

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXIX, 2/2022  
DOI: 10.24425/kn.2022.141640

LETIZIA CARBUTTO  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)  
ORCID 0000-0002-2203-248X

## TRA REVISIONE E RITRADUZIONE: IL *CŒUR SIMPLE* DI LALLA ROMANO, DAL 1944 AL 2000

### ABSTRACT

The two versions of Flaubert’s *Un cœur simple*, both signed by writer and translator Lalla Romano, prompt a reflection on a practice which lies in the hybrid space between revision and retranslation. Mainly due to extratextual reasons, two often conflicting dynamics emerge from Romano’s interventions in the text and in the paratexts: the tendency to get closer to the source text and, at the same time, the translator’s unusual independence from its stylistic features.

KEYWORDS: self-retranslation, revision, editorial plan, authorial paratext, retranslation hypothesis

### STRESZCZENIE

Dwie wersje *Un cœur simple* Flauberta zrealizowane przez pisarkę i tłumaczkę Lallę Romano skłaniają do refleksji nad praktyką znajdującą się na pograniczu pomiędzy rewizją a retranslacją. Głównie ze względu na pozatekstowe przyczyny, z interwencji Romano w tekst i w parateksty wyłaniają się dwie dynamiki zwykle ze sobą sprzeczne: tendencja przybliżania tekstu docelowego do tekstu źródłowego i nietypowa niezależność tłumacza w stosunku do stylistycznych cech tekstu.

SŁOWA KLUCZOWE: retranslacja, rewizja, projekt wydawniczy, paratekst autorialny, hipoteza retranslacji

Quando, negli anni Quaranta, Cesare Pavese le affida la traduzione dei *Trois contes* di Flaubert, Lalla Romano è una giovane pittrice e poetessa fresca di esordio – la prima raccolta, *Fiore*, è uscita nel 1941 per Frassinelli –, nonché alla prima esperienza di traduzione. Tant’è che Pavese deve convincere del valore della collaboratrice Carlo Muscetta, che dirige per Einaudi la collana “Universale” a cui sono destinati i *Tre racconti*, pur senza escludere lui stesso la necessità di un “severo giudizio” nei confronti della sua prima prova da traduttrice<sup>1</sup>. La traduzione, tanto apprezzata da meritare, oltre al compenso stabilito, un sovrappiù “per l’afflato poetico” (Romano 2000: 134), viene riprodotta inalterata nel 1956 nella “Biblioteca moderna Mondadori”, poi con minime modifiche (che si limitano a ristabilire il francese per i nomi propri) nei “Centopagine” Einaudi nel 1980. Soltanto in occasione della ripubblicazione nel 1944, ancora da parte di

<sup>1</sup> “Mi pare che ti lamentassi dell’assegnazione che abbiamo fatto dei *Trois contes*. Si tratta dell’autrice del *Fiore* (Lalla Romano), donna letterata” (Lettera a Carlo Muscetta, 3 dicembre 1942); “Riceverai da Giulio i *Tre racconti* di Flaubert. Ti prego di essere severo nel tuo giudizio, dato che si tratta di una nuova collaboratrice” (Lettera allo stesso, 3 febbraio 1943) (Pavese 2008: 121–140).

Einaudi, nella prestigiosa collana “Scrittori tradotti da scrittori” (“Sts”), Romano sente l’esigenza di rivedere il proprio lavoro. Negli oltre cinquant’anni che separano le due versioni, ha intanto accantonato la pittura e la poesia per dedicarsi alla narrativa, che l’ha resa nota al grande pubblico e consacrata con il Premio Strega nel 1969; si è inoltre misurata di nuovo con la scrittura flaubertiana traducendo nel 1984, sempre per “Sts”, *L’Éducation sentimentale*. Gli interventi sulla traduzione del 1944 si concentrano soprattutto sul primo dei tre racconti, *Un cœur simple*<sup>2</sup>: ne risulta un testo che, dalla semplice revisione, sfiora la ritraduzione. Nonostante sia piuttosto comune che l’editore informi il lettore di operazioni del genere, non di rado per ragioni commerciali, l’edizione del 2000 non riporta alcuna indicazione in proposito; è invece la stessa Romano che nella nota del traduttore, posta in chiusura del volume, riferisce il rimaneggiamento della traduzione originale, pur astenendosi dal fornire informazioni precise sulla portata dell’intervento e dunque dal riconoscere esplicitamente, nel nuovo testo, una revisione o una ritraduzione.

