

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

07

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

*LES CYMBALES DU SOLEIL: SULLE RESE DELLA LUCE
NELLE TRADUZIONI ITALIANE DE L'ÉTRANGER DI
ALBERT CAMUS*

GIULIO SANSEVERINO – *Università di Torino*

La valenza simbolica della luce, foriera di avversità per l'insondabile protagonista de *l'Étranger* e causa del suo destino finale, è stata al centro del dibattito critico nel corso degli ultimi decenni, generando interesse anche nell'ottica di nuovi livelli di lettura del romanzo, non ultimo quello che riguarda le sue traduzioni. Questo contributo si vuole come uno spunto per una riflessione specificamente traduttologica che indaghi i vari aspetti e i ruoli che la luce assume sul piano formale – personificazioni, elementi lessicali di rilievo, figure retoriche, parallelismi e rimandi per contrasto – all'interno del confronto tra il testo originale e le due traduzioni italiane esistenti: la prima ad opera di Alberto Zevi, risalente al 1947, e la più recente ritraduzione di Sergio Claudio Perroni, pubblicata nel febbraio 2015. Tanto le differenze di approccio tra le due versioni italiane, quanto l'adozione di strategie diverse per trasferire i molteplici significati dell'elemento solare all'interno di un piano stilistico altro, non perfettamente sovrapponibile a quello originario, diventano materia di studi ulteriori sui testi, alla ricerca di potenziali interpretazioni che si rendano opportunità di lettura per future ritraduzioni.

The symbolic significance of light as the hand of destiny and the harbinger of Meursault's doom in Camus's *l'Étranger* has been at the hearth of the critical debate over the last few decades, shedding light on many aspects of the text crucial for a contemporary rereading of it within the framework of Translation Studies. The aim of this paper is to explore how the role of light informs such formal features of the novel as personifications, relevant lexical items, rhetorical devices, and parallelisms, all of which will be analysed in the context of the comparison between the source text and two Italian translations: the first translation by Alberto Zevi (dating back to 1947) and the latest retranslation by Sergio Claudio Perroni (2015). The study will focus on the differences between these two translations as well as on the most successful strategies adopted to convey multifaceted significance of light on a stylistic level, which gives rise to further interpretations that may be feeding future retranlations.

I RILEGGERE *LO STRANIERO*, SETTANTAQUATTRO ANNI DOPO

Intraprendere oggi la lettura di un testo come *l'Étranger* di Albert Camus significa anche tenere aperto un dialogo che attraversa settantaquattro anni di storia della letteratura, la cui gravità, in senso etimologico, va a sommarsi alla suggestione estremamente intensa che permise sin da subito al romanzo di conquistare il proprio posto nel canone del tempo, di trovare il proprio peso specifico. Nel configurare un'esperienza di lettura o rilettura da parte del pubblico contemporaneo, è la concorrenza di questi due pesi che non deve essere sottovalutata, ma neppure spaventare.

Oggi, la collocazione de *l'Étranger* nel panorama editoriale internazionale solleva nuovi quesiti riguardo alla qualità delle sue numerose riproposizioni, non ultima la recente ritraduzione italiana di Sergio Claudio Perroni (Bompiani 2015). Dal confronto tra questa e la prima versione italiana, ad opera di Alberto Zevi (Bompiani 1947), emerge un aspetto di particolare interesse che potrà illuminare anche la valutazione delle serie di ritraduzioni successive: il ruolo della luce all'interno del tessuto narrativo e le modifiche stilistiche che esso comporta.

LE RITRADUZIONI DI UN CLASSICO

Partendo dal presupposto che la prima traduzione italiana, quella di Zevi, necessitasse non soltanto di perfezionamento ma di una valida alternativa, dal lavoro di Perroni ci si aspetta innanzitutto che abbia considerato la diversificazione del pubblico contemporaneo, costituito da varie fasce di lettori, conoscitori o profani rispetto al romanzo in questione e quindi titolati ad approcci di lettura differenti: analitici, interpretativi o di prima fruizione.

Come noto, rispetto alla traduzione di un testo letterario la ritraduzione di classici solleva interrogativi che coinvolgono, oltre a un primo testo di arrivo spesso bisognoso di revisioni ed emendamenti (così come le eventuali serie successive), anche un *tertium comparationis* prestigioso che, in quanto oggetto di studi approfonditi nel tempo, richiede delle cautele supplementari.¹ Nel caso de *l'Étranger*, va da sé che qualsiasi traduzione, pur successiva ai numerosi studi che ne hanno sviscerato le profondità formali e filosofiche,² dovrà essere comunque in grado di preservare l'impatto iniziale del romanzo sul pubblico. Rimaneggiare troppo un testo che per mezzo della sua prima traduzione ha raggiunto lo statuto di istituzione letteraria anche in Italia, comporterebbe dei rischi eccessivi. Scrive Jörn Albrecht a proposito del carattere inevitabile e vantaggioso degli atti di ritraduzione:

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. [...] une traduction ne peut donner qu'une partie des sens possibles et [...] elle permet des interprétations que le texte de l'original exclut.³

In relazione ai diversi livelli di analisi e alle irrisolvibili ambiguità costitutive de *Lo Straniero*, ciò appare come un invito incessante alla ritraduzione in quanto riscoperta e traccia di nuovi sentieri. Prima di esplorare il trattamento traduttivo della luce – elemento determinante sia sul piano formale sia su quello narrativo – all'interno dei sentieri effettivamente battuti dai due “Stranieri” sinora apparsi sulla mappa culturale italiana, sarà opportuno procedere a una breve disamina degli stilemi del testo originale.

1 Occupandosi della posizione del ritraduttore nei confronti dei traduttori precedenti, Enrico Monti parla di un « ménage à trois, quatre, cinq, etc. »; e in riferimento al concetto di serie ritraduttiva sostiene 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 ». (Il corsivo è nostro). ENRICO MONTI, *La retraduction, un état des lieux*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, Mulhouse, Orizons, 2011, pp. 9-25, a p. 22.

2 Al riguardo, si cfr. JACQUELINE LÉVI-VALENSI, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1976.

3 JÖRN ALBRECHT, *La Retraduction : définition d'une problématique*, in *Retraductions, De la Renaissance au XX^e siècle*, sous la dir. de Christine LOMBEZ, Nantes, Horizons Comparatistes, 2011, pp. 11-3, a p. 15.

