* rappresenti la collocazione più immediata in italiano, questa resa del T3 costituisce un lieve slittamento semantico, perché, anche in rapporto alla reiterazione dei classemi spaziali correlati alla tensione verticale nella parte centrale di questo periodo (in "hissé", "au niveau de", "demeurer", "tendu", "hauteur", "étirée", "longue"), esprime un'idea contraria allo sforzo fisico descritto nel prototesto. In compenso, gli altri traducenti che afferiscono a quest'immagine sono tutti scelti con molta cura del loro *frame* di riferimento, inclusa soprattutto la correzione del transfert incompleto "tanti giorni" del T2 in "protratta per una serie così lunga di giorni": questa ritraduzione del T1 rispetta la corrispondenza stilistica tra la lunghezza indicata per via semantica e la lunghezza effettiva dell'espressione impiegata per significarla.

[553] È un altro esempio di compensazione (non corrispondente contigua) che, attraverso l'esplicitazione categoriale della casualità dell'incontro, colma il transfert parziale

raison pour que la maladie ne durât pas plus de six mois, et peut-être un an, ou plus encore. À ce moment, l'effondrement de leur courage, de leur volonté et de leur patience était si brusque qu'il leur semblait qu'ils ne pourraient plus jamais remonter de ce trou. Ils s'astreignaient par conséquent à ne penser jamais au terme de leur délivrance, à ne plus se tourner vers l'avenir et à toujours garder, pour ainsi dire, les yeux baissés. Mais, naturellement, cette prudence, cette façon de ruser avec la douleur, de fermer leur garde pour refuser le combat étaient mal récompensées. En même temps qu'ils évitaient cet effondrement dont ils ne voulaient à aucun prix, ils se privaient en effet	**chiaroveggenza** gli dava l'idea che, dopo tutto, non c'era ragione che la malattia non durasse più di sei mesi, e forse un anno, o ancora di più. In quel momento l'inabissarsi del loro coraggio, della loro volontà e della loro pazienza era sì brusco che **gli** sembrava di non poter mai più risalire la china. Di conseguenza, si costringevano a non pensar mai al giorno della loro liberazione, a non rivolgersi più verso il futuro e a tener sempre, diremmo, gli occhi bassi. Ma naturalmente una tale prudenza, un tal modo di barare col dolore, di rinchiudere le sentinelle[544] per rifiutar battaglia, erano mal ricompensati. **Nello stesso tempo che** evitavano quell'inabissarsi, di cui a nessun costo volevano	su un giornale, una fuggevole intuizione[554] o una subitanea consapevolezza dava loro[555] l'idea che in fondo non c'era motivo per cui la malattia non dovesse durare più di sei mesi, e forse un anno, o anche più. A quel punto coraggio, volontà e pazienza crollavano in modo talmente rovinoso[556] da dar loro l'impressione che non sarebbero mai più riusciti a risalire da quella voragine. Si imponevano allora di non pensare più alla data della liberazione, di non volgersi mai[557] più verso il futuro e di tenere, per così dire, gli occhi bassi. Ma [558]quella circospezione, quella tendenza a giocare d'astuzia con il dolore, a chiudere la guardia per sottrarsi al

"improvvisamente" con il quale la traduttrice aveva subito prima rimodulato in un singolo connettore la temporalità accumulatasi nei vari "lorsque" e scaricata poi su "alors, parfois", al fine evidente di non appesantire un periodo già molto tirato.

[544] Resa metaforica al limite dell'errore interpretativo.

[554] All'interno del romanzo il termine *soupçon* ha pochissime occorrenze, di cui tre soltanto nell'incipit (cfr. VI.2.1), a testimoniare l'importanza della qualificazione di Oran come "ville sans soupçons" (LP 12); ovvero, come si capirà nel corso delle vicende, più incline all'astrazione che all'immaginazione. Il "soupçon" e la "clairvoyance" portano dunque nel W_1 i classemi legati alle isotopie dell'immaginazione e della vista, delle quali entrambi i traduttori hanno riconosciuto in questo punto la riattivazione, ripetendo il traducente scelto in principio. Nel caso del T2, tuttavia, tali ripetizioni mal si sposano da un punto di vista fraseologico con gli aggettivi che le accompagnano.

[555] Qui, come nel periodo successivo, Melaouah corregge le cadute di registro del T2 "gli" riferito a un soggetto plurale. Al contempo, pur introducendo quindi due volte il pronome personale *loro* per motivi di registro, riesce ad evitare le quattro ripetizioni consecutive che sarebbero derivate dall'omonimia con l'aggettivo possessivo *loro*, che infatti accompagna le tre virtù elencante nel più letterale T2, con un gravame eccessivo sul testo.

[556] Sebbene elimini del tutto la ripresa dell'aggettivo "brusque", questo surtransfert semantico, indotto dalla modulazione de-esplicitante scalare, provoca una serie di trasposizioni a catena (sostantivo/verbo; sintagma aggettivale/locuzione avverbiale) che rendono il periodo più fruibile di quanto non sia in W_2, dove la sequenza di possessivi seguita da una sequenza ipotattica mista di relative e completive risente del maggior peso della materia verbale italiana rispetto al francese. Alla fine di questo periodo, al contrario, è il T2 a discostarsi per una volta dal T1 con una modulazione prospettica che sposta il focus sul pendio dal "trou", una più ampia "voragine" in T3.

[557] Surtransfert che provoca uno slittamento semantico, in quanto la decisione di non pensare più al futuro nel T1 riguarda esclusivamente il tempo della quarantena.

[558] L'omissione ingiustificata dell'avverbio originale spegne un commento importante del narratore, che lasciava presagire, e anzi dare per scontata, la sconfitta di chi si sottrae alla lotta ("refuser le combat"); nonché, nel più ampio contesto del capitolo, l'inutilità di silenziare i propri sentimenti per affrontare le astrazioni della peste, come del resto ribadisce la conclusione di questo stesso capoverso. Si trattava dunque di uno di quegli effimeri spiragli che permette al cronista di mostrare, senza far accorgere il lettore, uno degli insegnamenti fondamentali dell'opera.

de ces moments, en somme assez fréquents, où ils pouvaient oublier la peste dans les images de leur réunion à venir. Et par là, échoués à mi-distance de ces abîmes et de ces sommets, ils flottaient plutôt qu'ils ne vivaient, abandonnés à des jours sans direction et à des souvenirs stériles, ombres errantes qui n'auraient pu prendre force qu'en acceptant de s'enraciner dans la terre de leur douleur.	saperne, si privavano poi di quei minuti, nel complesso frequenti, in cui potevano dimenticare la peste nelle immagini del futuro ricongiungimento. **E di qui,** incagliati a mezza via tra gli abissi e le cime, ondeggiavano **più che non vivessero**, abbandonati a giorni senza direzione e a sterili ricordi, ombre erranti **che non avrebbero potuto prender forza che** accettando di radicarsi nella terra del loro dolore.	combattimento erano mal ripagate. Se così infatti riuscivano a evitare il crollo che non volevano a nessun costo, si privavano però dei momenti tutto sommato piuttosto numerosi in cui potevano dimenticare la peste nelle immagini del ricongiungimento futuro.[559] Perciò, incagliati a mezza via tra quegli abissi e quelle vette, più che vivere galleggiavano[560], in balia di giorni senza direzione e di ricordi sterili, ombre erranti che avrebbero trovato forza solo accettando di radicarsi nella terra del loro dolore.

Molti altri esempi testuali si sarebbero prestati a un'analisi approfondita, ma coprirli tutti avrebbe tralignato la natura del nostro studio, che seppur esteso in senso quantitativo, mira a una sintesi dei risultati d'esame, che presenteremo adesso nelle Conclusioni.

[559] Si noti come questa sia l'unica frase di tutto il passo dove, con la rimozione delle virgole, non è stato riprodotto il ritmo ternario che domina ogni singolo periodo di N_1: nel T2 per aderenza sintattica e nel T3 malgrado i maggiori rimaneggiamenti, la divisione per battute in tre tempi che caratterizza la prosodia originale è stata conservata con attenzione.

[560] Egregia soluzione diretta che tiene insieme il senso figurato di «stare a galla» come sopravvivenza e la metafora marina più concretamente manifesta, alla quale collaborano anche gli altri traducenti: "abissi" che evoca le profondità; "incagliati" per il linguaggio marinaresco; "in balia" che richiama il *frame* delle onde in alto mare. Il senso di naufragio traspare anche in Dal Fabbro con "abbandonati", privo però dell'immediato classema [acquatico]. Tuttavia, la scelta del mal collocato "ondeggiavano" seguita da un calco poco felice riducono la forza iconica della frase. In compenso, in tutta quest'ultima parte, anche al di fuori della frase in questione, entrambi i traduttori hanno saputo dare valore all'aspetto materico, molto presente per via metaforica.

CONCLUSIONI

A seconda dell'angolo prospettico che si sceglie di adottare, l'immagine del traduttore letterario si mostrerà nelle due facce opposte di una stessa medaglia. Da un lato, osservandola all'interno del sistema editoriale e in particolare nell'immaginario del pubblico dei lettori che dal primo dipende, essa appare tipicamente come una figura recondita, di second'ordine rispetto all'autore dell'opera originale, in qualche modo latente al testo e anzi da esso auspicabilmente velata; una figura, insomma, per lo più solitaria e ai limiti dell'invisibile[561]. La prova più immediatamente concreta risiede nel fatto che tuttora, almeno in Italia, i nomi delle traduttrici e dei traduttori sono spesso in secondo piano (se non del tutto assenti) tanto sulle copertine[562] dei libri, quanto nelle recensioni delle opere tradotte[563]. Alla base di tale marginalità c'è una concezione del tradurre come operazione costitutivamente subordinata, in quanto derivata da una scrittura che la precede. Una concezione che, in ultima analisi, affonda le sue radici nell'idea di unità fondamentale tra l'autore e la sua opera (Foucault 1984: 101). Uno dei risvolti di questa subordinazione riguarda le ansie provate dal traduttore in corso d'opera (qui menzionate in I.4.5.1), tra le quali la legittimità del proprio status, così formulata da Vanderschelden:

> Translation is about multiple readings of a text, and the phenomenon of retranslation testifies to this. […] Authors, who are rewriters in their own way, have no problems in legitimizing their work, but translators feel the constant necessity to defend and justify themselves, because they hold a different status, and because they are not judged according to the same criteria. They have a difficult role in attempting to be faithful to the source text and to the target language, as well as in gaining approval of author, critics and target-language readers. (1998: 28-29).

[561] In genere, lo status dei traduttori letterari rimane comunque più in vista rispetto a quello dei colleghi che non si occupano di letteratura, poiché i traduttori letterari "are normally by far more exposed to the public than all other translators, enjoying a reputation that distinguishes them from the general population of translators (although this reputation does not necessarily translate into material benefits)." (Sela-Sheffy 2006: 244).

[562] Alla data in cui si scrive, sono una ventina gli editori italiani che esplicitamente danno visibilità al traduttore, indicandone o il nome in copertina e quarta di copertina (talvolta però solo su richiesta del traduttore stesso), oppure inserendo nei risvolti di copertina una piccola nota biografica sul traduttore o un suo commento. Si veda: https://www.biblit.it/idee/traduttori-in-copertina/ (consultato il 28/03/2022)

[563] Quand'anche i nomi siano presenti in commenti e recensioni, è solitamente l'estro dell'autore originale a ricevere l'enfasi maggiore.

Se invece osserviamo la medesima figura, anche in ottica diacronica, sull'altro lato della medaglia, ovvero nel panorama degli studi sulla traduzione, le vedremo assumere una posizione di assoluto rilievo, grazie all'interesse con cui la ricerca traduttologica ha privilegiato a lungo proprio il campo della traduzione letteraria, fosse per la peculiarità delle sfide testuali alle quali il testo letterario sottopone i suoi traduttori, o per il ruolo storico della traduzione nella pedagogia letteraria e nella sua internazionalizzazione, o ancora per la profonda interrelazione tra la traduzione e lo sviluppo delle letterature nazionali. Spesso il peso e le responsabilità dell'individuo traducente vi si trovano esposte addirittura a scapito dei diversi attori coinvolti nel processo traduttivo, quali committenti, editori e collaboratori editoriali, che pure contribuiscono in maniera determinante alla scelta dei testi, delle strategie e, in fin dei conti, alla produzione stessa del risultato finale[564].

Nel tentativo di illuminare insieme le due facce di questa medaglia, la presente ricerca aveva tra i suoi obiettivi quello di tracciare i profili di lavoro dei quattro traduttori all'opera sulle rispettive traduzioni dei capolavori di Albert Camus, con due direttrici di indagine: da un parte, verificare che esistesse una corrispondenza tra le dichiarazioni (dirette o inferite) sulla strategia traduttiva adottata e gli esiti dell'operato concreto sui testi; dall'altra, studiare l'imprescindibile manifestarsi in diacronia delle norme traduttive attraverso il filtro delle voci individuali, che si sono espresse in momenti distinti della vita di questi testi, contribuendo alla loro longevità. Ciò comportava la necessità non soltanto di costruire un corpus testuale da analizzare e mettere a confronto (secondo la metodologia illustrata nei capitoli II e III), ma anche di situare le figure dei quattro traduttori all'interno di quel campo di forze generato dal loro contesto operativo, in termini di tempo, luogo, vincoli commerciali, rapporto tra diversi canoni letterari, estetici, poetici, linguistici, editoriali. L'indagine ha dunque interessato tanto i paratesti reperibili che fossero latori della parola del traduttore, quanto una moltitudine di passi topici estratti dalle tre versioni (i due prototesti e i quattro metatesti) de *L'Étranger* e de *La Peste* che fungessero, sul piano quantitativo e qualitativo, da campo di ispezione sensibile della realizzazione dei comportamenti effettivi nella voce di ciascuno. L'analisi estesa di modifiche (talvolta anche minime) all'interno del corpus dei brani presi in esame trova un suo valore epistemico nell'interconnessione tra la ricorrenza degli shifts microtestuali e la proiezione gestaltica delle loro ricadute sulla strategia narrativa

[564] Si vedano a questo proposito i lavori di Buzelin (2005; 2007) e Bogic (2010) sull'interrelazione dei vari partecipanti al processo traduttivo nel quadro della *Actor-Network Theory*.

complessiva, che attraverso di essi si è palesata e alla quale corrisponde l'effetto artistico generale che di ogni opera restituisce un riflesso diverso, una diversa interpretazione.