La linea di demarcazione tra le due pratiche appare, anche in sede teorica, alquanto incerta e sfumata: non a caso si è parlato, a proposito della revisione, di una serie di ritocchi talmente limitati da non meritare l’etichetta di “ritraduzione” (Rodriguez 1990), o di un primo passo verso la ritraduzione (Vanderschelden 2000: 1–2). Piuttosto che cristallizzare le due pratiche in un’opposizione dicotomica, appare allora più funzionale pensare la revisione e la ritraduzione come un insieme di relazioni testuali, ovvero come due aree parzialmente sovrapposte di un *continuum* che dalla mera correzione ortografica, passando per la ritraduzione propriamente detta, può approdare all’adattamento (Gambier 1994: 413). In tale *continuum*, nella “fuzzy area between retranslation and revision” (Koskinen, Paloposki 2010: 29), si colloca l’autoritraduzione: il termine già destinato a rappresentare, sulla scia dell’autotraduzione, la ritraduzione di un testo da parte del suo autore (Geçmen 2018: 38), è stato recentemente esteso a designare circostanze, come quella delle traduzioni dei *Trois contes*, in cui lo stesso traduttore interviene, più o meno radicalmente, su una propria traduzione. Considerando lo status di Romano, la questione ritraduttiva si interseca peraltro con implicazioni relative alla traduzione d’autore. Se è vero che entrambe le versioni possono essere attribuite a tale categoria, l’evoluzione personale della scrittrice e del suo *habitus* autoriale e traduttivo, oltre all’aumento di prestigio e capitale simbolico, sottintendono un diverso atteggiamento nei confronti del testo di partenza e, in generale, dell’attività traduttiva: i mutamenti che si riscontrano in sede testuale sono necessariamente influenzati, quantomeno in parte, da elementi di carattere extra-testuale che riguardano il contesto di arrivo; l’incontro tra le due dimensioni trova una sua chiara sintesi negli apparati paratestuali delle due versioni.

<sup>2</sup> È Romano stessa a farlo presente nella nota del traduttore (Romano 2000: 135).

## DAL PARATESTO ALLOGRAFO A QUELLO AUTORIALE

“Sintesi” è in effetti la definizione che meglio rende conto della natura inconsueta dei paratesti firmati da Romano. Alla traduzione del 1944 è anteposta una breve introduzione, dal taglio informativo ma non enciclopedico, che introduce il lettore all’opera flaubertiana attraverso il punto di vista critico della traduttrice. Pur rinunciando a dare conto del proprio intervento sul testo, Romano non si esime infatti dal far trapelare una sua interpretazione dei racconti: lo dimostrano ad esempio le “analogie pittoriche”, senza dubbio suggerite dall’esperienza personale di pittrice, con cui paragona “il *Cœur simple* [a] una «grisaille» alla Corot, del Corot impressionista antilettera, così intimo e puro, ed *Herodias* [a] un Delacroix del tipo delle *Noces juives*, dal colore pesante e un po’ malato” (Romano 1944: 10)<sup>3</sup>. Critica, commento e traduzione sono d’altronde, come ricorda Berman, tre metatesti legati da una “parenté d’essence” (Berman 1986: 88), tre vie privilegiate di accesso all’opera naturalmente portate a incontrarsi e manifestarsi attraverso l’intervento del traduttore.

La “sapiante prefazioncina” (Romano 2000: 133) è riprodotta per volontà della traduttrice nella nota dell’edizione “Sts”, in cui confluiscono anche alcuni passi della postfazione alla traduzione de *L’Éducation sentimentale*. Dallo scritto del 1944, che lascia trapelare la voce di una traduttrice ancora formalmente nell’ombra, all’insolito collage che chiude l’edizione del 2000, la personalità di Romano si sovrappone sempre più a quella dell’autore, mentre la traduzione sembra prendere il posto solitamente occupato dall’opera di partenza: in quello che diventa una sorta di diario di traduzione, il lettore trova un resoconto del rapporto di Romano con Flaubert, delle vicissitudini che l’hanno portata a affrontarne la scrittura e dell’impatto determinante che tale esperienza ha avuto sulla sua formazione artistica. Sono state le “aggressioni” subite da parte di Flaubert, confessa Romano, a condurla dalla pittura alla letteratura; è grazie alla “lotta con l’Angelo” che ha scoperto “che la prosa può essere altrettanto rigorosa della poesia, che prosa e poesia, anzi, sono la stessa cosa” (Romano 2000: 131–136), e che ha quindi superato il pregiudizio nei confronti del romanzo per convertirsi alla narrativa. Abbandonando il riserbo della prima introduzione, Romano si colloca al centro della scena, riferisce aneddoti personali, e affronta la questione traduttiva in termini alquanto anomali. A partire dalle osservazioni di Genette, che con *Seuils* fonda di fatto lo studio del paratesto senza tuttavia approfondire il caso delle note dei traduttori, tale forma di espressione è stata indagata in quanto strumento connesso alla visibilità del traduttore e sede privilegiata di un discorso meta-traduttivo che, seppure privo di norme fisse e classificabili, presenta comunque dei *topoi* ricorrenti. Quando al traduttore è concesso di assecondare la propria “pulsion préfacielle” (Hersant 2018), ovvero di non limitarsi a presentare l’opera tradotta ma di

<sup>3</sup> Negli stessi anni, Romano lavorava anche alla traduzione del *Journal* di Delacroix.