2 SCRITTURE PLURALI DE *L'ÉTRANGER*

Posta la peculiare inscindibilità della funzione stilistica rispetto all'orizzonte filosofico ne *Lo Straniero*, uno degli aspetti da monitorare maggiormente nella valutazione delle sue traduzioni sarà appunto la resa dello stile, che ha trasformato l'opera in un caso letterario distintivo.⁴ Lo stile infatti, preferendo alla retorica del romanzo tradizionale la tecnica behaviorista⁵ che meglio si prestava alla rappresentazione dell'assurdo nell'universo abitato dal protagonista, ha determinato per *Lo Straniero* la reputazione di « livre qui apparaissait lui-même comme un *étranger* dans la littérature romanesque ».⁶

Se la personalità, il grado di istruzione, la corrispondente capacità di espressione e la metamorfosi di Meursault nelle pagine finali del romanzo possono dare ragione sia della predominante mancanza di espressività, sia dei passaggi più intensamente lirici del testo,⁷ allora si riconoscerà che la peculiarità della scrittura in questo racconto risiede soprattutto nel fatto che essa non è una e una soltanto, ma si compone di più stili, di volta in volta adattati alla ricerca di effetti diversi nelle due parti in cui è suddivisa la *fabula*. Attraverso invisibili strumenti preposti dall'autore allo scopo, la differenza tra gli stili resta però opacizzata in un'omogenea impressione vocale, affidata al narratore-personaggio.⁸

È l'innesto di elementi neutralizzanti in un tessuto marcatamente letterario⁹ che caratterizza in maniera unica la scrittura de *L'Étranger*. Molti dei passaggi ad alta stilizzazione, benché sempre rintracciabili tramite indizi testuali, passano inavvertiti a una prima lettura. Ciò avviene grazie alla disseminazione nel corso delle pagine di elementi che per primo Barrier¹⁰ ha definito “a-letterari”, ossia non semplicemente neutri nel tono, ma

4 « [...] 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 19^{ème} siècle, il s'agit de créer un certain climat. » (BRIAN T. FITCH, *Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camus*, in «Symposium», XXIV (1970), pp. 218-229, a p. 277,

5 Considerazioni approfondite sul rapporto con il romanzo americano sono presenti in ALFRED NOYER-WEIDNER, *Structure et sens de L'Étranger*, in *Albert Camus 1980*, a cura di Raymond Gay-Crosier, Gainesville, Florida University Press, 1980, pp. 72-86, e in PHILIP THODY, *A Note on Camus and the American Novel*, in «Comparative Literature», IX/3 (1957), pp. 243-249.

6 MAURICE GEORGES BARRIER, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, Toulouse, Nizet, 1962, p. I.

7 È la tesi sostenuta da Fitch nei suoi lavori su *L'Étranger*.

8 Al riguardo, si cfr. ANNA JERONIMIDIS, *Meursault: identificazione di un personaggio*, in *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*, a cura di Massimo Colesanti, Franco Giaccone e Anna Maria Scaiola, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 381-389.

9 Numerosi sono gli elementi che contribuiscono alla letterarietà del testo in accordo o contrasto rispetto all'uso della tradizione romanzesca del tempo. Su tutti, evidenziamo: il talento ritrattistico di Camus; alcuni effetti impiegati in chiusura di capitolo per preparare l'attacco del capitolo successivo, quali ellissi temporali e cadute nel tono; la sintassi caratterizzata da un alto numero di coordinazioni per giustapposizione, cifra di una stilizzazione che vuole imitare il racconto spontaneo; l'uso di connettori inaspettati e abusivi, non rispondenti alla logica di causa-effetto tradizionale; un tipo di pensiero *a singhiozzo*, la cui espressione è intenzionalmente interrotta e in cui le frasi vengono spezzate, anche per mezzo di una punteggiatura frequente, per far spazio a nuove riflessioni sorte nella mente del personaggio, che talvolta tornano a correggere o sostituire ipotesi precedenti sviluppate da Meursault a proposito di un gesto o di un comportamento. Per quest'ultimo scopo, Camus si serve spesso dell'épanortosi con formule del tipo “*peut-être*”, “*pour ainsi dire*”, “*en somme*”.

10 BARRIER, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, cit., p. II.

neutralizzanti: essi fungono da agenti di appiattimento all'interno delle frasi, di cui smorzano in qualche modo i picchi stilistici. Henri Mitterand dirà 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* ». ¹¹

La riprova dell'efficacia di questi elementi si ha *in 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; pertanto la notevole concentrazione metaforica che ne caratterizza le pagine può esplodere in tutta la sua potenza espressiva. Il cambiamento linguistico di questi due capitoli conclusivi risponde tra l'altro alla ricerca di simmetria dichiarata dallo stesso autore. ¹²

In quali altri momenti e perché avviene, dunque, tale cambiamento? E che relazione intrattiene con l'elemento della luce solare?

3 UNA SENSIBILITÀ SENSORIALE NON ORDINARIA

Secondo la lettura critica di Fitch – che appare meno determinista rispetto alla prima lettura sartriana quanto al rapporto stile-contenuto – il temperamento e la posizione sociale del narratore (oltre alla distinzione quasi inavvertibile tra narratore e personaggio) basterebbero a spiegare verosimilmente tanto la ristrettezza lessicale e la monotonia predominante del tono, quanto i momenti lirico-descrittivi del testo. Questi interverrebbero laddove si realizza pienamente quella coincidenza di Meursault con le proprie sensazioni che costituisce, in effetti, l'unica esperienza di vita che egli riconosca. Si tratta di una sorta di sensismo panico, riscontrabile in aspetti quali la luce solare, il piacere suggerito o prodotto dall'acqua marina, il corpo di Marie – per citarne solo alcuni.

Meursault possiede nei confronti degli elementi naturali ¹³ una certa sensibilità che, sul piano stilistico, sboccia in un innalzamento del tono, contraddistinto da una carica figurativa quasi sempre più intensa rispetto alla media degli enunciati del protagonista. Sin da subito durante la lettura, come scrive Fitch:

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

¹¹ HENRI MITTERAND, *Le langage de Meursault*, in «Le Français dans le Monde», LXII (1969), pp. 6-12, a p.