I risultati di questa analisi sono stati eterogenei e non sempre in linea con le aspettative della *Retranslation Hypothesis*, i cui limiti avevamo d'altronde evidenziati nel primo capitolo. Nell'insieme, infatti, nessuna delle quattro traduzioni italiane occupa senza criticità un posto all'interno della visione di un cammino progressivo verso "la lettre du texte source, [à] son relief linguistique et stylistique, [à] sa singularité" (Bensimon 1990: xi-x). La predominanza del letteralismo nelle prime traduzioni dei due romanzi in questione difficilmente si concilia con l'idea di uno sforzo di acclimatazione rivolto al lettore d'arrivo, ossia con quell'attitudine assimilatrice agli imperativi culturali ed editoriali che l'ipotesi assegnerebbe sistematicamente alle prime traduzioni-introduzioni. Allo stesso tempo, le due ritraduzioni, pur con spirito assai diverso e sebbene risultino in effetti più attente alle peculiarità stilistiche dei rispettivi prototesti (come vorrebbe l'ipotesi), non adottano tuttavia procedimenti che esibiscano, senza una motivazione fondata, l'alterità del testo straniero, che anzi tendono a naturalizzare senza per questo snaturarlo, come ribadiremo tra poco. Più che "rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiance" (Berman 1990: 5) andando incontro agli usi francesi e costringendo così i lettori a discostarsi dalle proprie abitudini fruitive, le ritraduzioni di Camus sfruttano meglio delle prime versioni i serbatoi espressivi del proprio sistema linguistico e si radicano più a fondo nell'uso moderno. Dal confronto portato avanti in questa sede, ciò a cui le ritraduzioni sembrano mirare con più coerenza delle prime non è lo spaesamento culturale inteso come esotismo espressivo, quanto piuttosto una meticolosa individuazione e distribuzione dei soli effetti di *foregrounding* stilistico ricercati dall'autore (cfr. I.3.2), su una base testuale che, proprio come i testi originali, si legga scorrevolmente. Se di miglioramento si possa parlare all'infuori dell'evoluzione dei parametri estetici tra i due momenti storici (fine anni '40 del Novecento e metà degli anni '10 del nuovo millennio), esso andrà riconosciuto semmai, da una parte, nell'integrità oggettivamente superiore delle ritraduzioni in termini di completezza testuale e riproduzione degli stilemi – dato che nelle prime non mancavano (con gradienti diversi a seconda delle porzioni testuali, e soprattutto in Zevi) transfert imprecisi, incompleti o scorretti dovuti a calchi strutturali o lessicali, falsi amici e interpretazioni contrarie al senso degli enunciati; dall'altra parte, le migliorie vanno attribuite senza ombra di dubbio alla

professionalizzazione del mestiere e a una maggiore competenza dei traduttori come lettori modello dei testi affrontati, studiati tramite una straordinaria disponibilità di strumenti critici non esistenti all'epoca delle prime traduzioni. Ciò ha permesso loro di scandagliare le isotopie più significative e le tecniche della narrazione così da porle come dominanti dei propri cimenti. Stando ai risultati dell'analisi, tanto le pecche delle prime traduzioni quanto le virtù delle seconde – che, beninteso, non sono omogenee o esclusive né alle une né alle altre – possono essere ascritte in parte a livelli differenti di perizia professionale e di qualità della scrittura letteraria, in parte alla specifica configurazione temporale delle loro serie ritraduttive costituite di soli due elementi molto distanti nel tempo; ma non quindi al succedersi cronologico in senso assoluto. Infatti, sulle differenze qualitative molto hanno evidentemente influito i decenni intercorsi tra le prime e le seconde traduzioni, poiché nel confronto si rileva con facilità quanto l'approfondita conoscenza e ammirazione per *L'Étranger* e *La Peste* da parte dei ritraduttori abbiano informato a monte le strategie adottate; al contrario di Zevi e Dal Fabbro che, lavorando a così breve distanza dalle relative pubblicazioni, sembrano essersi affidati più che altro alla propria sensibilità letteraria per formarsi un'idea complessiva del testo, procedendo infatti in maniera pressocché insulare di paragrafo in paragrafo, salvo qualche eccezione. Supponiamo, ad esempio, che se le seconde traduzioni fossero state prodotte a pochi anni dalle prime, i risultati sarebbero stati di gran lunga differenti da quelli attuali, pur trattandosi di ritraduzioni. L'aprioristica natura teleologica della *Retranslation Hypothesis* ne pregiudica dunque la validità. Più interessante sarà invece soffermarsi adesso sugli esiti specifici dei confronti, al fine di individuare le strategie e le principali norme traduttive alle quali le voci dei singoli hanno risposto in modi differenti.

Prima di entrare nel dettaglio, in linea di massima e con gli opportuni distinguo, rileviamo un punto di comunanza tra i ritraduttori: il maggior peso che entrambi sembrano aver dato alla coerenza e tenuta interna del proprio metatesto nel rapporto con l'intertestualità del prototesto. Di quest'ultimo hanno proceduto a ricreare gli effetti anche attraverso più corposi riarrangiamenti testuali, invece di trasportarli come mera materia linguistica; cosa che accade con regolarità nelle prime traduzioni. Tra i procedimenti quantitativamente più rilevanti nell'operato di Perroni e Melaouah spiccano infatti le modulazioni (con trasposizioni a catena) e le de-esplicitazioni scalari (cfr. III). Seguendo la concezione di stile esposta in I.2, ossia qualcosa di inferibile non da elementi isolati ma dalla ripetizione e infrazione di moduli, questo dato sui procedimenti ci

suggerisce la dissimilazione (Ladmiral 1979; cfr. III.4.2) come denominatore comune tra le voci soggettive dei rittaduttori, se teniamo valida la proposta di Baker (2000: 248-255) di identificare una certa ricorsività di pattern linguistici all'interno di un corpus come possibile metro di rilevazione dello stile del traduttore. In modo quasi paradossale, i ritraduttori rispondono quindi al contempo alla norma dell'accuratezza filologica e a quella dell'accettabilità editoriale (cfr. I.2.1), ponendosi leggermente più vicini al secondo estremo del continuum che vedrebbe opporsi questi due poli. Ciononostante, rispetto ai primi traduttori, che indugiano spesso in esplicitazioni apparentemente mosse non da urgenze di incrementalizzazione (cfr. III.4.2) ma da un principio di bello stile (specialmente nel caso di Dal Fabbro), l'accettabilità delle ritraduzioni non scade in una lingua letteraria convenzionale – il famigerato traduttese – ma si ricava degli spazi di manovra fraseologica soltanto nei limiti concessi dalle specificità del testo di partenza (talvolta un po' oltre, nel caso di Perroni), ovvero replicando nella misura del possibile il minore o maggiore conformismo del testo alle norme di fruizione della cultura di partenza. Tale misura è stabilita con discrezionalità da ciascun ritraduttore: ed ecco dove la soggettività individuale continua a giocare un ruolo cruciale pur all'interno di un sistema di norme strutturanti. È vero che anche i ritraduttori si avvalgono in numerose occorrenze dei procedimenti di esplicitazione accanto alle de-esplicitazioni, come visto, intendendo con Murtisari che la "explicitation may not only include shifts from implied meanings, but all kinds of additions in general and any other change that makes the text clearer in the target language" (2016: 73). Tuttavia, oltre a dosarli in rapporti meglio bilanciati e ricorrendo a compensazioni più spesso di quanto non facciano i primi traduttori, né Perroni né Melaouah tendono alla semplificazione testuale fine a se stessa, soprattutto per quanto concerne le ambiguità costitutive del testo, la sua aspirazione all'entropia (nel caso de *L'Étranger*) e le complesse reti isotopiche: che sia per un riposizionamento dell'ordine frastico o per rapporti endoforici più limpidi, i loro aggiustamenti, specialmente quelli operati da Melaouah, mirano a rendere il testo cognitivamente più facile da processare, non necessariamente più chiaro nella forma o ridotto dal punto di vista semico. Ne consegue che la tendenza strategica comune rilevabile in entrambe le ritraduzioni è quella alla dissimilazione del prototesto (cfr. III.4.2), la quale dunque sembra manifestarsi nei casi di studio come norma sincronica del tradurre coevo, anche relativamente a dei classici del Novecento. Sarà bene comunque ribadire che, poiché la scrittura de *L'Étranger* è assai diversa da quella de *La Peste*, un tentativo troppo marcato di omologazione degli esiti valutativi non manterrebbe alcuna

pretesa di veridicità. Riteniamo più opportuno quindi adesso offrire una panoramica delle coppie traduttive in sedi separate.

LO STRANIERO

Per quanto riguarda *Lo Straniero*, nonostante la semplicità apparente della lingua in gioco e il facile rischio di alterazione degli effetti ricercati da Camus, il paragone tra l'operato di Alberto Zevi e quello di Sergio Claudio Perroni ha messo in luce quanta distanza intercorra tra le strategie dei due, del resto assai diversi per formazione ed esperienza nel campo della traduzione. Data l'irreperibilità di commenti da parte del primo – il quale, come visto in IV.3.1, non intraprese mai davvero la strada del tradurre come professione[565] – la ricostruzione per via deduttiva della sua postura è dipesa esclusivamente dai comportamenti testuali, che in molti casi hanno mostrato una mancanza di direzione coerente. All'impronta prevalentemente letterale non sembra in effetti corrispondere una vera e propria strategia che si basi sul reperimento preliminare delle peculiarità stilistiche e isotopiche del romanzo, quanto piuttosto un navigare a vista volto al continuo tentativo di prossimità al lessico originario, che è così sfociato in una transcodificazione pressoché formale degli enunciati, ricca di calchi e interferenze dal francese (senza un valore artistico predeterminato), e tutto sommato spesso carente nel bilanciamento tra registri, semantica e corrispondenze fraseologiche. Forse per una misura di prudenza nei confronti di un testo che senza dubbio segnalava già al primo traduttore la propria originalità falsamente banale, ne emerge una postura traduttiva essenzialmente formalista, incentrata sulla resa linguistica dei periodi in piccole unità di traduzione poi assemblate. Ciononostante, nel caso di un tessuto artificiosamente scarno e delicato come quello de *L'Étranger*, non sempre un simile approccio si è rivelato inadatto, proprio per la semplicità tonale che caratterizza superficialmente il lessico e la sintassi di Meursault e per la parentela tra le lingue coinvolte. Grazie alla vicinanza dei significanti, scelti soprattutto tra gli omologhi italiani, a frasi alterne la traduzione di Zevi restituisce (in maniera quindi talora fortuita) l'asciuttezza del narrato e le sue valenze isotopiche, gli

[565] Il che rappresenta un primo elemento da annoverare nel computo di ciò che abbiamo definito fattore intertemporale della traduzione (cfr. I.4.4.2): dato il livello di altissima professionalizzazione raggiunto dalla figura del traduttore negli ultimi decenni, riteniamo che con molta difficoltà un testo come *L'Étranger* sarebbe oggi stato affidato a un traduttore non esperto; contrariamente a quanto evidentemente ammesso dal mondo editoriale dell'epoca. Se non tra le norme traduttive in senso strettamente testuale, ciò rientra comunque tra le differenze di norme generali che regolano la gestione dei processi traduttivi, a partire dalla scelta dell'individuo a cui commissionare il lavoro.

straniamenti quando appaiono e la piattezza delle sensazioni. In altrettante occasioni, tuttavia, annulla sfumature di senso dovute alla sovrapposizione di classemi appartenenti a isotopie maggiori (lo si è visto nel caso dell'isotopia materna, della luce e temporale) o scade in calchi pesanti che compromettono la riuscita di un effetto attirando l'attenzione su di sé. Zevi si concede al contrario qualche libertà di modifica proprio laddove meno andrebbe ritoccato l'ordine frastico o la focalizzazione di un tema, perché finalizzati a uno scopo comunicativo. Non essendo genuinamente *sourcière*, la sua traduzione è disseminata oltretutto di interventi chiarificatori sulla sintassi e sulla punteggiatura, nel segno di una più esplicita coesione delle parti, quindi non di rado all'opposto della ricerca di entropia che contraddistingue l'espressione del protagonista-narratore. Abbiamo infatti mostrato come una certa tendenza alla razionalizzazione in senso bermaniano, apparentemente contraria alla prevalenza dei procedimenti diretti della prima traduzione, vi si manifesti nello specifico con surtransfert esplicitanti (come nel caso degli avverbi e locuzioni temporali che spingono verso una riorganizzazione lineare del tempo) e nel passaggio da brevi frasi coordinate o del tutto separate a periodi più lunghi dove si legano le subordinate. L'accorpamento di proposizioni avviene tramite l'introduzione di segni interpuntivi quali punto e virgola e due punti, praticamente inesistenti nell'originale se non a introduzione delle dichiarative, che diventano nella resa di Zevi i sostituti abusivi di non poche virgole, punti e congiunzioni. Alla prima lettura, Meursault risulta dunque meno meccanico e analitico di quanto sia in francese. Nonostante da questo quadro possa apparire un lavoro forse sciatto – anche a causa della maggiore vistosità che sempre concerne in traduzione le differenze piuttosto che le somiglianze tra i membri del paragone – in realtà, considerata la poca esperienza di Zevi come traduttore e la quasi irreperibilità di studi critici sul testo all'epoca in cui scrisse (ricordiamo che *Lo Straniero* viene pubblicato in Italia per la prima volta nel 1947, cinque anni dopo l'edizione francese), lo sforzo compiuto ha comunque portato a un testo in cui buona parte degli elementi che costituivano il fascino dell'originale sono stati riprodotti con un qualche rigore. A una lettura continuata, svariate sono le pagine che corrono senza infrazioni allo stile o modifiche arbitrarie.