commentare il proprio intervento sul testo, il paratesto cessa di essere allografo per diventare autoriale (Genette 1987: 267). In questo caso, il discorso meta-traduttivo si articola generalmente intorno a tre grandi categorie (Hersant 2018): la quasi onnipresente giustificazione, anzitutto, che dalla *captatio benevolentiae* arriva all'auto-denuncia del traduttore, il quale confessa difficoltà e incertezze nella speranza di anticipare, e in parte attenuare, eventuali critiche; la stessa modestia, sincera o affettata, si riscontra spesso nella presentazione del proprio lavoro, che può concentrarsi su specifici aspetti o passi dell'opera che hanno richiesto un particolare sforzo al traduttore; il discorso può infine estendersi alle grandi questioni della traduzione – dalla “fedeltà” all’“intraducibilità”, dalla strategia estraniante o addomesticante alla resa in prosa o in versi – come accade in alcune prefazioni che sono ormai testi fondanti dei *Translation Studies*. Ai tre motivi si aggiunge spesso, nel caso della ritraduzione, la tendenza a prendere le distanze dalle traduzioni preesistenti per sottolineare l'unicità del proprio contributo o, più raramente, il tributo all'opera dei traduttori precedenti (Letawe 2018). Rinunciando nel 2000 a ogni sorta di giustificazione o spiegazione del proprio intervento sul testo, evitando di affrontare i grandi temi traduttologici o di fare riferimento agli altri, numerosi traduttori italiani dei *Trois Contes*, Romano si discosta dalla norma, seppure non rigida, del “traducteur-préfacier” (*ibidem*) e imposta invece il discorso esclusivamente in funzione della propria esperienza traduttiva, autoriale e personale. Nel passaggio da una canonica prefazione allografa a una nota del traduttore decisamente autoriale, è indubbio il ruolo giocato dal cambiamento di status di Romano così come, in parallelo, dalla particolare linea editoriale della collana “Sts”, che proprio del prestigio degli scrittori-traduttori fa il suo punto di forza.

## L'ORIZZONTE DELL'“AUTORITRADUTTORE”

È evidente che, agli elementi generalmente indagati nello studio della ritraduzione – la distanza temporale tra le versioni e i conseguenti mutamenti socio-culturali e traduttologici, la relazione tra testo di partenza, traduzioni preesistenti e nuova traduzione, per citare i più discussi –, si aggiunge nel caso dell'autoritraduzione così come è intesa da Geçmen una particolare enfasi sul ruolo degli agenti nel processo ritraduttivo (Geçmen 2018: 27). In presenza di due diverse versioni dei *Trois contes* prodotte dagli stessi mediatori, risalta infatti il peso delle motivazioni, oltre quelle puramente cronologiche, che portano un solo editore e una sola traduttrice all'elaborazione, da un unico testo di partenza, di due testi di arrivo.

È innegabile che dal 1944 al 2000 sia cambiata l'intenzione di Giulio Einaudi, che alla volontà di raggiungere un ampio pubblico con l'“Universale” (Ferretti 2004: 35) sostituisce, con “Sts”, un progetto decisamente imperniato sul prestigio culturale, sulla traduzione come laboratorio e occasione di rilettura e riscrittura. Ancor più evidente è però l'evoluzione di Romano: sulla decisione di rivedere la

propria traduzione intervengono senza dubbio l'acquisizione di una più approfondita conoscenza della lingua, dell'autore e dell'opera di partenza, a cui contribuisce peraltro la traduzione de *L'Éducation sentimentale*<sup>4</sup>, così come una condizione di lavoro più agevole rispetto a quella, decisamente complessa, in cui durante la guerra porta a termine la prima traduzione<sup>5</sup>. È altresì plausibile che la storia individuale e l'esperienza sociale vissuta negli anni che separano le due versioni sia risultata in un mutamento nell'*habitus* della scrittrice/traduttrice, oltre che in un'acquisizione di valore simbolico e un relativo riposizionamento nel campo culturale. Bourdieu stesso specifica che "l'*habitus* n'est pas un destin; [...] c'est un système de dispositions ouvert qui va être constamment soumis à des expériences et, du même coup, transformé par ces expériences" (Bourdieu 2010: 79); lo stesso si può ipotizzare dell'orizzonte del traduttore teorizzato da Berman, ovvero dell'"ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui «déterminent» le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur" (Berman 1995: 79): nell'arco di mezzo secolo, tanto il progetto di traduzione di Romano quanto la sua posizione traduttiva, e in particolare la sua "position scriptuaire" (*ibidem*: 75) – ovvero il suo rapporto con la scrittura – subiscono necessariamente delle modifiche. Ne risulta uno sdoppiamento dello stesso soggetto in due diversi agenti, da un lato la traduttrice, dall'altro la ritraduttrice:

Though the translator and the retranslator are the same physical body, two egos are involved. The later ego is the product of a gradual development of individual capability, knowledge and values, along with time in a changing social and historical context. Thus, the translator reflects and re-examines his/her previous works from a different self, resulting in a different interpretation (Peng 2017: 121).