¹² Nel considerare la scelta da parte di Camus di non utilizzare rigorosamente il congiuntivo imperfetto per la sua rappresentazione di Meursault come l'uomo comune, ci si potrebbe interrogare sul peso di tale mancanza oggi, essendo venuta meno anche in campo letterario l'ortodossia nell'uso dei tempi del congiuntivo. Al momento della ritraduzione si dovrebbe infatti tenere conto di questa evoluzione linguistica, in particolare come l'assenza del congiuntivo imperfetto non produca più sicuramente lo stesso effetto di abbassamento del registro percepito dal pubblico del tempo.

¹³ Nei suoi *Carnets* l'autore scrive: « Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties » (ALBERT CAMUS, *Carnets II. Janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30).

¹³ « Il n'éprouve aucun sentiment d'aliénation vis-à-vis de la nature. Bien que la nature ne soit nullement un simple décor, un fond d'images sur lequel se déroule une vie mentale qui absorbe toute son attention, mais, au contraire, la raison d'être même de son existence, elle [...] s'impose à lui [...] dans sa totalité » (BRIAN T. FITCH, *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard, 1964, p. 191).

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.¹⁴

Nello specifico, la presenza della luce si lega nel racconto ad azioni, sensazioni e di conseguenza immagini negative, caratterizzate il più delle volte da violenza e fatica. Talora la luce solare non nuoce al protagonista, che difatti in questi casi non ne menziona direttamente la fonte (es. « J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré », p. 32). Nella maggioranza dei casi però il sole, con le sue frequenti personificazioni, è portatore di avversità, mai rivelate al lettore da uno sguardo introspettivo, bensì tramite gli strumenti della tecnica behaviorista o per mezzo di metafore.

Soprattutto se inseriti in pagine dallo stile prevalentemente asciutto, i passaggi lirici che rappresentano sia l'allucinazione durante la veglia, il funerale e la scena dell'omicidio, sia i vari elementi della natura, risaltano notevolmente. 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. 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'Étranger*, beginning with "Today, man died. Or maybe yesterday, I don't know," has been such a loud announcement that he is not a poet.¹⁵

Senza addentrarci troppo nel vasto terreno di speculazioni possibili sulla simbologia naturale¹⁶ e sul ruolo della luce nel romanzo, occorrerà dunque esaminare tre aspetti delle traduzioni italiane a questo proposito: il lessico; il mantenimento di parallelismi o rimandi per contrasto; i procedimenti adottati per la resa delle figure retoriche riferite al sole.

LA TRADUZIONE DELLA LUCE

Nel primo capitolo, la presenza e l'effetto della luce, artificiale prima e naturale poi, aumentano progressivamente man mano che ci si avvicina al momento del funerale.¹⁷

Tp (p. 17) A

| Ta₁ (p.13)

| Ta₂ (pp. 24-25)

¹⁴ *Ibid.* Pp. 187-188.

¹⁵ LEO BERSANI, *The Stranger's secret*, in «Novel. A Forum on Fiction», III/3 (1970), pp. 212-224, a p. 216.

¹⁶ Per le quali rimandiamo a CARL A. VIGGIANI, *Camus' L'Étranger*, in «Modern Language Association», LXXI (1956), pp. 865-887.

¹⁷ In questo contributo faremo sempre riferimento alle seguenti edizioni: ALBERT CAMUS, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1971, 1^a edizione 1942 – d'ora in avanti Tp (testo fonte); ALBERT CAMUS, *Lo straniero*, trad. da Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947 – d'ora in avanti Ta₁ (prima traduzione); ALBERT CAMUS, *Lo straniero*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2015 – d'ora in avanti Ta₂ (ritraduzione).

Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'épaissit au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.

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.

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 seminasconde dagli elementi neutralizzanti del contorno.

Il cambiamento espressivo rispetto al tipo prevalente di prosa cui ci ha abituati la voce del protagonista, qui è segnalato dalla scelta marcata dei qualificativi: la sera, dopo essere «tombé brusquement», 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» di zolaniana memoria.¹⁸

Le strategie traduttive adottate in italiano vanno in direzioni opposte. Zevi, ricorrendo soprattutto a procedimenti diretti, arranca un po' nella selezione dei traduttori adeguati per alcuni dei termini summenzionati. Il modo in cui la sera cala sull'ospizio, ad esempio, perde il proprio carattere di violenza, di attrito, intrinseco al lessema "*brusquement*", per mantenere esclusivamente quello della rapidità con «molto presto», che oltretutto realizza un incontro lessicale non necessario, ripetendosi come traduzione dell'immediatamente successivo «Très vite». Mentre la rappresentazione materica della notte è mantenuta dal sintagma «s'era fatta spessa», l'immagine seguente, che ruota intorno al sostantivo «éclaboussement», viene scomposta in termini per mezzo di una transcategorizzazione, sfociando comunque in un'ipotraduzione: l'idea dello schizzo, e quella meno immediata di sporco associata alla prima, vengono del tutto a mancare, trasformandosi nell'unico aggettivo «violenta», che vi si avvicina solo perifericamente ed è coordinato a «improvvisa».

In Ta₂, l'appropriazione da parte del traduttore del tono poetico del testo fonte arriva quasi a oltrepassare, in certi punti, il limite della riscrittura. Già la prima frase, oltre a commettere lo stesso errore di Ta₁, preoccupandosi soltanto di mantenere il senso di istantaneità,¹⁹ abbassa leggermente il registro e riposiziona i costituenti con una parafrasi immotivata. Il che provoca un'altra imprecisione: al fine di evitare che la parola "sera" menzionata così in fine di frase collida con «*la nuit*» appena dopo, Perroni impiega "buio" come traduttore di quest'ultima, poiché la semantica di "buio" si presta bene all'immagine di "addensamento" subito a seguire. Tuttavia, non soltanto il nucleo semantico dei due termini è poco sovrapponibile, ma il repentino passaggio in due tempi

18 Il *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/> suggerisce come esempio per la terza accezione di "éclabousser": «[...] dans le domaine visuel. Couvrir de taches (de lumière, de couleur). Le soleil venait de gagner les deux lucarnes, deux rayons jaunes éclaboussaient l'ombre d'une poussière éclatante (ZOLA, E. Rougon, 1876, p. 119)».