Dal canto suo, Perroni si è mostrato un buon ascoltatore delle risonanze più profonde de *L'Étranger*, nonostante la discrezionalità dei suoi interventi si palesi, in certe occasioni, con una frequenza superiore alle esigenze effettive del testo. In questo riconosciamo un'idea di stile dietro la penna d'autore di narrativa che, come mostrato in alcuni degli esempi

nel capitolo IV, ha deciso responsabilmente di prevaricare la conformazione stilistica di certi passaggi originali, optando per qualche modifica aggiuntiva: un esempio su tutti è la scelta grammaticalmente ortodossa del congiuntivo contro l'indicativo imperfetto francese che, soprattutto nell'uso odierno, sarebbe potuto essere parimenti reso restando bene in linea con il registro del parlato di Meursault. Il che smentisce almeno in parte il "rigore quasi ossessivo" che gli si attribuiva riguardo all'uso della parola scritta (cfr. IV.3.1) e, azzardiamo, potrebbe ricondursi anche alla sua prassi abituale come traduttore dall'inglese, lingua che richiede sicuramente un maggior numero di trasformazioni verso l'italiano. Ad ogni modo, se non si fosse trattato di questo testo specifico, in cui ogni minimo intervento può destabilizzare gli effetti stranianti provocati dall'intrecciarsi di numerose anomalie, probabilmente un'asimmetria talmente lieve non si sarebbe percepita. Ma in quanto ritraduttore, Perroni portava sulle spalle delle responsabilità addizionali. Nel complesso la sua strategia si dimostra molto elastica, utilizzando procedimenti diretti o obliqui in modo funzionale, a seconda delle necessità. Quelli che nell'analisi stilistico-isotopica da noi condotta nel capitolo IV sono stati illustrati come tratti tipici dell'*écriture blanche* (tecnica americana, analiticità sintattica, minimalismo lessicale contro picchi letterari, connettori abusivi e fittizi, registro medio o tono parlato, anomalie nella deissi temporale e nell'uso dei *tiroirs verbaux,* etc.) sono diventati quasi sistematicamente le dominanti della ritraduzione di Perroni, entrate solo raramente in conflitto con questioni sonore, ritmiche (abbiamo rilevato in diverse occasioni l'intromissione di virgole) o collocazionali. Tra tutte, sono queste ultime ad aver generato più spesso degli scarti rispetto al registro o alle isotopie originali: per formulare enunciati che rimanessero perfettamente idiomatici nella co-occorrenza dei sememi selezionati, talvolta Perroni ha rinunciato a piccole sfumature stilistiche o di significato, oppure ha neutralizzato completamente certe anomalie, come ad esempio l'uso a-letterario di alcune occorrenze dei tempi verbali. Inoltre, non ha rimediato alla totalità dei transfert lessicali scorretti riscontrati nella traduzione di Zevi, com'era auspicabile, aggiungendone addirittura qualcuno. A titolo d'esempio, se il suo *canotier* (É 76) torna correttamente ad essere un cappello di paglia e gli spari di Meursault cinque invece che quattro (cfr. IV.3.3.3), il mare dove si tuffa Marie resta orlato di roseti invece che di *roseaux* (É 55), mentre il *bleu de chauffe* (É 84) indosso agli arabi sulla spiaggia passa dall'essere una semplice tuta (quindi d'uso polivalente, poiché non specificato da Zevi) a una tuta sportiva, cioè non una tuta da lavoro come la si sarebbe immaginata nella ritraduzione di Perroni. Per via indiretta, quest'ultimo dato corrobora

un'ipotesi che, saltata l'intervista al traduttore secondo le intenzioni originarie di questo progetto, non è stato purtroppo possibile verificare, ma che trova un suo fondamento teorico nelle discussioni riguardo all'atteggiamento talvolta assunto dai ritraduttori come fautori di una traduzione avversaria alle precedenti (cfr. I.4.4.3), e che Monti spiega così:

> Les retraductions ont une visibilité particulière qui leur vient de leur statut et qui est, généralement, affichée dans les paratextes du volume […] une forme d'angoisse de plagiat qui agace une grande partie des retraducteurs ; en effet, après avoir examiné les traductions existantes, le retraducteur pourrait être poussé à se différencier de ses prédécesseurs jusqu'à introduire des changements forcés, par peur d'être accusé d'avoir copié la traduction existante. (2011: 21-22)

Senza avere la presunzione di affermarlo, supponiamo che la volontà di rimarcare la distanza del proprio lavoro da quello del predecessore abbia portato di frequente Perroni a muoversi all'ombra della prima traduzione. Gli esiti testuali di Zevi avrebbero rappresentato cioè per il ritraduttore una sorta di setaccio attraverso il quale far passare i propri periodi, per poi riorganizzarli all'interno dei margini di movimento lasciati dal residuo sintattico-lessicale del primo. Accostando la gran parte del suo testo al corrispondente T2, si noterà infatti che anche laddove non esistesse alcuna necessità di cambiamento per le singole unità e anzi la traduzione iniziale si fosse mossa in modo discreto, le parole e dunque le frasi della ritraduzione risultano quasi sempre divergenti, come se Perroni avesse tradotto tenendo accanto entrambi i testi in contemporanea, guardando prima all'originale di Camus e poi alla resa di Zevi per poterne respingere la lezione. Il che spiegherebbe, tra le altre, l'aggiunta summenzionata dell'aggettivo *sportiva* a una tuta che non lo era, o alcune delle forzature lessicali non riconducibili a shift obbligatori. Se così fosse, dunque, ciò aggiungerebbe un tassello alla definizione del fattore intertemporale che ha interessato questa specifica serie ritraduttiva già ai suoi esordi, se è vero che le ritraduzioni non sono "merely historical in their affiliations with a specific moment, but also historiographical in their effort to signal and rationalize their differences from previous versions" (Venuti 2013: 118). Sempre in ottica diacronica, le due motivazioni principali alla base di questa ritraduzione de *L'Étranger* possono dunque essere individuate, da un lato, nei tempi commerciali giunti a maturazione sotto il vincolo dei diritti d'autore (cfr. I.4.4); dall'altro, in una crescente insoddisfazione nei confronti della traduzione esistente, da parte sia dell'editore, che ha affidato non casualmente a uno scrittore il compito di ritradurre (e torniamo a sottolineare quanto pesi la "levatura del traduttore, che qualora sia autore in proprio, e per di più di chiara fama, imprime automaticamente

uno status di «letterarietà» al testo tradotto, rendendolo così più resistente all'usura del tempo", Campanini 2019: 126), sia del nuovo traduttore, che quando può si smarca dalle soluzioni del primo e ne rinnova la lingua mediante una strategia di "minimo ammodernamento" (Jones e Turner 2004: 5; si veda I.4.4.2), manifesta nello svecchiamento lessicale (e.g. da "soggiungere" ad "aggiungere", da "rione" a "quartiere", etc.) e nella preferenza accordata agli usi moderni dell'onomastica, degli allocutivi formali, e dei pronomi (e.g. da "ella" a "lei").

LA PESTE

La poetica di Dal Fabbro, di cui al VI.1.2, si annunciava come anti-mimetica; affrancantesi fieramente dalle consuetudini passeggere di certa moda letteraria; edificata sulla convinzione che i testi di due lingue straniere non possano né debbano equivalersi; sicché improntata a un'ubbidienza preliminare verso il prototesto che dovesse però finire per lasciar posto a una ricreazione rispettosamente autonoma. Limitatamente agli estratti studiati in questa tesi, presi come campione di una tendenza prevalente ma non esclusiva nel resto della prima traduzione[566], l'analisi comparativa ha tuttavia evidenziato l'atteggiamento marcatamente *sourcier* di Dal Fabbro nella resa generale della prosa camusiana, che solo di rado corrisponde a quello "slancio sempre più arduo e definitivo" rivendicato dal traduttore nei paragrafi de *La sera armoniosa* (1944). Oltretutto, malgrado l'ossequio per la lettera originale, tale atteggiamento non risparmia al lettore errori di interpretazione, un discreto numero di transfert imprecisi o scorretti e la deformazione assai frequente del ritmo a causa di modifiche ingenti alla punteggiatura. Tutto sommato, nella prima traduzione non sembrano entrare sempre in gioco considerazioni di autentica necessità quanto agli effetti stilistici originali di un dato snodo testuale. Lo si nota dal modo in cui, ad esempio, Dal Fabbro tende insistentemente a ripetere i pronomi persino quando l'enfasi anaforica non è presente, o mantiene ordini frastici che in italiano introducono una marcatezza malriposta, o impiega costruzioni impersonali accettabili ma innaturali nel contesto, o ancora si affida alla preziosità del lessico e al

[566] Seppur in maniera non altrettanto metodica, prima di selezionare i brani da proporre in esame è stata intrapresa una lettura integrale della prima traduzione con testo francese a fronte. Non sono pochi i passi, soprattutto se privi di dialoghi, dove le soluzioni di Dal Fabbro non soltanto reggono bene la prova del tempo mediante periodi naturali e non calcati, ma insieme raggiungono, forse meglio della nuova traduzione, l'aura classicheggiante propria al discorso narrativizzato di Rieux, tramite un giro di frase o una dicitura che solo la dimestichezza con la tradizione letteraria dell'epoca potevano suggerire in parallelo a un romanzo del '47.

tono sostenuto della sua scrittura d'autore che, se in svariate occasioni combacia fortuitamente con il timbro vocale del Rieux cronista, in altre sfocia in rese monotone di una voce che, in ultima analisi, suona più aulica di quanto Camus volesse intendere. In buona sostanza, Dal Fabbro esercita poco il controllo che spetta al traduttore sui fenomeni di interferenza ai quali la traduzione è soggetta in particolar modo nella coppia linguistica francese-italiano. Un esempio su tutti è la frequenza delle anomalie di marcatezza sintattica, dovute a posizioni inusuali dei costituenti che spesso danno luogo a divergenze nell'interpretazione pragmatica degli enunciati[567]. Di fatto, la prima traduzione appare soprattutto e troppo legata alla ricerca di eleganza e preziosità nella lingua, che soltanto grazie alle accortezze formali del registro cronachistico e alla malcelata presenza di un letterato dietro colui che si professa invece profano di lettere (Rieux), trova talvolta effettiva rispondenza con lo stile originario. Pur condividendo sostanzialmente l'idea sostenuta da Osimo (2002) secondo cui i fenomeni di interferenza in traduzione non vadano necessariamente a discapito del risultato finale, ma nutrano anzi del contatto tra lingue un panorama conoscitivo altrimenti inaccessibile al fruitore del metatesto, nel caso de *La Peste* di Dal Fabbro l'impressione è che il traduttore, incoraggiato dalle somiglianze tra le due lingue in gioco, abbia in parte demandato alla permeabilità dell'italiano rispetto al francese il compito di accogliere nel nostro paese la voce di Camus, senza il riguardo parimenti dovuto al pubblico del testo d'arrivo. Dal canto suo, negli stessi brani, Melaouah si mostra assai più propensa a concedere al lettore italiano laddove percepisca che un confine linguistico non sia ulteriormente flessibile mediante procedimenti diretti, a meno di straniamenti abusivi rispetto agli effetti del prototesto. Giunge spesso a soluzioni creative che riconducono Camus, in conformità con lo stile del narratore, dentro un italiano libresco ma non stereotipico, orientato verso la sintassi e il lessico a cui il proprio pubblico di riferimento è aduso. Sfrutta inoltre agilmente e in modo poco invasivo lo strumento della compensazione, in un continuo approssimarsi all'idea di stile e di ritmo che ha evidentemente già sviluppato ascoltando la voce di Oran. Esprime, insomma, molti dei tratti della sua poetica traduttiva generale (VI.1.4) anche nella traduzione di un classico.

[567] "Il francese ha costruzioni molto simili all'italiano dal punto di vista sintattico, ma vi possono essere delle differenze di registro. In italiano alcune di queste costruzioni possono risultare arcaiche, appartenere al codice scritto o ad un registro elevato; oppure, viceversa, essere giudicate più informali e colloquiali. In una traduzione si tratterebbe comunque di forme grammaticalmente perfette, ma non sempre consone alla situazione d'uso." (Vecchiato 2005: 172).

Sebbene l'analisi dimostri come entrambe le traduzioni abbiano perlopiù riconosciuto e riprodotto il tessuto isotopico originale, le rispettive manifestazioni presentano differenze sul piano stilistico che riflettono senza dubbio attitudini e strategie diverse. Un tratto riscontrato in misura maggiore (ma con qualche alternanza) nel lavoro della ritraduttrice è la sua capacità di attribuire una migliore marcatezza funzionale agli elementi delle catene isotopiche in base al contesto enunciativo, svincolandosi dall'ipnosi dei significanti ma sottoponendo comunque i sememi ad accurate analisi componenziali, consapevoli o meno[568]. Logicamente, una parte cospicua delle differenze strategiche dipende dall'appartenenza dei due traduttori a generazioni distanti nel tempo, con strumenti di lavoro, coscienza del ruolo e vincoli editoriali dissimili. È interessante notare però che, a fronte delle sue dichiarazioni di poetica e dell'esperienza di traduzione in versi, Dal Fabbro sembra mantenere nella pratica della traduzione in prosa un'ombra di quella sudditanza alla lettera del testo originario ancora predominante all'epoca in cui scriveva (forse per i motivi da noi addotti in VI.1.2 riguardo alla difficile posizione di primo traduttore de *La Peste*). Al contrario, Melaouah ha saputo calibrare meglio, caso per caso, l'opportunità d'impiego dei procedimenti diretti che lasciassero trasparire, soprattutto sul piano lessicale e nella punteggiatura, un'interferenza del francese, quasi mai ricercata per comodità quanto per consonanza con le possibilità di estensione sintattico-semantica dell'italiano. Benché vada il più delle volte incontro al lettore, questa strategia mista ne consente "l'inciampo" (VI.1.4) in quei punti dove la prominenza di un elemento serve effettivamente a sottolineare uno stilema o il *foregrounding* di un'isotopia.