Rispetto alla traduttrice, la ritraduttrice possiede indubbiamente maggiori capacità e conoscenze, ma anche un certo grado di libertà che le consente di riflettere sul proprio lavoro, correggerlo e manipolarlo in maniera forse più spregiudicata e autonoma rispetto a quanto farebbe un revisore esterno (*ibidem*: 120). Se quest'ultimo tende normalmente a intervenire su quelli che percepisce come errori traduttivi o imprecisioni, oltre che in funzione di un'attualizzazione della lingua, l'autoritraduttore coniuga infatti a tale operazione il lavoro che un autore compirebbe sul proprio testo originale, assecondando le proprie inclinazioni e idiosincrasie stilistiche e concependo la traduzione come un processo creativo mai del tutto compiuto: così sembra suggerire Romano, che a proposito della

<sup>4</sup> "The phenomenon of self-retranslation may find its origin in a translator wishing to revisit her or his own previously published or unpublished translation as a result of having gained further knowledge of the source text, author and oeuvre, for instance, after having translated further works by the same author" (Alvstad, Assis Rosa 2009: 11).

<sup>5</sup> Lo ricorda la stessa Romano: "*Un cœur simple* non mi fece sognare. Tradurlo fu come lavorare sulla pietra, e con strumenti inadeguati. Da Torino ero sfollata a Cuneo, in casa di mia madre, e disponevo soltanto di un dizionario scolastico" (Romano 2000: 132).

ritraduzione per “Sts” scrive che “non si finisce mai di rivedere” (Romano 2000: 135). Sottolineiamo inoltre che, mentre la norma prevede che la revisione sia condotta confrontando il testo di partenza e quello di arrivo, che diventa così una sorta di testo intermedio o *pivot* (Gambier 2004: 413), non è scontato che l’autoritraduzione prenda in esame l’originale e non si concentri al contrario unicamente sulla traduzione, o che quantomeno il raffronto con il testo di partenza non costituisca che una fase del lavoro. In questo caso, la pratica dell’autoritraduzione sfiora i confini della traduzione intralinguistica (Peng 2017: 111), che comporta metodi e finalità necessariamente differenti rispetto alla traduzione canonicamente intesa, ovvero interlinguistica.

Non è superfluo ricordare infine come la critica abbia a più riprese identificato una vicinanza di temi e motivi tra l’opera di Romano e quella di Flaubert; è stata sottolineata in particolare la relazione tra *Un cœur simple* e *Maria*<sup>6</sup>, romanzo pubblicato nel 1953, il cui nucleo fondamentale corrisponde però a quello del racconto inedito *Le storie di Maria*, che si presume sia stato composto negli anni immediatamente successivi alla traduzione dei *Trois contes* (Arnone 2020). Lo stesso processo traduttivo interviene dunque nella formazione letteraria della narratrice Romano, influenzandone quei modi e stilemi che si riversano poi, di riflesso, nell’edizione del 2000: ciò lascerebbe presupporre allora un avvicinamento alla prosa dell’originale, a conferma dell’ipotesi della ritraduzione, orientato dall’eredità flaubertiana di cui Romano si appropria in seguito alla prima traduzione. A conferma di quanto fin qui osservato, il confronto tra le due versioni suggerisce invece un percorso meno lineare, in cui all’aumentata affinità con l’autore di partenza si contrappone la maggior autonomia di una scrittrice che ha trovato negli anni una propria dimensione autoriale e una cifra stilistica originale.

## TRADUZIONI A CONFRONTO

Tra le svariate modifiche apportate alla traduzione del 1944, le meno numerose – e più banali dal punto di vista traduttologico – sono le correzioni di errori, problemi interpretativi o imprecisioni. Il reinserimento di una proposizione omessa nella prima versione (“cominciò a vomitare”, “des vomissements parurent” nel testo originale) dimostra che Romano opera un confronto con il testo di partenza, che le consente di notare la dimenticanza e di rimediare. Lo confermano alcuni interventi mirati a una maggior accuratezza nella resa di riferimenti culturali, come le festività

<sup>6</sup> Giorgio Zampa, tra gli altri, esplicita il riferimento a Flaubert nella postfazione all’edizione del 1995 di *Maria*: “Il richiamo a Flaubert sembra inevitabile per la Romano, quando si parla del *mot juste*, del disegno rigoroso del racconto, della distanza tenuta dal narratore nei confronti della materia, per eliminare ogni rischio di pathos, per prosciugare la prosa da rugiada sentimentale. [...] Che il racconto del 1953 abbia dietro o accanto, come punto di riferimento, *Un cœur simple* è un fatto naturale, è il riflesso di un’esperienza vissuta nel profondo” (Romano 1995: 150).

religiose de “l’Assomption, la Toussaint”, inizialmente tradotte con “l’Annunciazione, il giorno dei Santi” e in seguito modificate in “l’Assunta, Ognissanti” o l’invocazione “Je vous salue, Marie!” che dal calco “Vi saluto, Maria” si trasforma in “Ave Maria”. Lo stesso accade nella traduzione di termini tecnici, come nel caso delle “forces pour les moutons”, che nella prima versione sono degli “arnesi per tener fermi i montoni”, ma diventano nel 2000 delle “cesoie per tosare i montoni”, o dei “paturons” dei cavalli, che dal generico “metà gamba” passano al più specifico “garretti”. Interviene senza dubbio, in queste circostanze, la possibilità di ricorrere a strumenti più adeguati del dizionario scolastico di cui Romano disponeva negli anni Quaranta, che le permettono una ricerca più approfondita e dunque una maggior precisione.