19 Bisogna però segnalare la traduzione del secondo «Très vite» con «di colpo», che recuperando maggiormente l'accezione fisica di "*brusquement*" può considerarsi una compensazione.

dal pomeriggio alla notte, ottenuto in Tp grazie anche all'aspetto verbale degli imperfetti, sembra fermarsi al primo momento in traduzione, dando l'impressione, più che dell'arrivo della notte, di una sera assai buia.

Sottolineiamo, in aggiunta, che non uno dei traducanti adoperati da Zevi viene riutilizzato nella seconda traduzione.²⁰

LA RETE SEMANTICA DI *ÉCLATER*

<p>Tp (p. 17) B Je lui ai demandé si on pouvait éteindre une des lampes. L'éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait.</p>	<p>Ta₁ (p. 13) Gli ho chiesto se si poteva spegnere una delle lampadine: lo sfolgorio della luce sulle pareti bianche mi stancava.</p>	<p>Ta₂ (p. 25) Gli ho chiesto se si potesse spegnere una lampadina. Il bagliore della luce sui muri bianchi mi stancava.</p>
--	---	---

Della traduzione di B segnaliamo questa prima occorrenza della parola “*éclat*”, che insieme ai suoi derivati ricorre spesso nelle rappresentazioni della luce all'interno del romanzo, come foriera di implacabile impeto.

Il problema che sorge al momento della traduzione di “*éclat*” in italiano risiede nello scontro tra la necessità di rispettare la monotonia lessicale che domina il linguaggio di Meursault e la polisemia del termine francese. Tale difficoltà si pone anche a causa dei tre tipi di *éclat* presenti nel testo: delle sue diciassette occorrenze, undici si riferiscono alla luce, quattro al suono e due all'ipotetico scoppio del cuore del protagonista evocato nella parte finale del romanzo. Risulta evidente quindi come soluzioni lessicali diverse non possano che troncane la possibilità di questi rimandi intratestuali, di sicura importanza.

Per il primo tipo Zevi agisce con coerenza, scegliendo prevalentemente il termine “sfolgorio” e la sua famiglia semantica come traducanti; solo in quattro casi su undici adopera “splendore”, “luccichio” e “scintillante”. Rievocando l'immagine della folgore nella propria etimologia, di “*éclat*” lo sfolgorio veicola una certa intensità di impatto visivo e lascia così traccia dell'idea di uno sguardo colpito da luminosità molto vivaci.

Perroni dal canto suo sembra rinunciare completamente al tentativo di mantenere la monotonia lessicale, in favore di una ricerca espressiva che si adegui, di volta in volta, alle immagini in contesto. Sceglie però di creare delle coppie semantiche per quelle occorrenze in cui i derivati di “*éclat*” si presentano in qualche modo accomunati: quando la luce sembra rimbalzare su pareti bianche – di qualsiasi dimensione – percuotendo lo sguardo, viene utilizzato “bagliore” [cfr. B e «Io ormai vedevo solo il bagliore dei suoi denti [...]», p. 102], che dell'originale conserva soprattutto il senso d'improvvisa emanazione; quando si tratta di forme aggettivali, ricorre al piuttosto aulico “abbacinante” [cfr.: «Avendo tenuto gli occhi chiusi, la stanza mi è parsa ancora più abbacinante di bianco.» a p. 18; «sul mare abbacinante» a p. 74; infine, «la spada abbacinante scaturita dal coltello che

²⁰ Il comportamento traduttivo predominante in tutto il lavoro di Perroni rispecchia una volontà di distanziamento rispetto alla prima traduzione, verso la quale la ritraduzione si pone come traduzione avversaria, rifiutandone sistematicamente la lezione. Adottando un *modus operandi* sistematicamente orientato alla modifica del testo di Zevi, il ritraduttore ha infatti sostituito la maggior parte dei traducanti e le posizioni dei costituenti frastici stabiliti dal primo traduttore.

avevo ancora davanti», a p. 84]; oppure ancora il traduttore comprime in aggettivi negativi quando l'*éclat* è indicato in francese per assenza, cioè con «sans éclat» [cfr. «una luce smorta» per «une lueur sans éclat» a p. 19; «Le ciel était pur mais sans éclat [...]», p. 36, reso con «Il cielo era sereno ma spento [...]» a p. 40].

Un caso particolare è quello che qui riportiamo in C:

Tp (p. 28) C Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante..	Ta ₁ (p. 22) Il sole aveva reso molle l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua carne luccicante.	Ta ₂ (p. 33) Il sole aveva squagliato l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua polpa scintillante.
---	--	--

A partire dalla lettura dei *Carnets* di Camus possiamo studiare alcune modifiche apportate dall'autore a questo passaggio prima della stesura definitiva:

« 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 ».²¹

Non ci è possibile sapere con certezza se il primo traduttore abbia effettivamente letto e deciso di riprendere da questi appunti la parola “*chair*” o se la sua scelta sia ricaduta su “carne” a seguito di una riflessione sulla semica del termine, che intrattiene una relazione di variante comune con il più letterario “*pulpe*”. Il sospetto sorge considerando l'approccio prevalentemente letterale che governa la maggior parte del suo lavoro. Ciò che invece emerge 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, ripristinato in senso realistico. Tuttavia la rappresentazione semi-figurata che il Tp trasmette, evoca un asfalto pressoché in ebollizione, smosso da scoppi violenti di materiale incandescente, quasi fosse magma vulcanico. Rispetto all'idea iniziale del *soleil qui fait fondre le goudron*, presente nei *Carnets*, «remplaçant “fait fondre” d'une version antérieure, l'expression “fait éclater” introduit un élément actif de violence qui s'associe au soleil ».²² In italiano dunque l'immagine viene spogliata della sua intensità trasfigurante.

IL PESO DEL SOLE

La luminosità, accecante se artificiale, acquista caratteristiche antropiche quando proviene dal sole. In molti punti del racconto, soprattutto durante il funerale e sulla spiaggia dell'omicidio, il sole picchia, colpisce, ma pure 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

²¹ ALBERT CAMUS, *Carnets I. Mai 1935 – février 1942*, Paris, Gallimard, 1962, p. 124.