Infine, occorrerà prendere in considerazione il rapporto tra la lingua del prototesto, la patina di anticato che in diversi punti ingiallisce la traduzione di Dal Fabbro e le conseguenti scelte di Melaouah. In relazione ad altri romanzi del suo tempo e tenendo comunque conto dello scarto tra lingua letteraria e lingua comune, benché sia un'opera classica nell'impianto così come in certi passaggi lirici o retorici, *La Peste* presenta una lingua tutto sommato neutra dal punto di vista sincronico: non ammette infatti un tasso di esibita diacronia (rare sono le forme antiquate o le parole desuete,

[568] "La marcatezza viene attribuita da ogni interlocutore su base intuitiva, grazie ad una complessa serie di computazioni inconsce che si avvalgono di tutto l'apparato mnestico del soggetto che detiene le correlazioni tra ogni componente della lingua, le situazioni, le esperienze sensoriali […], le emozioni, le conoscenze enciclopediche. Ciò che noi chiamiamo significato, infatti, non può prescindere dall'esperienza del singolo sia in relazione al rapporto tra parola (suoni) e contesti, sia in relazione alle associazioni sensoriali collegate in memoria ad ogni singola parola o locuzione." (Salmon 2005: 29).

relativamente all'epoca in cui scriveva Camus), ma neppure compie ardite incursioni nell'innovazione dei registri, per esempio attraversando le variazioni diafasica o diastratica – ad eccezione forse del parlato di alcuni personaggi (Cottard, Gonzales, M. Michel e il vecchio spagnolo). Il lessico, l'elaborazione sintattica e l'uso dei tempi verbali non introducono quindi particolari sperimentazioni formali com'era successo per *L'Étranger*, né mirano al recupero di modelli, manierismi o termini del passato[569]. Di conseguenza, per un lettore che conosca il francese contemporaneo e abbia minima dimestichezza con i classici moderni, la lettura de *La Peste* non comporta difficoltà, e saranno semmai il registro sorvegliato della cronaca insieme al rispetto delle norme grammaticali a determinare l'impressione di una lingua letteraria tradizionale. Più che sul dilemma di proporre una traduzione vicina alla lingua di oggi o al contesto di origine, la ritraduttrice si trovava allora a doversi interrogare su quale comportamento assumere rispetto alla prima versione italiana. Quest'ultima infatti mostra segni del fattore intertemporale non solo al livello linguistico-testuale, come visto nel corso dell'analisi contrastiva (l'italianizzazione onomastica; la presenza massiccia di calchi, apparentemente più accettati all'epoca in cui traduce Dal Fabbro; i frequenti arcaismi lessicali ed ortografici; etc.), ma anche in quelle che Toury chiama "matricial norms"[570], in particolare la completezza – date le sporadiche omissioni – e la segmentazione testuale[571]. All'interno del continuum proposto da Jones e Turner (cfr. I.4.4.2) che varia dall'*hyper-archaisation* alla *violent modernisation*, possiamo quindi collocare la ritraduzione vicino al centro, poiché si attiene a una prudente strategia ibrida di minimo ammodernamento: oltre a ripristinare l'onomastica originale, non introduce alcun anacronismo pur scegliendo termini spesso

[569] Teniamo fuori da questo discorso gli eventuali riferimenti intertestuali ad opere del passato, che non riguardano da vicino un riflesso dell'evoluzione linguistica.

[570] "So-called *matricial norms* may govern the very *existence* of target-language material intended as a substitute for the corresponding source-language material (and hence the degree of *fullness* of translation), its location in the text (or the form of actual *distribution*), as well as the textual *segmentation*." (Toury 2003: 209).

[571] Tra gli interventi sulla ritraduzione che annullano uno degli effetti deteriori del fattore temporale (dovuto a mancanze in fase di revisione che ci è impossibile indovinare), è opportuno segnalare l'auspicato restauro dell'impaginazione originale, che era stata stravolta per motivi difficilmente imputabili al traduttore. Nelle edizioni che riportano la traduzione di Dal Fabbro, infatti, delle due tipologie di suddivisione del romanzo, in parti e in capitoli, non era stata mantenuta che la prima: il corpo testuale dei singoli capitoli vi si trovava invece accorpato in un rincorrersi di pagine senza alcuno stacco, eccetto quello tra le cinque parti. In aggiunta alla scomodità di consultazione dell'opera e alla cancellazione totale del piano di scansione previsto da Camus, questo effetto a "muro di parole" minava fortemente non solo il ritmo di lettura (per chi non si accorgesse, durante la lettura, della fine di una sezione), ma in particolar modo l'enfasi fondamentale che l'autore aveva conferito ai finali dei capitoli, dove il silenzio permetteva alle frasi conclusive di riecheggiare nel vuoto percettivo del lettore e di voltare letteralmente pagina, cioè passare da un blocco tematico e insieme emotivo a quello successivo.

più vicini al linguaggio contemporaneo qualora i corrispettivi esistenti in italiano, omologhi nella forma al significante francese, risultino del tutto obsoleti oppure asimmetrici per l'estensione semantica oggi raggiunta. Lo stesso vale per i leggeri slittamenti diacronici nell'uso grammaticale, di cui ricordiamo qualche esempio tra quelli esaminati: quando possibile, Melaouah aggira i congiuntivi passati; in molti casi riporta gli allocutivi e la referenza pronominale[572] all'uso moderno; infine, scioglie frasi ad alta nominalizzazione per mezzo di infinitive o relative introdotte da *che*. La strategia di Melaouah conferma quindi la previsione di Robinson:

> Most translators avoid these extreme responses to the passing of time between the original and the translation, writing in a target language that is somehow detemporalized, modern enough to be read without difficulty but unmarked for modernity: no topical references to people, places or things that did not exist in the time of the original, no recently coined words or slang that might make the target language reader uncomfortably aware of the discrepancy between the old original and the present interpretive situation (Robinson 1998: 115).

TRADUZIONI DI SUCCESSO, TRADUZIONI SUCCESSIVE

Per misurare l'impatto delle nuove traduzioni sul mercato e dunque l'accoglienza del pubblico alle traduzioni preesistenti, uno dei parametri più affidabili[573] rimane quello di monitorarne le ristampe. Dato che si tratta di pubblicazioni relativamente recenti, è ancora presto (stimiamo occorra almeno un'altra decina d'anni) per poter verificare il gradimento del pubblico Bompiani nei confronti di ritraduzioni che rappresentano pur sempre una versione alternativa di romanzi conosciuti e apprezzati nella loro voce degli anni '40, alla quale in molti sono abituati, se non affezionati. Al termine di questa ricerca vogliamo pertanto sottolineare come ciascuna delle quattro letture possa rispondere ad esigenze diverse e definire uno spazio più o meno lacunoso grazie al dinamismo che intercorre tra i metatesti e i prototesti, se è vero quanto afferma Buffoni (2017: 197):

> Quel classico antico o moderno che andiamo a tradurre si sposta anch'esso nel tempo. Non solo «diviene» la lingua d'arrivo, diviene anche quella di partenza,

[572] L'italiano registra un abbandono progressivo delle forme *egli*/*ella*/*esso*/*essa* a profitto di *lui*/*lei* (Cortelazzo 2002, nota 16). Melaouah non evita sistematicamente le prime, in quanto forme forti di ripresa anaforica utili nei casi di ambiguità referenziale. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, si serve più modernamente di pronomi nulli o riprese lessicali di vario genere.

[573] Meno affidabili risultano le recensioni e opinioni espresse in rete da parte dei lettori, sia perché l'esiguo numero degli estensori non rappresenta un campione valido a fini statistici, sia perché viene ivi mostrato il gradimento nei confronti del testo tradotto (di solito) senza alcun paragone con l'originale, per cui il giudizio sulla traduzione non può ritenersi fondato.

> perché nei decenni, nei secoli, le strutture sintattiche e grammaticali che reggono quel testo sono andate modificandosi, così come i valori semantici, la pronuncia. […] Se tradurre letteratura porta alla realizzazione di un incontro tra la poetica del traduttore e la poetica del tradotto, questo incontro – che avviene in un punto x del tempo e dello spazio – è unico e irripetibile, perché unico e irripetibile è lo stato delle due opere e delle due lingue che in quel momento si incontrano.

Una delle ragioni per cui non si dovrebbe essere portati a credere che ogni nuova traduzione scalzi necessariamente le precedenti, quanto piuttosto che esse possano convivere nello spazio epistemico creato dalla serie ritraduttiva a seconda dello sguardo portato dai diversi lettori, si trova sull'altro versante dell'arricchimento linguistico indotto dall'atto stesso del tradurre, cioè il possibile recupero di appartenenza a un patrimonio culturale condiviso, che spieghiamo come segue. A prescindere da una visione *sourcière* che ponga come obiettivo la letteralità bermanianamente intesa (ossia l'acribia nella resa del rigoglio significante di un testo letterario), i tratti dell'estraneità, in particolare nella forma dell'interferenza linguistica del francese – riscontrata con una certa frequenza nello spoglio delle nostre prime traduzioni – possono costituire un valore aggiunto nella misura in cui, talvolta, il contatto in traduzione tra lingue geneticamente vicine quali il francese e l'italiano non trasferisce soltanto schemi inerti, ma risollecita strutture, memorie etimologiche e regole grammaticali cadute in disuso e pertanto percepite dal lettore contemporaneo come incongrue. Nondimeno esse sono parte di un repertorio linguistico dietro al quale si cela una storia di comune filiazione culturale, a cui almeno la letteratura potrebbe offrire diritto di residenza; e una specifica traduzione, pur nella sua caducità, diritto di domicilio, per il tempo a scadenza cui è destinata. Un esempio ricorrente nella nostra analisi traduttiva de *La Peste* ha riguardato il calco sintattico delle negazioni apparenti (le formule restrittive con *ne* + verbo + *que*), che nella maggior parte dei contesti denunciavano la propria provenienza o comunque una qualche marcatezza *étrangère*, pur restando perfettamente comprensibili. Oppure il caso, forse più estremo, del modo condizionale dei verbi, che tramite la traduzione di Dal Fabbro (e qualche occorrenza in quella di Zevi) ha dimostrato la sua mobilità morfologica in senso diacronico: l'uso odierno del condizionale passato in luogo del condizionale presente *à la française*, infatti, ha soppiantato nella ritraduzione di Melaouah una modalità espressiva che evidentemente mostrava ancora una certa vitalità nell'italiano dell'epoca in cui tradusse Dal Fabbro, per non essere stata espunta né dal traduttore né dagli eventuali revisori. Tanto più che la si trova addirittura in un luogo testuale dove difficilmente sarebbe potuta

passare inosservata: l'explicit del romanzo, che chi legge ci perdonerà di riportare ancora in questa sede:

> […] et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. (Camus 279)
>
> […] e che forse verrebbe giorno in cui, per sventura e insegnamento agli uomini, la peste avrebbe svegliato i suoi topi per mandarli a morire in una città felice. (Dal Fabbro 235)
>
> […] , e che forse sarebbe venuto il giorno in cui, per disgrazia e monito agli uomini, la peste avrebbe svegliato i suoi topi e li avrebbe mandati a morire in una città felice. (Melaouah 326)

La vicinanza dei due condizionali italiani coniugati a tempi verbali differenti, di cui solo il secondo rispondente alle moderne norme della consecutio, corrobora l'ipotesi che questa resa di Dal Fabbro sia in realtà frutto di una scelta, di un costume linguistico allora accettato, come probabilmente altri di quelli che invece oggi passano per calchi dovuti a sventatezza o imperizia. Soprassedendo sull'ammissibilità dei calchi, che certo nella maggioranza dei casi non potranno che guastare una lettura contemporanea, ciò spinge ancora una volta a riflettere sul metro di giudizio con cui ci si accosta al fattore intertemporale della traduzione: se fondato esclusivamente, ancorché comprensibilmente, sulle norme traduttive del *hic et nunc* invece che sulla consapevolezza di una loro evoluzione diacronica, tale metro rischia di rimanere cieco ad altre possibilità di apprezzamento estetico-culturale, sfociando peraltro nei risvolti deteriori di un prescrittivismo traduttologico che farebbe coincidere troppo spesso la buona traduzione con la traduzione accettabile. Come ribadito più volte nel corso di questo lavoro, proprio lo studio consapevole delle specificità di ciascuna traduzione si offre invece come strumento per rivelare a noi stessi i mutamenti ideologici ed estetici che sono intervenuti nel tempo e che oggi governano le norme vigenti, nonché la nostra percezione assiologica della diversità. È evidente che tanto le strategie traduttive quanto la valutazione dei loro esiti non possono esulare da un radicamento storico, essendo il precipitato di norme che si manifestano attraverso il filtro delle idiosincrasie personali che fanno la ricchezza di ogni nuova traduzione (cfr. I.4.3). Proprio per questo, tuttavia, non abbiamo condannato le scelte dei primi traduttori a prescindere dal loro posizionamento temporale. Abbiamo cercato di passarle al vaglio critico solo in funzione di una (auspicata) progettualità che esprimesse la risposta individuale alla poetica dell'autore tradotto, inferibile dalle evidenze del testo – che per le opere qui esaminate abbiamo mappato

mediante l'analisi stilistica e isotopica. In questo senso abbracciamo la proposta di Mattioli di considerare la traduzione letteraria come rapporto tra poetiche: "Il traduttore non può seguire regole prefissate, ma deve costruirsele attraverso la sua prassi traduttiva; anche la opzione per la letteralità che apparentemente è una scelta oggettiva, è in realtà motivata da una poetica e di fatti acquista un senso solo quando venga definita in rapporto a precise finalità e intenzioni." (2017: 180-181) Nel caso delle prime traduzioni, non ci sembra che la finalità fosse di tipo artistico, quanto piuttosto legata a un'idea della traduzione come eclissi del traduttore; salvo poi smentirsi con interventi nobilitanti o chiarificatori. Sempre Mattioli, in uno scritto precedente del 1984, diceva che il problema del tradurre si risolve soltanto in un contesto pragmatico, cioè attraverso "le traduzioni nate nel corso dei tempi in rispondenza alle loro esigenze profonde" (2017: 53). Chissà se a distanza di sessantadue anni dalla morte di Camus questa continuità del tradurre, come sforzo umano che provi a rinnovare un senso ai tentativi letterari di trovarne uno da parte dell'autore (che con l'assurdo del linguaggio si è sempre misurato), possa rendere merito e omaggio a un cimento condiviso sulla natura del linguaggio:

> Car, en fait, il s'agit de savoir si même nos mots les plus justes et nos cris les plus réussis ne sont pas privés de sens, si le langage n'exprime pas, pour finir, la solitude définitive de l'homme dans un monde muet. Cela revient, pour tout dire, à chercher quel est l'être du langage et à demander aux mots les mêmes raisons que nous demandons à Dieu. (Camus, *ŒC* I, 1673)

Riferimenti bibliografici

FONTI PRIMARIE

CAMUS, ALBERT, *L'Étranger*, Parigi, Gallimard «Folio», 1942.