Allo stesso ordine di modifiche si può attribuire l’ingente eliminazione e sostituzione dei francesismi, effettivamente molto diffusi nella prima traduzione. Attraverso una serie di scelte che rivelano una forte tendenza a preferire la variante più vicina al francese – ne è un esempio il “Vi saluto, Maria” appena citato –, Romano oscilla nel 1944 dall’inesattezza al vero e proprio errore, scivolando spesso nell’inganno dei falsi amici: se si può in fin dei conti soprassedere sulla resa di “*précisément*” con “precisamente” o di “*abandonner* (le piano)” con “abbandonare”, la traduzione di “*inquiétudes*” con “inquietudini”, di “*marchait*” con “marciava” o del verbo “*ennuyer*” con “annoiare” comportano uno slittamento semantico più marcato; casi limite sono quelli di sintagmi come “*sans doute*” o “*formidable*”, che nelle traduzioni “certamente” e “formidabile” assumono un significato quasi opposto a quello inteso nel testo di partenza. Anche a questo riguardo, Romano dimostra nella nuova stesura una maggior consapevolezza linguistica e traduttologica, e pone rimedio alle inesattezze derivanti dall’ingente ricorso al francesismo. Riportiamo di seguito le soluzioni adottate nell’edizione del 2000:

TP	TA 1944	TA 2000
Précisément	Precisamente	Per l’appunto
Abandonner	Abbandonare	Smettere
Inquiétudes	Inquietudini	Preoccupazioni
Marchait	Marciava	Camminava
Mme Aubain, qu’il ennuyait	La signora Aubain ne fu annoiata	La signora Aubain ne fu infastidita
Sans doute	Certamente	Forse?
Formidable	Formidabile	Terribile

Altrettanto ordinari sono infine gli interventi volti all’attualizzazione della lingua di arrivo, che rispondono al “misterioso” fenomeno dell’invecchiamento

della traduzione (Berman 1990: 1) e in cui si individua generalmente la ragione primaria dell'esistenza e della necessità della ritraduzione. L'identificazione di una serie di fenomeni extra-linguistici che si intrecciano a partire dalla seconda metà del Novecento rende conto del profondo mutamento subito dalla lingua italiana, e della direzione conseguentemente intrapresa da traduttori, revisori e ritraduttori: la globalizzazione e l'aumento dei flussi immigratori, la pressione delle generazioni più giovani, il moltiplicarsi dei mezzi di trasmissione della lingua e della cultura e dei nuovi media portano infatti a un'inedita contaminazione interlinguistica e tra varietà diamesiche, diastratiche e diafasiche dell'italiano. Ne risultano, anche nell'uso letterario, una crescente commistione di scritto e orale e un significativo abbassamento del grado di formalità, oltre che, in traduzione, un incentivo alla conservazione della lingua straniera nel caso di segni onomastici e *realia* (Pizzoli 2017: 203–205). È effettivamente in questa direzione che si orienta l'operazione di "svecchiamento" della lingua condotta da Romano su *Un cœur simple*: subentrano anzitutto i tratti dell'uso medio alle forme standard, con la sostituzione dei pronomi personali soggetto "essa" ed "ella" con "lei", e dell'avverbio "vi" con il meno formale "ci"; lo stesso avviene nel caso di alternative morfologiche come "muovesse" per "movesse" o "annunciò" per "annunziò". Termini percepiti come desueti vengono aggiornati con sinonimi più comuni – "tosto" si trasforma in "ben presto", "pare" in "sembra", "siffatta" in "quella" – e al sostantivo "serva" si preferisce l'eufemistico e meno connotato "domestica", probabilmente per questioni legate alla nuova sensibilità collettiva e al politicamente corretto<sup>7</sup>.

Rispetto alle modifiche osservate in precedenza, che rispondono a un atteggiamento prevalentemente *source-oriented*, l'opera di modernizzazione è incentrata sul testo e sulla lingua di arrivo, e ha lo scopo di avvicinare il racconto flaubertiano al lettore contemporaneo. Va in senso contrario a tale impostazione soltanto il ripristino del francese per i nomi propri, già messo in atto nell'edizione del 1980, che si riconduce però come abbiamo sottolineato all'evoluzione delle consuetudini traduttologiche. La francesizzazione degli antroponimi e dei toponimi restituisce il racconto alla dimensione originale, quella della provincia francese del XIX secolo; è significativo d'altronde che lo stesso procedimento non sia attuato per gli altri due racconti, *La légende de Saint Julien l'hospitalier* e *Hérodiade*, le cui ambientazioni dai connotati mitici, rispettivamente medioevale e mediorientale, spingono Romano a adottare la strategia opposta, non solo mantenendo l'italiano per i nomi propri già tradotti nel 1944, ma addirittura estendendo l'adattamento ad alcune forme onomastiche precedentemente lasciate in francese (Dal Maso 2008).