²² PAUL ANTHONY FORTIER, *Une lecture de Camus. La valeur des éléments descriptifs dans l'oeuvre romanesque*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 65.

bien vibrer la scène. Il agit aussi au niveau moral en rendant le paysage «inhumain et déprimant» ». ²³

Le traduzioni italiane spesso trasportano questa personificazione nel testo di arrivo, ma con esiti diversi:

[p. 26] D

Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement.

[p. 27] E

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.

[p. 80] F

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.

[p. 85] G

pendant que nous restions cloués sous le soleil.

[p.87] H

Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer.

[p. 21]

Il cielo era pieno di sole. Cominciava a pesare sulla terra e il calore aumentava rapidamente.

[p. 21]

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.

[p. 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.

[p. 69]

mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.

[p.70]

Il sole era tremendo, ora. Andava a frantumarsi sulla sabbia e sul mare.

[p. 32]

Il cielo era già pieno di sole. Cominciava a opprimere la terra, e l'aria era sempre più calda.

[p. 32]

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.

[p. 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.

[p. 79]

mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.

[p.80]

Il sole si era fatto lancinante. Si frantumava sulla sabbia e sul mare.

Per D la traduzione di Perroni, dopo aver reintrodotta il «già» arbitrariamente soppresso in Ta_1 , sfrutta alcune modulazioni: l'effetto per la causa con «opprimere» al posto del più letterale (ma altrettanto corretto) «pesare»; la parafrasi «l'aria era sempre più calda» che rimpiazza il calore rapidamente in aumento.

Tralasciando alcune sviste traduttive, dal confronto di E rileviamo alcuni aspetti riguardanti la resa dell'elemento della luce. Dal punto di vista dei vocaboli, nonostante il mantenimento della personificazione, esistono disuguaglianze riguardo alla figuratività della scena dovute in parte a una diversa interpretazione del Tp , in parte a una volontà

²³ *Ibidem.*

di precisione lessicale non coincidente. Ancorché le discrepanze non generino esiti eccessivamente distanti tra loro e soprattutto rispetto al Tp, le scelte in Ta₁ ci appaiono più attente all'intenzione originale. La connotazione qui attribuita da Camus all'aggettivo "débordant", che include il superamento di una misura o di una soglia, è ben rispecchiata dalla denotazione di "eccessivo"; mentre "esasperato", sebbene vi si avvicini molto, indica piuttosto l'essere portato al limite o spinto a un grado estremo di sopportazione, quindi pur sempre al di qua di una soglia. Inoltre, possedendo meno tratti di concretezza, l'aggettivo di Ta₂ non partecipa alla *métaphore filée* del sole pesante.

Tra i sobbalzi e le vibrazioni dei due traducanti verbali c'è, tutto sommato, solo un leggero scarto d'intensità per la frequenza del movimento; mentre il divario tra "inumano" e "disumano" a seguire è decisamente maggiore. Questi due termini, infatti, in italiano discernono ciò che nell'uso francese tuttora²⁴ è riconosciuto come lessema unico: "inhumain". Da un lato c'è un paesaggio intrinsecamente inumano, privo dei caratteri di umanità; dall'altro un paesaggio che è stato spogliato della sua umanità da un sole "débordant". Affermare dunque con certezza che Camus si riferisse a un'accezione piuttosto che all'altra sarebbe un azzardo; soprattutto in considerazione del fatto che uno dei temi centrali dell'opera è l'estraneità al mondo come mancanza di umanità, riflessa tra l'altro nel gioco stilistico secondo cui il sole, nemico di un protagonista all'apice del proprio *être inhumain* (la scena dell'omicidio), si presenta al lettore sotto varie personificazioni, ossia in forma figuratamente umana.

Attraverso una modulazione di senso sia Zevi sia Perroni, dopo aver individuato l'equivalenza di "fare il morto", approdano a una buona resa della personificazione quasi corporale in F, dove il verbo "écarter" rappresenta l'azione del sole di togliere concretamente le gocce dal viso di Meursault.

Se in G la metafora del sole schiacciante che inchioda i personaggi non è stata minimamente alterata, lo stesso non può dirsi per H, dove si parla di un «écrasant soleil» tradotto con «tremendo» prima e con «lancinante» poi. Il primo aggettivo riguarda una condizione più che altro emotiva, pur tenendo in considerazione il valore iperbolico per estensione che lo riferisce a una qualità estremamente negativa e che viene impiegato di frequente proprio per qualificare il caldo. Il secondo aggettivo indica spesso (ma non esclusivamente) piuttosto un dolore fisico che una sofferenza emotiva o spirituale, per cui risulta maggiormente accostabile al senso originario. Bisogna tuttavia tener conto del fatto che l'espressione figurata del Tp, dato l'argomento atmosferico, è di uso abbastanza frequente nel francese quotidiano (o leggermente sostenuto) e nel linguaggio giornalistico, in una forma però a costituenti invertiti. Ciò rende l'azzeramento della metafora del peso nelle versioni italiane, a nostro avviso, meno grave.

IL PEANA DEL SOLE E IL DESTINO DI MEURSAULT

Prendiamo infine in esame il passo I che, come vedremo, è un vero e proprio perno del romanzo in quanto punto di svolta del tragico destino del protagonista.

²⁴ Si ha notizia del neologismo "dés humain" coniato dallo psicanalista Pierre Fédida, scomparso nel novembre 2002, in PIERRE FÉDIDA (a cura di), *Humain / Dés humain*, Paris, PUF, 2007.

[p.92] I
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.

[p.75]
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.

[p.84]
Ormai sentivo solo il fragore del sole sulla fronte e, indistintamente, la spada abba-
cinante scaturita dal coltello che avevo ancora davanti.

Per poterne comprendere appieno la portata, tuttavia, esso va letto in relazione alle ultimissime righe del capitolo VI della Parte Prima, che riportiamo di seguito:

[pp.92-93] L
Cette épée brûlante rongéait 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.

[p.75]
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.