____*Lo Straniero*, trad. it. di Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947.

____*Lo Straniero*, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2015.

____*La peste*, Parigi, Gallimard «Folio», 1947.

____*La peste*, trad. it. di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani, 1948.

____*La peste*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Bompiani, 2017.

____*Œuvres complètes I* (1931 – 1944), J. Lévi-Valensi e R. Gay-Crosier (a cura di), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006.

____*Œuvres complètes II* (1944 – 1948), J. Lévi-Valensi e R. Gay-Crosier (a cura di), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006.

____*Correspondance 1932-1960. Albert Camus-Jean Grenier*, Paris, Gallimard, 1981.

____*Correspondance 1945-1959. Albert Camus-Louis Guilloux*, Paris, Gallimard, 2013.

Su Albert Camus

ADINOLFI, PIERANGELA (2012), *"Bonheur" e "Existence" nella prima metà del XX secolo*, Torino, Trauben.

BARTFELD, FERNANDE (1988), *L'effet tragique: essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Parigi, Champion.

BRAUN, LEV (1974), *Albert Camus: Moralist of the Absurd*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.

FITCH, BRIAN T. (1964), *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard.

FLORES D'ARCAIS, PAOLO (2010), *Camus filosofo del futuro*, Torino, Codice Edizioni.

FROHOCK, WILLIAM THOMPSON (1949), Camus: Image, Influence and Sensibility, *Yale French Studies*, 4, Yale University Press, 91-99.

GRENIER, JEAN (1943), Une oeuvre, un homme, *Cahiers du Sud*, 253, 224-228.

____ (2005), *Albert Camus. Ricordi*, Messina, Mesogea.

GROBE, EDWIN P. (1970), Camus and the Parable of the Perfect Sentence, *Symposium*, XXIV 3, 254-261.

HARGREAVES, ALEC G. (1985), Personnes grammaticales et relations affectives chez Camus, *CELFAN*, IV 3, 10-17.

JEANSON, FRANCIS (1948), Une évolution dans la pensée de Camus, *Revue Dominicaine*, LIV 2, 223-226.

LAPAIRE, PIERRE J. (1993), Un style polarisé. Eléments de la binarité stylistique chez Camus, *The French Review*, LVI 4, 607-615.

LEVI-VALENSI, JACQUELINE (1976), *Les Critiques de notre temps et Camus*, Parigi, Garnier.

____ (2006a), « Introduction », in *Œuvres complètes I* (1931 – 1944), J. Lévi-Valensi e R. Gay-Crosier (a cura di), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, IX-LXVIII.

____ (2006b), *Albert Camus ou La naissance d'un romancier (1930-1942*), «Les Cahiers de la NRF», Parigi, Gallimard.

MEUNIER, ANDRE (1969), Approches de l'art camusien, *La revue des lettres modernes*, 212-216 Série Albert Camus 2, 9-33.

MINO, HIROSHI (1987), *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Parigi, Librairie José Corti.

MÜNSTER, ARNO (2014), *Albert Camus: la révolte contre la révolution?*, Parigi, L'Harmattan.

ONFRAY, MICHEL (2012), *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion.

ORME, MARK (2007), *The Development of Albert Camus's Concern for Social and Political Justice: 'Justice pour un juste'*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

POLLMAN, LEO (1970), *Sartre and Camus. Literature of existence*, New York, Frederick Ungar.

PROUTEAU, ANNE (2008), *Albert Camus ou le présent impérissable*, Parigi, L'Harmattan.

ROSSO, CORRADO (1972), Il messaggio dei moralisti francesi, *Quaderni della biblioteca filosofica di Torino*, XLIV.

SÖDERGÅRD, OSTEN (1980), A characteristic of Camus's prose. The triplet, *Essays on Camus's Exile & the Kingdom*, XLI, 89-109.

THODY, PHILIP (1962), *Albert Camus : 1913-1960*, New York, McMillan.

TODD, OLIVIER (1996), *Albert Camus. Une vie*, Parigi, Gallimard.

WEAGEL, DEBORAH (2010), *Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang Publishing.

Su *L'Étranger* e *La Peste*

ABBOU, ANDRE (1969), Les paradoxes du discours dans "L'Etranger". De la parole directe à l'écriture inverse, *Revue de Lettres Modernes*, CCXII 216, 35-76.

____ (2003), « Le système expressif de L'Étranger : entre Babel et Prométhée », *Albert Camus et les écritures du XXe siècle*, Arras, Artois Presses Université (consultabile all'indirizzo: http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/apu/2216)

ADAM, JEAN MICHEL (1995), Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de "L'Étranger", *Langages*, XXIX 118, 64-84.

____ (2009), « Barthes et L'Étranger. Le blanchiment de l'écriture », in Rabaté D. e Viart D. (a cura di), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

ADAMSON, ROBIN (1977), The style of Camus in *L'Étranger*, *Association for Literary and Linguistic Computing Bulletin*, V 2, 233-236.

AIZIER, ARNAUD (2001), Détimbrage et dissonance dans *L'Etranger* de Camus, *Cahiers de Narratologie*, 10.1, 37-47.

ANGLANI, BARTOLO (2020), *«Sans issue». Commento all'«Étranger» di Camus*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

ANGLARD, VERONIQUE (1990), *"La Peste" d'Albert Camus : résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Parigi, Nathan.

ANDO, MAKI (2000), La lutte contre l'abstraction - la signification de l'acte de voir dans "La Peste" d'Albert Camus**,** *Gallia: bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Osaka*, XL, 243-250.

ANSEL, YVES (2002), "La Peste" des "Carnets" au roman, *Littérature*, 128, 46-64.

Apothéloz, Denis (2020), « À propos d'un conflit aspectuo-temporel engendré par certains usages du passé composé », in Eric Corre, Danh Thành Do-Hurinville et Huy Linh Dao (a cura di), *The Expression of Tense, Aspect, Modality and*

Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations, Benjamins, 75-94.

ARTHURS, JAMES (1976), *Time, Tense and "L'Etranger": An Approach Through Performance Theory*, University of British Columbia.

BALIBAR, RENEE (1972), Le passé composé fictif dans l'Etranger d'Albert Camus, *Littérature*, 7, 102-119.

____ (1974), La rédaction fictive dans "L'Étranger" d'Albert Camus, *Les Français fictifs*, Parigi, Hachette, 229-292.

BALLARD, MICHEL (2000), « In Search of the Foreign ; A Study of Three English Translations of Camus's L'Étranger », in M. Salama-Carr (a cura di*), On Translating French Literature and Film II*, Amsterdam, Rodopi,19-38.

BARIL, DENIS (1971), La cave et le balcon. Note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits de Albert Camus, *Circé*, («Le Refuge») I, Paris, Minard p.293-304.

BARRIER, MAURICE GEORGES (1962), *L'Art du récit dans "L'Étranger" d'Albert Camus*, Toulouse, Nizet.

BARRERA-VIDAL, ALBERT (1968), La perspective temporelle dans "L'Etranger" de Camus et dans "La Familia de Pascual Duarte" de José Camilo Cela, *Philologie, Zeitschrift für romanische*, LXXXIV 3, 309-322.

BERSANI, LEO (1970), The Stranger's secret, *NOVEL: A Forum on Fiction*, III 3, 212-224.

BESPALOFF, RACHEL (1950), Le monde du condamné à mort, *Esprit*, CLXIII 1, 1-26.

BLONDEAU, MARIE-THERESE (1986), Notes pour une édition critique de La Peste, *Roman 20-50*, 2, 69-90.

____ (1999), Genèse de *La Peste*, *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 9-35.

CABILLAU, JEAN-FRANÇOIS (1971), L'expression du temps dans « L'Étranger » d'Albert Camus, *Revue belge de philologie et d'histoire*, XLIX 3, 866-874.

CHAMPIGNY, ROBERT (1959), *Sur un héros païen*, Parigi, Gallimard.

COQUET, JEAN CLAUDE (1969), Problèmes de l'analyse structurale du récit : L'Étranger d'Albert Camus, *Langue française,* I 3, 61-72.

CORNILLE, JEAN-LOUIS (1976), Blanc, semblant et vraisemblance, sur l'incipit de *L'Étranger*, *Littérature,* 23, 49-55.

CRUICKSHANK, JOHN (1956), Camus's technique in *L'Étranger*, *French Studies,* XX, 241-253.

CRYLE, PETER (1977), « La Peste et le monde concret », in B. Fitch (a cura di), *Camus romancier : La peste,* La Revue des Lettres Modernes, Parigi, Minard, 9-25.

DE CHAISEMARTIN, AMELIE (2013), « La description des personnages dans L'Étranger: une insignifiance significative », in Anne-Marie Paillet (a cura di), *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-la-Neuve/Parigi, L'Harmattan, 77-92.

DEGUY, JACQUES (1995), Sartre lecteur de L'Étranger, *La Revue des Lettres Modernes,* Serie Albert Camus 16, Minard, 63-83.

DELAS, DANIEL (2003), « Une écriture étrangère : le coup de force pongien de l'incipit de *L'Étranger* », *Albert Camus et les écritures du XXIème siècle*, in S. Brodziak, C. Chaulet Achour, R.-B. Fonkoua, E. Fraisse e A-M Lilti (a cura di), Arras, Artois Presses Université, 17-26.

DUNWOODIE, PETER (2007), « From *Noces* to *L'Etranger* », in E. J. Hughes (a cura di), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge University Press, 147-164.

DU PLESSIS, ERIC H. (1992), The restoration of Camus's "L'Étranger" in English translation, *Revue de littérature comparée*, LXVI 2, 205-213.

EISENZWEIG, URI (1977), Métalangage: les paradoxes de la référence, *Littérature,* VII 27, 105-115.

FEUERLICHT, IGNACE (1963), Camus's L'Etranger Reconsidered, *PMLA Modern Language Association*, LXXVIII 5, 606-621.

FITCH, BRIAN T. (1960), *Narrateur et narration dans "L'Étranger" d'Albert Camus*, Parigi, Minard.

____ (1968), Aspects de l'emploi du discours indirect libre dans L'Étranger, La *Revue des Lettre Modernes* (*Albert Camus 1*), 81-91.

____ (1970), Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camus, *Symposium*, XXIV 3, 218-229.

____ (1972), *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures: étude méthodologique de "L'Étranger" de Camus*, Parigi, Larousse.

____ (1976), La Peste comme texte qui se désigne, analyse des procédés d'autoreprésentation, *Revue des lettres Modernes*, 479-483 Série Albert Camus 8, Paris, Minard, 53-72.

____ (1977), *Camus romancier : La peste*, Parigi, Minard.

FLETCHER, JOHN (1970), *Interpreting* L'Étranger, *The French Review*, XLIII 1, 158-167.

FORTIER, PAUL ANTHONY (1977), *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*, Parigi, Klincksieck.

GAILLARD, POL (1972), *La peste, Camus : analyse critique*, Parigi, Hatier.

GALE, JOHN E. (1974), Does America know The Stranger? A reappraisal of a translation, Modern Fiction Studies, 20, 139-147.

GASSIN, JEAN (1976), « De Tarrou à Camus : le symbolisme de la guillotine », in B. Fitch (a cura di), *La revue des lettres modernes*, 479-483 Série Albert Camus 8, Camus romancier : La Peste, Paris, Minard, 73-102.

GAUDARD, FRANÇOIS-CHARLES (1999), Le discours oblique dans l'argumentaire représenté par le R. P. Paneloux, *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 77-96.

GAY-CROSIER, RAYMOND (1982), Circularité de l'affirmation négative. Les méandres de la 'via negationis', *Revue des Lettres Modernes*, «Albert Camus 11», 648 (1982), 49-73.

GERSHMAN, HERBERT S. (1956), On *L'Étranger*, *The French Review*, XXIX 4, 299-305.

GOLDSCHLAGER, ALAIN (1975), Notes pour une étude des structures propositionnelles dans *L'Étranger* et *La Chute* de Albert Camus, *Revue des Langues vivantes*, 41, 139-144.

GOLDSCHLAGER ALAIN, LEMAIRE JACQUES (1977), Technique narrative parataxique et psychologie des personnages dans *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus, *Neophilologus*, LXI 2, 185-193.