Oltre a rispondere alle tendenze generalmente diffuse nella revisione e nella ritraduzione, così come alle norme traduttive che implicano ormai un certo rigore filologico e, ove possibile, una strategia estraniante piuttosto che addomesticante, le

<sup>7</sup> Lo stesso trattamento non viene d'altra parte riservato al termine "negro", decisamente avvertito come spregiativo nel 2000, che non viene modificato nella seconda edizione.



alterazioni fin qui elencate concorrono nell'avvicinare il testo di arrivo a quello di partenza. A tale riavvicinamento contribuiscono non soltanto la correzione degli errori traduttivi o interpretativi e il ritorno al francese nell'onomastica, ma soprattutto l'adeguamento della lingua all'uso moderno dell'italiano: il tono meno formale e più vicino a forme proprie dell'oralità verso cui si orienta la lingua, anche letteraria, nella seconda metà del Novecento, risulta del tutto adeguato allo stile di *Un cœur simple* e al mondo ordinario, umile e borghese che il racconto mette in scena. Quello stile che, come ricorda Romano, "Flaubert stesso chiamò «bonhomme»" (Romano 1944: IX), e che Calvino le aveva indicato come "basso", in opposizione a quello nobile degli altri due racconti (Romano 2000: 132). La prospettiva anti-letteraria adottata da Romano nell'edizione del 2000, la tensione verso una scrittura più neutra, meno conservativa e connotata, appare dunque efficace soprattutto in relazione alla peculiarità del testo di partenza (Dal Maso 2014: 106).

La revisione di Romano non si limita d'altra parte a intervenire in direzione del testo di origine, e anzi testimonia spesso un lavoro più probabilmente condotto sul solo testo di arrivo, su cui la traduttrice opera, possiamo supporre, come farebbe su un proprio scritto: nessuna delle ragioni fin qui presupposte – la correzione di errori, l'eliminazione di francesismi, l'attualizzazione e l'abbassamento di registro – appare sufficiente a spiegare modifiche come quelle che portano da "giungeva" a "finiva", da "giudicava" a "riteneva", da "sola" a "unica". Accanto a tali scelte, meramente stilistiche e che non modificano tuttavia il rapporto con il testo di partenza, si registrano diversi casi in cui le alterazioni alla traduzione del 1944 diminuiscono l'aderenza all'originale. Ne è una dimostrazione il passaggio da "devozione" ad "attaccamento" per il francese "dévouement", che riduce l'insistenza sul sentimento religioso che anima Félicité, più evidente nella traduzione originale. In particolare, la revisione non sembra affatto concentrarsi sulle più note specificità della scrittura flaubertiana: a questo proposito, oltre a ciò che viene modificato nell'edizione "Sts", è interessante osservare anche ciò che al contrario rimane immutato. Laddove Romano avrebbe potuto coscientemente ristabilire alcuni degli stilemi in precedenza standardizzati, in genere per razionalizzazione, omogeneizzazione, distruzione dei ritmi e dei sistematismi (Berman 1985: 69–78), sceglie spesso di non intervenire, concentrandosi piuttosto sulla resa nella lingua di arrivo.

Dei numerosi periodi ternari che costellano le pagine di *Un cœur simple*<sup>8</sup>, sono decisamente esigue le occorrenze mantenute nella traduzione di Romano, e nessuna modifica apportata nella revisione è mirata a ristabilirne la frequenza:

<sup>8</sup> Si tratta di strutture ricorrenti che articolano il ritmo della prosa su una sorta di progressione geometrica, secondo precise proporzioni interne alle frasi che sono in genere separate da punti e virgola, all'ultimo dei quali segue spesso una congiunzione "et" che introduce il terzo elemento (Thibaudet 1935: 231–235).

TP	TA 1944	TA 2000
Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante ; dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d’une manière automatique.	Aveva il viso magro e la voce acuta: a venticinque anni si poteva dargliene quaranta. Ma dopo la cinquantina, non dimostrò più nessuna età; e, sempre silenziosa, diritta sul busto e misurata nei gesti, sembrava una donna di legno che si movesse come un automa.	Aveva il viso magro e la voce acuta: a venticinque anni si poteva dargliene quaranta. Ma dopo la cinquantina, non dimostrò più nessuna età; e, sempre silenziosa, diritta sul busto e misurata nei gesti, sembrava una donna di legno che si <u>muovesse</u> come un automa.

Attraverso un uso della punteggiatura che trasforma la suddivisione del periodo citato, Romano spezza il ritmo flaubertiano, su cui interviene anche con l’aggiunta dell’avversativa “ma” in luogo della più essenziale coordinazione asindetica dell’originale (secondo un procedimento ricorrente nella traduzione); elimina inoltre il “tired de fin de phrase” che Flaubert utilizza in maniera costante nell’intero racconto per evidenziare determinati segmenti, che corrispondono nella maggior parte dei casi alla “chute de phrase”, e conferire loro un maggior peso enunciativo e un particolare effetto di polifonia (Pétillon, Petitjean 2012). In occasione della revisione del testo, Romano sceglie con costanza di non intervenire in nessuna circostanza per modificare le proporzioni ritmiche del testo in direzione di un avvicinamento all’originale.