[pp.84-85]
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 tornare dunque su questo passo cruciale, occorre comprendere come Camus abbia infuso in esso risonanze profonde disseminando già le pagine che lo precedono di elementi preparatorî. I «cymbales du soleil» ancora prima nel frammento I rappresentano infatti soltanto l'apice simbolico di una violenza progressiva emanata dalla luce solare, la cui percezione metaforica passa in poche pagine 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, esprime al contempo un parossismo di veemenza e musicalità.²⁵ I primi simboli che configurano la metafora di una guerra contro il sole inaugurano un climax che sfocerà negli spari, fatali tanto per la vittima quanto, in ultima analisi, per il carnefice. In questa atmosfera bellica,

²⁵ Sul rapporto tra musica e parole in Camus segnaliamo lo studio approfondito di DEBORAH WEAGEL, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang, 2010.

alle ripetute offensive provenienti dal cielo, Meursault risponde tentando di sfuggire alla luce o di opporvisi con tutto se stesso:

[pp.89-90] M
Toute 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 [...]

[p.72-73]
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 [...]

[pp.82]
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'ebbrezza opaca che mi rovesciava addosso. A ogni dardo di luce sprigionato dalla sabbia [...]

Nelle versioni italiane, tralasciando qualche differenza minore,²⁶ la metafora militare è mantenuta grazie all'utilizzo di vocaboli che riguardano il contrasto e il combattimento. Nello specifico: «vincere il sole» per «trionpher du soleil», che lo assimila a un avversario o nemico; il riferimento a un colpo d'arma, benché per questo secondo elemento si passi da «épée de lumière jaillie du sable», reso al meglio da Zevi con «sciabolata di luce sprizzata dalla sabbia», a un tipo differente di arma in Ta_2 , dove la spada si trasforma in un «dardo di luce sprigionato dalla sabbia». Quest'ultima immagine tuttavia perde in ritraduzione una delle sue sfumature semantiche, ovvero l'associazione del verbo «jaillir» allo sprizzare o sgorgare di un liquido, in questo caso con allusione al sangue, che oltre a rientrare perfettamente nella metafora del campo di battaglia si ricollega alle menzioni dirette o indirette a esso fatte in precedenza nel testo (es. «Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant», p. 84).

Il clima bellico in I si ricongiunge pienamente al sostrato musicale (di cui diremo tra poco) attraverso due manifestazioni simboliche ravvicinate: «cymbales du soleil» e «glaive éclatant». La seconda viene resa in italiano con traduttori diversi dall'equivalente letterale «gladio». Questa scelta non provocherebbe grossi smottamenti se le pagine a precedere e a seguire non contenessero, in più punti, varianti sinonimiche di “spada” (“*lame*”, “*épée*”, “*sabre*”), alle quali pertanto i traduttori avrebbero dovuto cercare di attenersi scrupolosamente. Oltretutto la forma arcaica *gladio*, che evoca le epoche degli imperi e delle battaglie campali, proprio in questo passaggio mette in risalto un altro simbolo, i succitati cembali che anticamente animavano i trionfi degli eserciti, suggerendo al lettore un innalzamento dei riferimenti culturali quasi del tutto assente nel resto del romanzo. A proposito della figuratività dei cembali scrive Tarle:

²⁶ A parte l'omissione di «grand» in Ta_1 , la discrepanza fondamentale riguarda come sempre la scelta di Peroni di mettere quanta più distanza lessicale e grammaticale (es. pronomi personali riorganizzati) possibile tra la sua versione e quella precedente.

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.²⁷

Che siano nominati i cembali a monte è dunque un requisito fondamentale affinché l'accumulazione metaforica esprima tutto il suo potenziale. Questo non avviene nelle due traduzioni italiane di I, dove peraltro si scorgono alcuni punti deboli.

Zevi inizia il periodo con un calco strutturale («Non sentivo più altro che il risuonar»), che risulta leggermente traballante a livello sintattico e funziona ancor meno per un lettore contemporaneo. Il «risuonar del sole» sulla fronte restituisce certo un'immagine evocativa, ma perdendo il riferimento diretto allo strumento annulla la metonimia originale, configurandosi come errore di ipotraduzione. Lo stesso comportamento è riscontrabile in Ta_2 , dove però la scelta oculata del sostantivo «fragore», spesso in collocazione con la parola “tamburi” in italiano, restringe per lo meno il campo a un tipo di strumento a percussione. Qui inoltre viene eliminata la pesante ripetizione dei due “fronte” a breve distanza che si legge nella prima traduzione.

È appunto la menzione in I dei cembali, già di per sé referenti letterari suggestivi, a permettere, come accennavamo, lo svelamento in L di una sottile linea musicale fino a quel momento rimasta sotterranea al testo, ma che intreccia rapporti interpretativi fondamentali con il resto del capitolo e non solo. La descrizione del secondo incontro con gli arabi avviene in prossimità di una piccola sorgente d'acqua, il cui suono rasserenante si contrappone subito (e a distanza) alle percosse – poi simbolicamente percussioni – del sole. 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» (p.87).²⁸ Per mettere in risalto 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».²⁹ 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», p.90). Non occorre dunque sottolineare ulteriormente come la presenza di strumenti musicali in queste pagine segua una precisa volontà di evocazione e accumulazione nella mente del lettore, consapevole o meno.

Un ulteriore aspetto di musicalità riguarda le sonorità di alcuni periodi che nelle ultimissime pagine del sesto capitolo si trasformano in vera e propria prosa poetica. Se tor-

27 JERE TARLE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus. De la grammaire à l'écriture et au style*, in «Studia Romanica et Anglica Zagradiensi», xxvi (1968), pp. 87–101, a p. 98.

28 La corretta traduzione qui di “*roseau*” in “*canna*” mette ancora più in rilievo l'errore commesso da ambedue i traduttori al capitolo IV della Parte Prima, dove per « sur une plage resserrée entre des rochers et bordée de roseaux » (p. 55) leggiamo «orlata di roseti» in Ta_1 , (p. 45) e «stretta tra gli scogli e i roseti» in Ta_2 (p. 55). In quest'ultimo la presenza di un falso amico – errore di Ta_1 , conservato in Ta_2 – ci appare ancora meno giustificabile, trattandosi di una ritraduzione.