GOSSELIN, LAURENT (2010), *Les modalités en français*, Leyde, Brill-Rodopi.

____ (2017), Les modalités appréciatives et axiologiques. Sémantique des jugements de valeur, *Les Cahiers de Lexicologie*, 111, 97-119.

____ (2020), « Les modalités dans *L'Étranger* et l'expression de l'absurde », in E. Corre, D. Thành Do-Hurinville e H. Linh Dao (a cura di), *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations* (Linguisticae Investigationes 35), Benjamins, 267-281.

GOUDAILLER, JEAN-PIERRE (2020), Peut-on traduire le « pataouète »? L'exemple de textes extraits de l'œuvre d'Albert Camus, *Revue d'Études Françaises*, 24, 123-138.

GRAY, MARGARET E. (2007), « Layers of meaning in *La Peste* », in E. Hughes (a cura di), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge University Press, 165-177.

GREGOIRE, VINCENT (2005), « Meursault ou le "mythe de la victime" démystifié par l'Histoire », in N. Buford (a cura di), *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*, French Literature Series XXXII, Brill, 137-146.

GUERIN, JEAN-YVES (1986), Jalons pour une lecture politique de *La Peste*, *Roman 20-50*, 2, 7-25.

____ (1999), Un roman antitotalitaire ?, *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 125-142.

GUISAN, GILBERT (1963), Esquisse stylistique de « La Peste », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 16, 31-41.

HAGGIS, DONALD R. (1962), *Albert Camus: 'la Peste'*, New York, Woodbury.

HERBECK, JASON (2005), Le Discours du malaise dans "La Peste" d'Albert Camus, *The French Review*, LXXVIII 5, 920-932.

HOLLAHAN, EUGENE (1976), The path of sympathy: Abstarction and Imagination in Camus' "La Peste", *Studies in the Novel*, VIII 4, Johns Hopkins University Press, 377-393.

HUGON DE SCOEUX, JEANNE (1967), Étude stylistique d'une langue hyperclassique dans l'Etranger de Camus, *Le lingue straniere*, XVI 2, 10-27.

JERONIMIDIS, ANNA (1996), « Meursault: identificazione di un personaggio », in F. Giacone, A.M. Scajola (a cura di), *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*, Roma, Bulzoni Editore, 381-389.

____(2000), « "Étranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire". Sulla traduzione di un titolo », in V. Carofiglio, M.T. Giaveri., G.S. Santangelo, G. Violato (a cura di), *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, Napoli, Bibliopolis, 511-520.

KAMDEM, PIERRE EUGENE (2003), La Minimalité dans « L'Étranger » d'Albert Camus, *Sudlangues*, 3, 37-52.

LE HUENEN ROLAND, PERRON PAUL (1977), Structure actantielle et inversion dans *La Peste*, *Revue des lettres Modernes*, 479-483 Série Albert Camus 8, Paris, Minard, 27-52.

LEVI-VALENSI, JACQUELINE (1986), Temps et récit dans La Peste, *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, 2, 27-46.

____ (1991), *Jacqueline Lévi-Valensi présente "La peste" d'Albert Camus*, Parigi, Gallimard.

____ (1999), « L'écriture du mythe dans *La Peste* », *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 37-56.

LEWIS, RICHARD W. B. (1959), *The Picaresque Saint*, Philadelphia, Lippincott Company.

MATHIEU-JOB, MARTINE (1999), « Oran dans La Peste », *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 143-173.

MAULNIER, THIERRY (1947), La Peste, *Hommes et mondes*, IV 14 (settembre 1947), 157-162.

MERAD, GHANI (1975), L'Etranger de Camus vu sous un angle psycho-sociologique, *Revue Romane*, X 1, 51-91.

MINO, HIROSHI (1991), Le débat sur L'Étranger au Japon, *Revue des lettres modernes* «Albert Camus 14», 155-162.

MISTACCO, VICKY (1992), « Mama's Boy: Reading Woman in L'Etranger », in King A. (a cura di), *Camus's L'Etranger: Fifty Years on*, Palgrave Macmillan, Londra, 152-169.

MITTERAND, HENRI (1969), Le langage de Meursault, *Le Français dans le Monde*, 62, 6-12.

MOSES, EDWIN (1974), Functional Complexity: The Narrative Techniques of "The Plague", *Modern Fiction Studies*, XX 3, 419-429.

MURATORE, MARY JO (2003), Distanced by default or the mandates of marginalization in Camus' L'Étranger, *Revista Letras*, 60, UFPR, 111-132.

NORA, PIERRE (1961), Pour une autre explication de *L'Étranger*, *France Observateur*, 5, 16-17.

NOYER-WEIDMER, ALFRED (1980), Structure et sens de *L'Étranger*, *Revue Romane* «Albert Camus 2», 72-86.

OUELLET, FRANÇOIS (1996), « La Peste sous le signe de midi », in R. Gay-Crosier (a cura di), *Albert Camus 17: toujours autour de'L'Étranger'*, Parigi, Revue des Lettres Modernes, 107-122.

PAILLET, ANNE-MARIE (2013), « Régimes de littérarité dans *L'Étranger »*, in A.-M. Paillet (a cura di), *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-la-Neuve/ Parigi, L'Harmattan, 119-133.

PALMER, R. BARTON (1978), Counting Peas in Camus's *La Peste*, *International Fiction Review*, V 1, 35-39.

PALUD, AURÉLIE (2012), « The Complexity and Modernity of The Plague », in E. Anne Vanborre (a cura di), *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*, New York, Palgrave Macmillan, 19-33.

PARIENTE, JEAN CLAUDE (1968), « L'Étranger et son double », in B. T. Ficht (a cura di), *Autour d'Albert Camus. Autour de* L'Étranger, *Revue des Lettres Modernes* , Parigi, Minard, 53-80.

PAROUTAUD, JEAN-MARIE-AMEDEE (1942), L'Etranger et le Mythe de Sisyphe, *Confluences*, 35, 9-15.

PETRONI, LIANO (1997), Lezione autunnale su *La Peste* di Albert Camus. Itinerari per una ricerca, *Francofonia*, 33, Casa Editrice Leo S. Olschki, 55-74.

PETROPOULOU, ZOI (1992), « L'écriture figurée du langage sensoriel dans "L'Étranger", "La Peste", "La Mort heureuse" et "Noces", d'Albert Camus », in G. Henry Freeman (a cura di), *French Literature Series*, XIX, 94-106.

PIAT, JULIEN (2011), *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Parigi, Honoré Champion.

PICON, GAËTAN (1960), Remarques sur *La Peste*, *L'usage de la lecture*, Mercure de France, 80-82.

PIGNAUD, BERNARD (1971), *L'Étranger de Camus*, Parigi, Hachette.

PISELLI, BRENDA (2016), Scienza e religione ne "La peste" di Camus, *Studi Francesi*, 179 (LX, 2), 233-245.

POLOVINA, PERA (1971), *Le Rythme de la phrase dans les roman et les essais de Camus*, Belgrado, Université de Belgrade.

PORTER, LAURENCE (1983), From Chronicle to Novel. Artistic Elaboration in Camus's "La Peste", *Modern Fiction Studies*, XXVIII 4.

RABATE, DOMINIQUE (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, Parigi, José Corti.

RABATE, DOMINIQUE (1995), « L'économie de la mort dans *L'Étranger* », in R. Gay-Crosier e J. Lévi-Valensi (a cura di), *L'Étranger: cinquante ans après* (*Albert Camus 16)*, Parigi, Lettres Modernes, 93-108.

____(1999), Simplicité et simplification dans « La Peste », *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 57-76.

RABATE, DOMINIQUE; VIART, DOMINIQUE (2009), *Écritures blanches,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

RENAUD, ARMAND (1956), Quelques remarques sur le style de *L'Étranger*, *The French Review*, XXX 4, 290-296.

REY, PIERRE-LOUIS (2019), *L'Étranger, Camus. Analyse critique*, Parigi, Hatier.

____ (2019), « La manipulation du lecteur dans La Peste », *Les Lettres romanes*, LXXIII 1-2, 11-23.

ROCHEFORT, A. HENRY (1943), L'Étranger de Camus, *Renaissances* , 7, 150-152.

SANSEVERINO, GIULIO (2017), *Les cymbales du soleil*: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de "L'Étranger" di Albert Camus, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, VII, 251-268.

____(2020), «The rationalisation of time references in the Italian translations of *L'Étranger* », in Eric Corre, Danh Thành Do-Hurinville et Huy Linh Dao (a cura di), *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations*, Benjamins, 369-379.

____(2021), La tendance à la normalisation dans les traductions italiennes de l'incipit de *L'Étranger*, *Mosaïque*, Université de Lille Nord de France, 16, 3-19.

SARTRE, JEAN-PAUL (1947), Explication de « L'Étranger », *Situations I*, Parigi, Gallimard, 99-122.

SERVOISE, SYLVIE (2013), Langage et vérité chez Camus. Les voix du roman, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, CXIII 4, 879-892.

SMETS, PAUL F. (1999), La réception critique immédiate de *La Peste* en 1947, *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans La Peste de Camus*, XIII, 175-213.

SOELBERG, NILS (1985), Le paradoxe du JE-narrateur, *Revue Romane*, XX 1, 68-97.

STERLING, ELWYN F. (1986), Albert Camus' "La Peste": Cottard's Act of Madness, *College Literature*, XIII 2, Johns Hopkins University Press, 177-185.

STROMBERG, DAVID (2014), Moral Reserve : Narrative Ethics and Aesthetic Principles in Camus's "La Peste", *French Forum*, XXXIX 1, 81-94.

TACHIBANA, KIKUKO (1978), Analyse formelle du récit dans *L'Étranger* d'Albert Camus, *Gallia*, 17, Osaka University, 29-39.

TARLE, JERE (1968), Sur l'emploi du passé composé dans *L'Étranger* d'Albert Camus : De la grammaire à l'écriture et au style, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 26, 87-101.

TEGELBERG, ELISABETH (2014), La transmission de l'étrangéité : traduire et retraduire Camus en suédois, *Traduire*, 231, 97-110.

ULLMANN, STEPHEN (1960), *The Image in the Modern French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

VIGGIANI, CARL A. (1956), Camus' *L'Étranger*, *PMLA*, LXXI 5, 865-887.

WESTERHOFF, KUNZ (2007) "Ecriture blanche" et Nouveau Roman, Université de Lausanne, 2007. http://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/ecriture-blanche-et-nouveau.html> (visitato il 26/09/2020).

Traduttologia, Linguistica, Semiotica, Stilistica

ALBRECHT, JÖRN (2011), « La Retraduction : définition d'une problématique », in C. Lombez (a cura di), *Retraductions. De la Renaissance au XXIe siècle*, Nantes, Horizons Comparatistes, 11-31.

AL-QINAI, JAMAL (2009), Style shift in translation, *Journal of Pan-Pacific Association of Applied Linguistics*, XIII 2, 23-41.

ARDUINI S., CARMIGNANI I. *a cura di* (2019), *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*, Milano, Marcos y Marcos.

BAKER, MONA (2000) Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator, *Target*, XII 2, 241-265.

BALLY, CHARLES (1944), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne Francke.

BARTHES, ROLAND (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Parigi, Seuil.

____ (1968), La mort de l'auteur, *Manteia*, 5, 12-17.

____ (1984), *Le Bruissement de la langue*, PariGI, Seuil.

BASSNETT, SUSAN (1991), *Translation Studies*, LondRA, Methuen.

BELLEMIN-NOËL, JEAN (1972), *Le Texte et l'avant-texte : Les brouillons d'un poème de Milosz*, Parigi, Larousse.

BENINCÀ, PAOLA (1993), «Sintassi», in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 247-290.

BENJAMIN, WALTER (1971), « La tâche du traducteur », *Œuvres* I, Parigi, Denoël, 261-275.

BENSIMON, PAUL (1994), Présentation, *Palimpsestes*, 8, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 9-13.

BENVENISTE, ÉMILE (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Parigi, Gallimard.

BERMAN, ANTOINE (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Parigi, Gallimard.

____ (1999), *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain,* Parigi, Seuil.

BERRUTO, GAETANO (1995), *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza.

BERTRAND, DENIS (2002), *Basi di Semiotica Letteraria*, Roma, Meltemi.

BEZARI C., RAIMONDO R., VUONG T. (2019), « The Theory of the Imaginaries of Translation », *Itinéraires*, http://journals.openedition.org/itineraires/5077

BINELLI, ANDREA (2013a), *Lingua, Semiologia e Traduzione dall'Inglese*, Trento, Tangram edizioni scientifiche.

____ (2013b), « Isotopy as a critical and translational paradigm in the 'Italian' *Ulysses* », in F. Ruggieri e E. Terrinoni (a cura di), *Joice in/and Italy*, Roma, Edizioni Q, 15-28.

BLAKEMORE, DIANE (2002), *Linguistic Meaning and Relevance: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press.

BLOOM, HAROLD (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.

BLUM-KULKA, SOSHANA (1986), « Shifts of Cohesion and Coherence in Translation », in J. House e S. Blum-Kulka (a cura di), *Interlingual and Intercultural Communication*, Tübingen, Narr, 17-35.

BOASE-BEIER, JEAN (2006), *Stylistic Approaches to Translation*, Londra/New York, Routledge.

____ (2011), *A critical introduction to translation studies*. Londra/ New York, Continuum.

BOGIC, ANNA (2010), Uncovering the Hidden Actors with the Help of Latour: The 'Making' of the "Second Sex", *MonTI*, 2, 173–192.

BOMPIANI, VALENTINO (1988), «Caro Bompiani. Lettere con l'editore», in G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), Milano, Bompiani.

BONOMI, ILARIA (2018), La punteggiatura italiana contemporanea (Convegno internazionale Basilea, gennaio 2018), *Lingue e Culture dei Media*, II 1, 177-181. https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM/article/view/10428

BOOTH, WAYNE C. (1961), *Rhetoric of Fiction*, Chicago/London, University of Chicago Press.