Lo stesso avviene nella suddivisione in paragrafi, ovvero nella specifica gestione degli spazi bianchi<sup>9</sup> che rappresentano, a parere di Proust, una delle trovate stilistiche più felici della prosa flaubertiana (Proust 1920: 84) e che, soprattutto nelle opere della maturità, tendono spesso a ridurre i periodi a una sorprendente brevità (Sandras 1972: 105). La strategia che Romano adotta nella prima traduzione prevede, per la maggior parte di tali proposizioni lapidarie, l’eliminazione degli “a capo” e, di nuovo, la congiunzione delle frasi tramite l’inserimento di una congiunzione che sostituisce la punteggiatura:

<sup>9</sup> La corrispondenza di Flaubert con i suoi editori dimostra il vivo interesse dello scrittore nei riguardi della questione, anche dal punto di vista tipografico. A Michel Lévy scrive ad esempio: “Observez les divisions que j’indique dans l’épreuve (33–48), elles sont importantes. Mon chapitre étant coupé en trois actions bien distinctes, cela fait trois temps qu’il est bon de marquer et qui feront paraître le chapitre moins lourd” (corsivo dell’autore) (Flaubert 1965: t. III, p. 74); “J’ai mis plusieurs blancs – qui me paraissent indispensables” (Flaubert 1965: t. IV, p. 106); a Georges Charpentier “La plus grande difficulté consiste dans l’espace des blancs. [...] Je tâcherai de multiplier les paragraphes” (Flaubert 1930: t. VIII, p. 105).

TP	TA 1944	TA 2000
Le moment arrivé, elle court vers l'amoureux. À sa place, elle trouva un de ses amis. Il lui apprit qu'elle ne devait plus le revoir.	Giunto il momento, Felicità corse incontro al suo innamorato, ma, al suo posto, trovò uno dei suoi amici, dal quale seppe che non l'avrebbe più riveduto.	Giunto il momento, <u>Félicité</u> corse incontro al suo innamorato, ma, al suo posto, trovò uno dei suoi amici, dal quale seppe che non l'avrebbe più riveduto.

Anche in questo caso, l'intervento di revisione si concentra sull'attualizzazione del testo, attraverso il ripristino del francese per il nome della protagonista, ma non mette in dubbio la decisione di contrarre i tre paragrafi flaubertiani in un unico periodo.

La tendenza alla riduzione delle peculiarità dell'originale si manifesta analogamente nel trattamento dei tempi verbali, di cui come è noto Flaubert fa un uso del tutto particolare. L'eterno imperfetto (Proust 1920: 77), quell'imperfetto narrativo che prolunga l'azione, che inaspettatamente subentra al passato remoto nell'indicare un cambiamento piuttosto che un momento iterativo, viene ricondotto da Romano all'uso standard, alla forma che il lettore si aspetterebbe di trovare in italiano – ma l'effetto è altrettanto straniante per il lettore francese:

TA	TA 1944	TA 2000
Félicité se retourna et elle arrachait à deux mains des plaques de terre qu'elle lui jetait dans les yeux.	Felicità si voltò, cominciò a strappare con tutte e due le mani zolle di terra e a gettarle negli occhi dell'animale.	<u>Félicité</u> si voltò, cominciò a strappare con tutte e due le mani zolle di terra e a gettarle negli occhi dell'animale.

La traduttrice non si comporta diversamente nel caso inverso, quello in cui il passato remoto prende il posto che spetterebbe all'imperfetto, e anzi capita anche che, nella revisione, decida deliberatamente di ridurre l'aderenza all'uso flaubertiano:

TP	TA 1944	TA 2000
Un autre soir, sur la route de Beaumont, elle voulut dépasser un grand chariot de foin.	Un'altra sera, sulla strada di Beaumont, volle oltrepassare un grosso carro di fieno.	Un'altra sera, sulla strada di Beaumont, <u>voleva</u> oltrepassare un grosso carro di fieno.

Un procedimento simile è quello applicato, in maniera più sistematica, agli avverbi e ai soggetti inanimati. Da un lato, Romano opta nella revisione per forme avverbiali percepite, forse, come meno pesanti: “tranquillamente”, che nella prima

versione traduceva il francese “tranquillement”, diventa nella seconda stesura “tranquilli”, e così “dolcemente” (“doucement” nell’originale), viene modificato in “con dolcezza”; la solidità e la pesantezza degli avverbi flaubertiani è però proprio uno di quegli stilemi notati, tra gli altri, da Proust (Proust 1920: 82–83)<sup>10</sup>. Dall’altro, riduce la frequenza con cui, nella scrittura di Flaubert, entità non umane assumono la funzione di soggetto della frase, ovvero l’importanza – anche grammaticale – accordata agli oggetti, a scapito dei personaggi e del loro ruolo attivo nella storia (Proust 1971: 299)<sup>11</sup>. Gli esempi sono molteplici, ci limitiamo a citarne alcuni:

TP	TA 1944	TA 2000
Sa bave lui rejaillissait à la figure	Già la sua bava le spruzzava sul viso	Già [il toro] le spruzzava la bava sul viso
Ses colis partirent la veille	I bagagli partirono la vigilia	I bagagli vennero spediti la vigilia
Le sang coulait	Colava sangue	Perdeva sangue