29 Il corsivo è nostro.

niamo per un momento su L non sarà difficile notare la quantità di allitterazioni e assonanze che, a poca distanza le une dalle altre, contraddistinguono queste righe: «*épée*» risuona in «*épais*», aggettivo riferito a un «*souffle*» a sua volta centro di parallelismi testuali;³⁰ «*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 o stravolgerne la forma (né del resto sarebbe stato necessario, dal momento che occorreva soltanto riproporre tra le parole una qualche musicalità *tout court*), desideriamo comunque verificare se i due traduttori abbiano rilevato i giochi musicali e quantomeno tentato di introdurre delle compensazioni.

Zevi, forse più per l'impronta *sourcier* del suo operato che per un'individuazione consapevole, riesce effettivamente a tamponare 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. L'effetto viene ottenuto non soltanto tramite l'inversione delle posizioni di «*ardent*» e «*brûlante*», ma soprattutto grazie alla modulazione del verbo “*charrier*” e del suo ausiliare. In aggiunta, la traduzione di «*rongeait*» e «*fouillait*» con «*corrodeva*» e «*frugava*», accostati a «*ardente*» e «*doloranti*» nella stessa frase, aumenta notevolmente la ripetizione delle consonanti vibranti.

Anche Perroni cerca di sopperire alla modifica sonora con una compensazione: in «*è spirato un soffio denso e rovente. Mi è parso [...]*» risalta l'insistenza delle consonanti fricative. Tuttavia, escluso questo accorgimento, non ci sembra che la ritraduzione nel complesso recuperi sufficientemente l'intensità musicale dell'originale.

Si è insistito sulla resa della musicalità di queste sezioni poiché tra di esse sussistono anche rimandi intertestuali che svelano attinenze culturali non trascurabili. Proprio in L, i quattro colpi originati dagli spari acquistano un valore ulteriore, aggiunto all'importanza cruciale che già posseggono a livello narrativo. Questi «*quatre coups brefs*», afferma Tarle «*Camus les a puisés dans l'espace de notre intertextualité culturelle: ils renvoient aux quatre notes initiales d'une symphonie célèbre. 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*».³¹ La relazione intravista dal critico ci appare indubbia, considerato soprattutto che la quinta sinfonia di Ludwig van Beethoven in Do minore si apre con il celeberrimo motivo di quattro note che, secondo le dichiarazioni dello stes-

30 Il termine “*souffle*” ha sei occorrenze nel Tp. In tre occasioni però assume una valenza capitale sia per posizione nel racconto, sia perché si manifesta al protagonista, prima inconsapevole e poi *révolté*, 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.

31 TARLE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus*, cit., p. 98.

so musicista, rappresenta ed è universalmente conosciuto come “il destino che bussa alla porta”. La corrispondenza con la trama del romanzo è subito lampante.

Se però nel Tp la fatalità si lega esclusivamente ai «quatre coups» per ragioni di verosimiglianza romanzesca,³² nei due testi d'arrivo italiani esiste una discrepanza sostanziale, nascosta dietro all'assenza di un avverbio. Al paragrafo L del Ta₁, infatti riscontriamo un'omissione ingiustificata che avrà ripercussioni notevoli sul senso di alcuni enunciati della seconda parte: «Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte», dove manca la traduzione dell'avverbio “*encore*” dell'originale, poi ripristinata in Ta₂ con la transcategorizzazione in aggettivo «altre quattro volte». Leggendo la versione di Zevi, in un primo momento si è portati a credere che l'ambiguità riguardante il primo colpo di pistola – il Tp non parla espressamente di uno sparo, ma descrive il cedere del grilletto e un assordante rumore secco – sia allora attribuibile a una sovrapposizione sonora tra il fragore del sole e quello dell'arma, come se Camus anticipasse le percezioni della raffica successiva, interpretata nel Ta₁ come singola. L'omissione di “*encore*” in sé, in effetti, non sconvolgerebbe la rappresentazione degli eventi nell'episodio; ma arrivati al dibattito processuale, nella seconda parte dell'opera, ci si accorge del grosso fraintendimento di Zevi rispetto allo svolgersi delle azioni:

Tp «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.» (pp. 103-104);

Ta₁ «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.» (p. 84);

Tp «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 [...]» (p. 151);

Ta₁ «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 [...]» (p. 123).

Confrontando i passaggi appare evidente quindi che l'omissione di cui sopra non è frutto di una scelta stilistica, bensì di una svista, talmente fuorviante per il senso degli enunciati da aver portato non solo alla forzatura del numero di spari descritti nel Tp e ripresi dalle parole sia dell'accusa che dell'imputato, ma all'immissione nel Ta₁ di un'aggiunta totalmente inventata che giustificasse l'interpretazione del traduttore: «Avevo sparato una volta». Ci si domanda allora come sia stato possibile che Zevi, rendendosi conto della discrepanza numerica, non sia tornato indietro a rivedere il passo e rettificare la traduzione di L.

32 Mentre il primo sparo sarebbe potuto essere presentato in tribunale come atto di legittima difesa, i quattro successivi, vero mistero 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 lo strumento reale del fato di Meursault.

Il fatto che il destino di Meursault sia determinato dunque da una luce che, nelle dichiarazioni in tribunale dello stesso protagonista, si rende agente di rovina, muovendogli contro una guerra sinestetica costante e talvolta appena percettibile, rimane un aspetto ineludibile e di difficile resa, nell'ottica di un lavoro traduttivo equifunzionale rispetto all'originale.