BRISSET, ANNIE (2004), Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction, *Palimpsestes*, 15, 39-67.

BROWNLIE, SIOBHAN (2006), Narrative Theory and Retranslation Theory, *Across Languages and Cultures*, VII 2, 145–170.

BUßMANN, HADUMOD (1990), *Lexicon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart.

BUFFONI, FRANCO (2004), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos.

____ (2009), « Per una teoria soft della traduzione letteraria », in C. Buffagni, B. Garzelli e S. Zanotti (a cura di), *The Translator as Author*, LIT Verlag, 61-75.

____ (2017), « Postfazione », in A. Lavieri (a cura di), *Il problema del tradurre (1965-2005)*, Modena, Mucchi, 2017, 194-199.

BUZELIN, HÉLÈNE (2005), Unexpected allies: How Latour's Network Theory could complement Bourdeusian analyses in Translation Studies, *The Translator*, XI 2, 193–218.

____ (2007), « Translations “in the making” », in M. Wolf e A. Fukari (a cura di), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 135–169.

CADIOLI, ALBERTO (2012), *Le diverse pagine*, Il Saggiatore.

CAILLE, ANTOINE CONSTANTIN (2017), Deux limites culturelles à la traduction: l’intertextualité et l’idiomatisme, *Atelier de Traduction*, 28, 37-54.

CALVINO, ITALO (1995), « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino, enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, [1982].

CAMPANINI, SILVIA (2019), Alla ricerca dei veri moventi della ritraduzione editoriale, *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 21, 121-132.

CARRANNANTE, ANTONIO (2020), Ancora sulla ‘linea francese’: eccentricità di Beniamino Dal Fabbro (1910-1989), *Rivista di letterature moderne e comparate*, 2-3 (aprile-settembre), 225-241.

CARSTON, ROBYN (2002), *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*, Oxford, Wiley-Blackwell.

CARY, EDMOND (1963), *Les grands traducteurs français*, Ginevra, Georg & Cie.

CATFORD, JOHN CUNNISON (1965), *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*, Londra, Oxford University Press.

CAVAGNOLI, FRANCA (2012), *La voce del testo. L’arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli.

CHESTERMAN, ANDREW (1997), *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

____(2000), « A Causal Model for Translation Studies », in M. Olohan (a cura di), *Intercultural Faultlines*, Manchester, St. Jerome, 15-27.

____(2002), Semiotic Modalities in Translation Causality, *Across Languages and Cultures*, III 2, 145-158.

____ (2006), « Questions in the sociology of translation », in João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa, Teresa Seruya (a cura di), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 9–27.

____ (2007a), « Bridge concepts in translation sociology », in M. Wolf e A. Fukari (a cura di), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, Amsterdam, Benjamins, 171–183.

____ (2007b), « The Unbearable Lightness of English Words », in R. Jääskeläinen, T. Puurtinen, H. Stotesbury (a cura di), *Text, Processes, and Corpora: Research Inspired by Sonja Tirkkonen-Condit*, Publications of the Savonlinna School of Translation Studies, 5, University of Joensuu, 231-241.

CHEVALIER, J.-C., DELPORT, M.-F (1995), *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Parigi, L'Harmattan.

____ (2010), *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction II*, Parigi, L'Harmattan.

CHEVREL, YVES (2010), « Introduction : la retraduction – und kein Ende », in R. Kahn e C. Seth (a cura di), *La Retraduction*, Rouen, Le Havre, 11-20.

CICALESE, ANNA (1999), Le estensioni di verbo supporto: uno studio introduttivo, *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, XXVIII 3, 447-485.

COLLOMBAT, ISABELLE (2004), Le XXIe siècle : l'âge de la retraduction, *Translation Studies in the new Millenium*, 2, 1-15.

____ (2010), L'empathie rationnelle comme posture de traduction, *TranscUlturAl : A Journal of Translation and Cultural Studies*, I 3, University of Alberta, 56-70.

____ (2013), « Cartographie de l'avant-traduire : idées reçues sur la traduction », in Georgiana Lungu-Badea (a cura di), *De la méthode en traduction et en traductologie*, Timișoara, Eurostampa, 85-103.

COMPAGNON, ANTOINE (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil.

____ (2008) *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?,* Cours de M. Antoine Compagnon, Université de Paris IV. Sorbonne, UFR de littérature française et comparée. Cours de Licence. LLM 316

F, consultato il 17/11/2020, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

COOK, GUY (1994), *Discourse and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

COQUET, JEAN-CLAUDE (1984), *Le discours et son sujet*, Paris, Klincksieck.

CORDINGLEY, ANTONY; MONTINI, CHIARA (2015), Genetic translation studies: an emerging discipline, *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 1–18.

CORTELAZZO, MANLIO (2002), « La fisionomia dell'italiano d'oggi », in Schena L., Soliman L.T. (a cura di), *Prospettive linguistiche della nuova Europa*, Milano, Egea, 227- 244.

CROVI, RAFFAELE (2001), *L'immaginazione editoriale*, Torino, Aragno.

CYRUS, LEA (2009), Old Concepts, New Ideas: Approaches to Translation Shifts, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 1, 87-106.

DEANE-COX, SHARON (2014), *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Londra/New York, Bloomsbury Academic.

DE ROBERTO, ELISA (2009), "Con + N + relativa": una costruzione assoluta aumentata?, *La Lingua italiana. Storia, strutture, testi*, 5, 115-145.

DEGUY, MICHEL (2000), *La Raison poétique*, Parigi, Galilée.

DELABASTITA, DIRK (2011), « Literary translation », in Y. Gambier e L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Volume 2*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 69-78.

DELISLE, JEAN (1988), *Translation: An Interpretive Approach*, Ottawa/London, University of Ottawa Press.

DERRIDA, JACQUES (1967), *De la grammatologie*, Parigi, Minuit.

____ (1987), « Des tours de Babel », *Psyché. Inventions de l'autre,* I, Parigi, Galilée.

DESMIDT, ISABELLE, (2009), (Re)translation Revisited, *Meta,* LIV 4, 669-683.

DIAZ-DIOCARETZ, MYRIAM (1985), *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

DO AMARAL, VITOR ALEVATO (2019), Broadening the notion of retranslation, *Cadernos de Traduçao,* XXXIX 1, 239-259.

DU NOUR, MIRYAM (1995), Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes in Norms, *Target,* VII 2, 327-346.

DUSSART, ANDRE (2005), Faux sens, contresens, non-sens… un faux débat ?, *Meta*, L 1, 107-119.

ECO, UMBERTO (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

____ (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

____ [1990], *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, 2016.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1975), Decisions in Translating Poetry, *Hasifrut*, XXI, 32-45.

____ (1990), Polysystem Studies, *Poetics Today*, XI, 1.

FERRARI, ANGELA (2003), *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca.

FERRETTI, GIAN CARLO (2004), *Storia dell'editoria italiana. 1945-2003*, Torino, Einaudi.

FOLENA, GIANFRANCO (1994), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.

FOSCHI ALBERT, MARINA (2009), *Il profilo stilistico del testo*, Pisa, Plus-Pisa University Press.

FOUCAULT, MICHEL (1984), « What is an Author? », in P. Rabinow (a cura di), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 101–120.

FOWLER, ROGER (1977), *Linguistics and the Novel*, Londra, Methuen.

FUSCO, FABIANA (2015), La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici, *Translationes*, 7, 113-124.

GAMBIER, YVES (1994), La retraduction, retour et détour, *Meta*, XXXIX 3, 413-417.

____(2011), « La retraduction : Ambiguïtés et défis », in E. Monti e P. Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Parigi, Orizons, 49-66.

GARVIN, PAUL L. (1964), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown University Press.

GELLERSTAM, MARTIN (1986), « Translationese in Swedish Novels Translated from Swedish », in L. Wollin & H. Lindquist (a cura di), *Translation Studies in Scandinavia*, Lund, CWK Gleerup, 88-95.

GENETTE, GERARD (1972), *Figures III***,** Paris, Seuil.

____ (1983), *Nouveau discours du récit***,** Paris, Seuil.

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (2001), Equivalence Parameters and Evaluation, *Meta*, XLVI 2, 227-242.

GIDDENS, ANTHONY (1979), *Central Problems in Social Theory*, Londra, Palgrave.

GIOVANARDI, CLAUDIO (2000), Interpunzione e testualità. Fenomeni innovativi dell'italiano in confronto con altre lingue europee, *L'italiano oltre frontiera*, I, 89-107.

GOLDSWORTHY, PETER (1998), The Biology of Literature, *PN Review*, 119, 31-44.

GORLÉE, DINDA (1994), *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Rodopi.

GOUANVIC, JEAN-MARC (1999), *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presses Université.

GRANDIN, TEMPLE (2005), *Animals in Translation*, New York/Harcourt, Inc.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (1966), Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, *Communications*, 8, 28-59.
____(1983) *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, a cura di Daniele McDowell, Lincoln, University of Nebraska Press.

GRICE, HERBERT PAUL [1967], « *Logic and Conversation* », in P. Cole e J. L. Morgan (a cura di), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, 41-58.

GRUPPO μ (1976), Isotopie et allotopie ; le fonctionnement rhetorique du texte, *Versus*, 14, 41-65.

GUTT, ERNST-AUGUST (2000) *Translation and Relevance. Cognition and Context*, Manchester, St. Jerome.

HALLIDAY, MICHAEL (1971), « Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's "The Inheritors" », in S. Chatman (a cura di), *Literary Style: A Symposium*, Londra, Oxford University Press, 330-368.

HALLIDAY, MICHAEL; HASAN, RUQAIYA (1976), *Cohesion in English*, Londra, Longman.

HARVEY, KEITH (1995), A Descriptive Framework for Compensation, *The Translator*, I 1, 65-86.

HAUSENBLAS, KAREL (1997), Explicitnost a implicitnost jazykového vyjadřování [Explicitness and implicitness in language use], *Od tvaru k smyslu textu – stylistické reflexe a interpretace*, Praga, FF UK, 46–53.

HAVRÁNEK, BOHUSLAV [1932], « The purposes of a standard language and its cultivation », in P. Garvin (a cura di), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown University Press, 1964, 3-16.

HAWTHORNE, JOHN (2006), «Epistemicism and Semantic Plasticity», in *Id*., *Metaphysical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 185-211.

HERMANS, THEO (1991), « Translational Norms and Correct Translations », in K. M. van Leuven-Zwart e T. Naaijkens (a cura di), *Translation*

Studies: The State of Art. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies, Amsterdam, Rodopi, 155–169.

HERNADI, PAUL (2002), Why is Literature: A Coevolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking, *Poetics Today*, XXIII 1, 21-43.

HJELMSLEV, LOUIS (1968), *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.

HOFSTEDE, GEERT (1991), *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, Londra, McGraw-Hill.

HOLMES, JAMES S. (1988), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

HORGUELIN, PAUL (1981), *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*, Montréal, Linguatech.

HOUDEBINE, ANNE-MARIE (2015), De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel, *La linguistique*, LI 1, 30–40.

HOUSE, JULIANE (2015), *Translation quality assessment: past and present*, Londra, Routledge.

HUFSCHMITT, BENOIT (2002), L'inscription du sujet dans le texte de philosophie, *Semen*, 14.

ISER, WOLFGANG [1970], *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Kostanz; trad. it. *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», XIX, 1985, 15-43.

JAASKELAINEN, RIITTA (1996), Hard Work Will Bear Beautiful Fruit: A Comparison of Two Think-Aloud Protocol Studies, *Meta*, XLI 1, 60-74.

JAKOBSON, ROMAN (1987), « The Dominant », in K. Pomorska e S. Rudy (a cura di), *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London.

JAUSS, HANS ROBERT [1967], *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Kostanz; trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida Editori, 1969.

JONASSON, KERSTIN (1998), « Degree of Text Awareness in Professional vs. Non-Professional Translators », in A. Beylard-Ozzeroff, J. Kralova and B. Moser-Mercer (a cura di), *Translators' Strategies and Creativity*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 189-200.

JONES, FRANCIS R. (1989), On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating, *Target*, I 2, 1989, 183-199.

KAMENICKÁ, RENATA (2007), Defining Explicitation in Translation, *Brno Studies in English*, XXXIII 1, 45-57.

KARPINSKI, EVA C., (2015), Gender, genetics, translation: Encounters in the Feminist Translator's Archive of Barbara Godard, *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies*, 14, 19–39.

KINNUNEN, TUIJA; KOSKINEN, KAISA (2010), « Introduction », in T. Kinnunen e K. Koskinen (a cura di), *Translators' Agency*, Tampere, Tampere University Press, 4–10.

KLAUDY, KINGA, KÁROLY, KRISZTINA (2005), Implicitation in translation: Empirical evidence for operational asymmetry in translation, *Across Languages and Cultures*, VI 1, 13-28.

KLINKENBERG, JEAN MARIE (1973), Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire, *Le Français Moderne*, XLI 3, 285-90.

KOSKINEN, KAISA; PALOPOSKI, OUTI (2003), Retranslations in the Age of Digital Reproduction, *Cadernos*, 1, 19–38.

____ (2010), « Retranslation », in Y. Gambier e L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 294-298.

____(2015), Anxieties of Influence. The voice of the first translator in retranslation, *Target*, XXVII 1, 25-39.

LADMIRAL, JEAN-RENE (1979), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot.

____ (1986), Sourciers et ciblistes, *Revue d'esthétique*, 12, 33-42.

____ (2002), « Testi tradotti, testi classici? », in A. Lavieri (a cura di), *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, Modena, Mucchi, 2009, 71-86.

____ (2009), « Nous autres traductions…nous sommes mortelles », in E. Monti e P. Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Parigi, Orizons, 29-48.

LALA, LETIZIA (2019), « Sulle tendenze interpuntive nella narrativa italiana contemporanea », in Bruno Moretti et al. (a cura di), *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate*, Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018), Roma, Bulzoni, 323-341.

LAVIOSA-BRAITHWAITE, SARA (1992), « Universals of Translation », in M. Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londra, Routledge, 288-291.

LAVIERI, ANTONIO (2012), « Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali », in R. Messori (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Modena, Mucchi, 217-226.

LECERCLE, JEAN-JACQUES (1990), *The Violence of Language: Interpretation as Pragmatics*, London, Palgrave.

LEECH, GEOFFREY (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londra, Longman.

LEECH, G. e SHORT, M. 2007, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Harlow, Longman, [1981].

LEFEVERE, ANDRÉ [1982], « Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature », in L. Venuti e M. Baker (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Londra, Routlege, 2000, 233-249.

____(1992a), *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Londra/New York, Routledge.

____ (1992b), *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, Londra, Routledge.

LEHTONEN, MIKKO, (2001), *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*, Vastapaino, Tampere.

LEVÝ, JIŘÍ (1963), *Umění překladu* (*The Art of Translation*), Praga, Československý spisovatel.

____ (2000), « Translation as a decision process », in L. Venuti e M. Baker (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Londra, Routlege, 2000, 148-159.

LI, YUAN; JUN, XU (1997), Sur la retraduction littéraire actuelle en Chine, *Babel*, XLIII 4, 303-312.

LOMBEZ, CHRISTINE (2019), « Avec qui traduit-on ? Les imaginaires de la traduction poétique », *Itinéraires*, http://journals.openedition.org/itineraires/4561

LOTMAN, JURIJ M. (1992), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.

LOUW, BILL (1993), « Irony in the Text or Insincerity in the Writer?: The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies », in M. Baker, G. Francis e E. Tognini-Bonelli (a cura di), *Text and Technology: In honour of John Sinclair*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 157–76.

MACKENZIE, IAN (2002), *Paradigms of Reading*, Londra, Palgrave Macmillan.

MAGRO, FABIO (2011), «Tra autobiografia e letteratura. Sulla prosa di Beniamino Dal Fabbro», in Rodolfo Zucco (a cura di), *Beniamino dal Fabbro, scrittore. Atti della Giornata di Studi. (Belluno 29 ottobre 2010)*, Firenze, Olschki, 59-78.

MANIGRASSO, LEONARDO (2012), *Poeti traduttori a confronto tra terza e quarta generazione* (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Padova.

MARANDON, GERARD (2001), « Empathie et compétence interculturelle », in A. Kiss (a cura di), *L'empathie et la rencontre interculturelle*, Paris, L'Harmattan, 77-118.

MATTIOLI, EMILIO (2017), « La traduzione come genere letterario », in A. Lavieri (a cura di), *Il problema del tradurre (1965-2005)*, Modena, Mucchi, [1975], 55-74.

____ (2017), « La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche », in A. Lavieri (a cura di), *Il problema del tradurre (1965-2005)*, Modena, Mucchi, [2004], 171-181.

MCCULLY, CHRIS (1998), The Beautiful Lie: Towards Biology of Literature, *PN Review*, XXIV 5, 22-24.

MESCHONNIC, HENRI (2007), Traduire: écrire ou désécrire, *Pour une poétique du texte traduit, Atelier de traduction*, numero fuori serie, 19-33.

MILTON, JOHN (2001), Translating Classic Fiction for Mass Markets. The Brazilian Clube do Livro, *The Translator*, VII 1, 43-69.

MINSKY, MARVIN (1985), *The Society of Mind*, New York, Simon & Schuster.

MONTI, ENRICO (2009), « La retraduction, un état des lieux », in E. Monti e P. Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Parigi, Orizons, 9-25.

MORTARA GARAVELLI, BICE (2010), *Il parlar figurato*, Bari, Laterza.

MOSSOP, BRIAN (2001), Revising and Editing for Translators, Amsterdam, St. Jerome.

MUDERSBACH K., GERZYMISCH-ARBOGAST H. (1989), « Isotopy and Translation », in P. W. Krawutschke (a cura di), *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy*, American Translators Association Scholarly Monograph Series III, Binghamton, Benjamins, 147-170.

MUKAŘOVSKÝ, JAN [1932], Standard language and poetic language, in P. Garvin (a cura di), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown University Press, 1964, 17–30.

MURTISARI, ELISABET TITIK (2013), A Relevance-based Framework for Explicitation and Implicitation in Translation, *trans-kom*, VI 2, 315-344.

____(2016), Explicitation in Translation Studies: The journey of an elusive concept, *Translation & Interpreting*, VIII 2, 64-81.

NEWMARK, PETER (1988), *Approaches to Translation*, New York, Prentice-Hall.

NIDA, EUGENE A. (1964), *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, E. J. Brill.

NORD, CHRISTIANE (1991), Scopos, Loyalty, and Translational Conventions, *Target* III 1, 91–109.

NORD, CHRISTIANE (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained*, Manchester, St Jerome.

OSIMO, BRUNO (2000), *Corso di traduzione Vol. 1*, Bologna, Guaraldi.

____(2002), *Storia della traduzione*, Milano, Hoepli.

O' SULLIVAN, EMER (2003), Narratology Meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature, *Meta*, XLVIII 1–2, 197–207.

PAGNINI, MARCELLO (1988), *Semiosi: Teoria Ed Ermeneutica Del Testo Letterario*. Bologna, Il Mulino.

____(1994), L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione, in « Iride. Filosofia e discussione pubblica » vii (ed. or.), *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 4, 2015, 228-238.

PALOPOSKI, OUTI; KOSKINEN, KAJSA (2004), « A thousand and one translations », in G. Hansen, K. Malmkjær e D. Gile (a cura di), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 27-37.

____ (2010), Reprocessing Texts. The Fine Line between Retranslating and Revising, *Across Languages and Cultures*, XI 1, 29–49.

PALOPOSKI, OUTI (2010), « The translator's footprints », in T. Kinnunen e K. Koskinen (a cura di), *Translators' Agency*, Tampere, Tampere University Press, 86–107.

PARKS, TIM (2007), *Translating Style. A Literary Approach to Translation. A Translation Approach to Literature*, Manchester/ Kinderhook, St. Jerome Publishing.

PEKKANEN, HILKKA (2010), *The Duet between the Author and the Translator: An Analysis of Style through Shifts in Literary Translation* (Tesi di dottorato), Helsinki University Print.

PIERINI, PATRIZIA (1999), « La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica », in P. Pierini (a cura di), *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, 51-72.

PILKINGTON, ADRIAN (2000), *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

PODEUR, JOSIANE (2002), *La Pratica della Traduzione*, Napoli, Liguori.

POPOVIČ, ANTON (2006), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di B. Osimo e D. Laudani, Milano, Hoepli.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1994), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Ediciónes Catedra.

PRETE, ANTONIO (2011), *All'ombra dell'altra lingua*, Torino, Bollati Boringhieri.

PROUST, MARCEL (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard.

____ (1987), *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

PYM, ANTHONY (1998), *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.

____(2006), « On the social and the cultural in Translation Studies », in A. Pym, M. Shlesinger, Z. Jettmarová, *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, Amsterdam, Benjamins, 1–25.

REISS, KATHARINA (2014), *Translation criticism – The potentials and limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, Routledge [2000].

ROBINSON, DOUGLAS (1998), « Intertemporal Translation », in M. Baker (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londra/ New York, Routledge.

ROSE, MARK (1993), *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

SALMON, LAURA (2005), « Su traduzione e pseudotraduzione, ovvero su italiano e pseudoitaliano », in Cardinaletti A. e Garzone G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Milano, FrancoAngeli.

SCHIAVI, GIULIANA (1996), There is Always a Teller in a Tale, *Target*, VIII 1, 1-21.

SEGRE, CESARE (1963), *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli.

____(1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.

____(1998), *Il canone e la culturologia*, negli Atti del convegno di studi su "Lingua e letteratura italiana: istituzioni e insegnamento", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 19-27.

____(2001), *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi.

SÉGUINOT, CANDACE (2000), « Management Issues in the Translation Process », in S. Tirkkonen-Condit e R. Jaaskelainen (a cura di), *Tapping and Mapping the Processes of Translation and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 143-148.

SELA-SHEFFY, RAKEFET (2006), « The Pursuit of Symbolic Capital by a Semi-Professional Group: The Case of Literary Translators in Israel », in M. Wolf (a cura di), *Übersetzen – Translating – Traduire: Towards a "Social Turn"?*, Berlino/Vienna/Londra, LIT, 243-252.

SKIBINSKA, ELZBIETA (2007), La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur, Doletiana, 2007, 1, 1-10

SNELL-HORNBY, MARY (2006), *The Turns of Translation Studies*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

SPERBER, DAN; WILSON, DEIDRE [1986], *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

SPITZER, LEO (1948), *Linguistics and Literary History*, Princeton, Princeton University Press.

STOCKWELL, PETER (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, Londra/New York, Routledge.

SUSAM-SARAJEVA, ŞEBNEM (2003), Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories, *Target*, XV 1, 1-36.

TABAKOWSKA, ELŻBIETA (1993), *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tubingen, Narr.

____ (2000), « Is (Cognitive) Linguistics of any Use for (Literary) Translation? », in S. Tirkkonen-Condit e R. Jaaskelainen (a cura di), *Tapping and Mapping the Processes of Translation and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 2000, 83-95.

TEGELBERG, ELISABETH (2011), La retraduction littéraire – quand et pourquoi ?, *Babel*, LVII 4, 452 – 471.

TIRKONNEN-CONDIT, SONJA (2000), « Uncertainty in Translation Processes », in S. Tirkkonen-Condit e R. Jaaskelainen (a cura di), *Tapping and Mapping the Processes of Translation and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 2000, 123-142.

TOPIA, ANDR (1990), « Finnegans Wake: la traduction parasite. », in P. Bensimon e D. Coupaye (a cura di), Retraduire, *Palimpsestes*, 4, 45-62.

TOURY, GIDEON [1978], « The Nature and Role of Norms in Translation », in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader* (2 ed.), New York/London, Routledge (2003), 205-218.

____ [1995], *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins (2012).

TRUBECKOJ, NIKOLAJ S. (1939), Grundzüge der Phonologie, « Travaux du Cercle linguistique de Prague » 7, pp. 5-261 (trad. it. *Fondamenti di fonologia*, Torino, Einaudi, 1971).

VANDERSCHELDEN, ISABELLE (1998), Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author, *Translation Review*, XI 56, 22-31.

VAN PEER, WILLIE (1986), *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*, Londra, Croom Helm.

VAN POUCKE, PIET (2017), Aging as a motive for literary translation. A survey of case studies on retranslation, *Translation and Interpreting Studies*, XII 1, 91-115.

VECCHIATO, SARA (2005), « Interferenza e strategie linguistiche nella traduzione dal francese all'italiano », in Cardinaletti A. e Garzone G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Milano, FrancoAngeli.

VENUTI, LAWRENCE (1995a), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londra/New York, Routledge.

____ (1995b), Translation, Authorship, Copyright, *The Translator*, I 1, 1–24.

____ (2000), *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge.

____ (2008), « Translation, interpretation, canon formation », in A. Lianeri e V. Zajko (a cura di), *Tanslation and the Classics*, Oxford, Oxford University Press.

VERDONK, PETER (2002), *Stylistics*, Oxford, Oxford University Press.

VERMEER, HANS JOSEPH, « Skopos and Commission in Translational Theory », (trad. ingl di A. Chesterman) in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London/New York, Routledge, 2012, 191-202.

VINAY, JEAN PAUL ; DARBELNET, JEAN (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Parigi, Didier.

VOLLI, UGO (2003) *Manuale di Semiotica*, Roma, GLF editori Laterza.

WALES, KATIE (2011), *A Dictionary of Stylistics*, Londra, Longman.

WARDLE, MARIE (2008), (Re)translation: a literary and/or commercial phenomenon, *Englishes*, 36, 63-81.

WILSON, DEIRDRE; SPERBER, DAN (2004), «Relevance Theory», in L. R. Horn, G. Ward (a cura di), *The Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell, 607-632.

WILSS, WOLFRAM (1996), *Knowledge and Skills in Translator Behavior*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

WIMSATT, WILLIAM (1954), « The intentional fallacy », in W. Wimsatt e M. Beardsley (a cura di), *The verbal icon: Studies in the meaning of poetry,* Lexington, University of Kentucky Press, 3-18.

ZHANG, HUANYAO; MA, HUIJUAN (2018), Intertextuality in retranslation, *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*, XXVI 4, 576-592.

Strumenti lessicografici e grammatiche

BÉCHADE, HERVÉ-D. (1986), *Syntaxe du français moderne et contemporain*, Parigi, PUF.

BERGIER, NICOLA SILVESTRO (1841), *Dizionario enciclopedico della teologia*, II, Milano, Turati.

BRAMATI, ALBERTO (2019), *Le trappole del francese. Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano*, Libreria Cortina, Milano.

DEVOTO, GIACOMO ; MASSARO, DOMENICO (1962), *Grammatica italiana*, Lecce, Edizioni Milella.

GREVISSE, MAURICE (1990), *Précis de grammaire française*, Parigi, Duculot.

GREVISSE, MAURICE; GOOSSE, ANDRÉ (2008), *Le bon usage* (XIV ed.), Parigi, De Boeck.

HUOT, HÉLÈNE (2010), *La morphologie*, Armand Colin.

SERIANNI, LUCA (1989), *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET.

____ (1991), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di A. Castelvecchi, Torino, Utet [1988].

Le Petit Robert de la langue française (2009), Parigi, Edizioni Le Robert.

TLF. *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* (1994), Parigi, C.N.R.S. Edizioni [online : http://atilf.atilf.fr]

Il Vocabolario Treccani (1997), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma [online: https://www.treccani.it/vocabolario]