Se si resta all'ascolto delle risonanze profonde che scaturiscono dal testo francese e che devono quindi trovare posto nella traduzione italiana, sarebbe preferibile negoziare, di volta in volta, la resa dei passaggi più densi sui piani semantico, figurativo e musicale. Meno prudente risulterebbe invece l'adozione di un approccio traduttivo rigidamente sistematico, che rischierebbe di sacrificare in molti punti la precisione testuale di Camus alla coerenza del traduttore, dietro la quale può talora celarsi l'imposizione di un'interpretazione personale. Tra i numerosi livelli di analisi possibili per la contemporanea comunità di lettori, ciò può essere considerato come ulteriore richiamo a nuove ritraduzioni e metro di giudizio di quelle esistenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBRECHT, JÖRN, *La Retraduction : définition d'une problématique*, in *Retraductions, De la Renaissance au XXI^e siècle*, a cura di Christine Lombez, Nantes, Horizons Comparatistes, 2011, pp. 11-3. (Citato a p. 252.)
- BARRIER, MAURICE GEORGES, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, Toulouse, Nizet, 1962. (Citato a p. 253.)
- BERSANI, LEO, *The Stranger's secret*, in «Novel. A Forum on Fiction», III/3 (1970), pp. 212-224. (Citato a p. 255.)
- CAMUS, ALBERT, *Carnets I. Mai 1935 – février 1942*, Paris, Gallimard, 1962. (Citato a p. 258.)
- *Carnets II. Janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964. (Citato a p. 254.)
- *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1971. (Citato a p. 255.)
- *Lo straniero*, trad. da Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947. (Citato a p. 255.)
- *Lo straniero*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2015. (Citato a p. 255.)
- FÉDIDA, PIERRE (a cura di), *Humain / Déshumain*, Paris, PUF, 2007. (Citato a p. 260.)
- FITCH, BRIAN T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard, 1964. (Citato alle pp. 254, 255.)
- *Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camu*, in «Symposium», XXIV (1970), pp. 218-229. (Citato a p. 253.)
- FORTIER, PAUL ANTHONY, *Une lecture de Camus. La valeur des éléments descriptifs dans l'oeuvre romanesque*, Paris, Klincksieck, 1977. (Citato alle pp. 258, 259.)
- JERONIMIDIS, ANNA, *Meursault: identificazione di un personaggio*, in *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*, a cura di Massimo Colesanti, Franco Giacone e Anna Maria Scaiola, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 381-389. (Citato a p. 253.)
- LÉVI-VALENSI, JACQUELINE, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1976. (Citato a p. 252.)
- MITTERAND, HENRI, *Le langage de Meursault*, in «Le Français dans le Monde», LXII (1969), pp. 6-12. (Citato a p. 254.)
- MONTI, ENRICO, *La retraduction, un état des lieux*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, Mulhouse, Orizons, 2011, pp. 9-25. (Citato a p. 252.)
- NOYER-WEIDNER, ALFRED, *Structure et sens de L'Étranger*, in *Albert Camus 1980*, a cura di Raymond Gay-Crosier, Gainesville, Florida University Press, 1980, pp. 72-86. (Citato a p. 253.)
- TARLE, JERE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus. De la grammaire à l'écriture et au style*, in «Studia Romanica et Anglica Zagradiensi», XXVI (1968), pp. 87-101. (Citato alle pp. 263, 264.)
- THODY, PHILIP, *A Note on Camus and the American Novel*, in «Comparative Literature», IX/3 (1957), pp. 243-249. (Citato a p. 253.)
- Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>. (Citato a p. 256.)

- VIGGIANI, CARL A., *Camus' L'Étranger*, in «Modern Language Association», LXXI (1956), pp. 865-887. (Citato a p. 255.)
- WEAGEL, DEBORAH, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang, 2010. (Citato a p. 261.)



PAROLE CHIAVE

L'Étranger; retranslation; sensoriality; sunlight; violence; musicality; semantic networks.

NOTIZIE DELL'AUTORE

L'interesse per il confronto tra ritraduzioni scaturisce da un primo studio sulla resa della metrica de *Les Fleurs du Mal* nelle traduzioni di L. De Nardis e G. Bufalino, condotto presso l'Università degli Studi di Palermo nel 2012. L'analisi contrastiva delle versioni italiane de *L'Étranger*, precedentemente approfondita al fianco di professionisti della traduzione, è stato oggetto della sua tesi di Laurea Magistrale in Traduzione. Attualmente si occupa di traduzione collaborativa, con un progetto di ricerca sull'evoluzione del fenomeno in tempi moderni.

giulio.sanseverino@edu.unito.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIO SANSEVERINO, *Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de L'Étranger di Albert Camus*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 251-268.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticentre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticentre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VII (2017)

NARRAZIONI DEL SÉ E AUTOTRADUZIONE	v
a cura di Giorgia Falceri, Eva Gentes e Elizabete Manterola	
<i>Narrating the Self in Self-translation</i>	vii
GARAZI ARRULA RUIZ, <i>What We Talk About When We Talk About Identity in Self-translation</i>	i
MARÍA RECUENCO PEÑALVER, <i>Zodorís Califatidis y la ventana del ladrón o de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero</i>	23
MELISA STOCCO, <i>Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche</i>	41
ELENA ANNA SPAGNUOLO, <i>Giving Voice To The Hybrid Self. Self-Translation As Strategy</i> By Francesca Duranti / Martina Satriano	67
MARIA ALICE ANTUNES, <i>Autobiographies, Self-translations and the Lives In-Between: the Cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman</i>	85
CHIARA LUSETTI, <i>Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous</i>	109
VALERIA SPERTI, <i>Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston</i>	129
NAMI KANEKO, <i>¿Quién puede hablar por los de Obaba? Una relectura de Obabakoak de Bernardo Atxaga en vista de un cuento perdido en la autotraducción</i>	149
ALAIN AUSONI, <i>Et l'autotraduction dans l'écriture de soi ? Remarques à partir de Quant à je (kantaje) de Katalin Molnár</i>	169
SAGGI	183
MARIAGRAZIA FARINA, <i>Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta</i>	185
BRUNO MELLARINI, <i>Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati</i>	201
SERGIO SCARTOZZI, <i>Il 'Fu Eugenio Montale'. Derubare il tempo tra memoria e delitto</i>	225
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	249
GIULIO SANSEVERINO, <i>Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de L'Étranger di Albert Camus</i>	251
ANNY BALLARDINI, <i>Rachel Blau DuPlessis: a Translation Proposal</i>	269
ANDREA BINELLI, GIORGIA FALCERI e CHIARA POLLI, <i>Bardi, streghe e altre creature magiche. Tradurre l'Irlanda di Lady Wilde</i>	285
REPRINTS	301
PAOLO CHIARINI, <i>Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine</i> (a cura di Fabrizio Cambi)	303
<i>Introduzione</i>	311

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a **questa** pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.