Non è raro infine che nella revisione Romano chiarisca o enfatizzi ciò che nell’originale e nella prima traduzione non era esplicitato o poteva risultare oscuro al lettore, sia precisando che, al contrario, generalizzando; ne risulta in genere una tendenza all’allungamento, alla razionalizzazione o alla chiarificazione (Berman 1985: 69–71). È quanto accadeva, già nella traduzione del 1944, con l’inserimento di congiunzioni che sostituivano segni di punteggiatura, ma l’intervento in tal senso si fa nella revisione più consistente, e sfocia talvolta nella sovrainterpretazione:

TP	TA 1944	TA 2000
Quand elle avait fait à la porte une génuflexion	Dopo aver fatto la genuflessione sulla porta	Dopo aver fatto la genuflessione sulla porta <u>della chiesa</u>
Un groupe en bois représentait saint Michel terrassant le dragon.	Una scultura in legno rappresentava San Michele che atterrava il Drago.	Una statua in legno rappresentava san Michele che <u>trafigge</u> il Drago.

<sup>10</sup> Proust fa peraltro riferimento proprio ai *Trois contes*: “un adverbe finissant non seulement une phrase, une période, mais un livre. (Dernière phrase d’*Hérodiade*: «Comme elle était très lourde (la tête de Saint Jean), ils la portaient alternativement)”. Anche in questo caso, Romano alleggerisce il periodo e traduce (senza apportare modifiche nel 2000): “Siccome era molto pesante, la portavano un po’ per ciascuno”.

<sup>11</sup> “Dans [ses] grandes phrases les choses existent non pas comme l’accessoire d’une histoire, mais dans la réalité de leur apparition ; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n’intervient pas et subit la vision”.

TP	TA 1944	TA 2000
Une image d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur.	Una immagine di Epinal, che rappresentava il battesimo di Nostro Signore.	Una immagine <u>popolare</u> , che rappresentava il battesimo di Nostro Signore.
Félicité remonta les étages, ivre de tristesse.	Felicità risalì nella sua soffitta, col cuore gonfio di tristezza.	Félicité, il cuore gonfio di tristezza, fu sconvolta dalla sofferenza.

### UN'“IPOTESI DELL'AUTORITRADUZIONE”?

Dal confronto tra l'analisi della dimensione testuale e linguistica e quella condotta sugli elementi para- ed extra-testuali sembra emergere un quadro, per quanto diversificato, piuttosto coerente: è innegabile che quanto suggerito da Peng (2017) sullo sdoppiamento del traduttore nell'autoritraduzione abbia una forte risonanza nel caso di Romano, e che le due versioni siano in effetti il risultato di due diverse operazioni traduttive, orientate su diversi modelli e finalizzate a diversi obiettivi. È stato di recente ipotizzato che, nella specifica circostanza della revisione condotta dello stesso traduttore, all'ipotesi della ritraduzione (Berman 1990; Chesterman 2000) subentri una “Self-edition Hypothesis” che ne contraddice i presupposti (Afrouz 2021): in luogo del movimento dalla cultura di arrivo a quella di partenza che caratterizza in genere la ritraduzione, l'autoritraduzione sembrerebbe guidata da un intento *target-oriented*, non mirato a restituire la lettera dell'originale (Berman 1985: 35), ma a perfezionare il lavoro già compiuto sul testo per offrire la miglior resa possibile nella lingua e cultura di arrivo.

La revisione di Romano sembra oscillare tra i due modelli, mentre gli *habitus* in gioco appaiono quanto più molteplici e sfaccettati: da un lato quello della poetessa degli anni Quaranta, dall'altro quello, duplice, della traduttrice e della scrittrice del 2000. Mentre la traduttrice agisce, in linea con l'ipotesi della ritraduzione, in funzione di un ritorno al testo di partenza, la scrittrice non può evitare di intervenire in maniera più autonoma e indipendente, correggendo il proprio stile (e di riflesso quello di Flaubert) in base a un evoluto gusto personale che non ha nulla a che vedere con la riproduzione delle particolarità culturali e testuali dell'originale. A ben vedere, rientra in questo secondo orizzonte anche l'intervento di modernizzazione della lingua e il conseguente abbassamento di registro: sebbene esso provochi, come abbiamo sottolineato, un avvicinamento allo stile “basso” di *Un cœur simple*, le ragioni che lo motivano appaiono legate a fattori extra-testuali piuttosto che testuali o traduttivi; lo dimostra il fatto che lo stesso procedimento è messo in pratica negli altri due racconti, al cui tono prezioso e a tratti esasperato ben si confaceva quello più letterario e connotato della prima traduzione, e che invece la lingua neutra dell'edizione del 2000 tende ad appiattire (Dal Maso 2014: 114).

È pleonastico ricordare che la “Retranslation Hypothesis”, sin dagli anni immediatamente successivi alla sua formulazione, è stata oggetto di riserve e contestazioni, volte soprattutto a ridimensionarne il sospetto assolutismo (Brisset 2004); la stessa eccessiva schematicità può senza dubbio essere attribuita alla “Self-edition Hypothesis”, che risente peraltro di un numero ben più limitato di casi di studio a suo supporto. Piuttosto che tentare di inquadrare l’operazione condotta da Romano in un rigido modello, a supporto o in opposizione a una delle due ipotesi, è interessante allora soffermarsi sulle sue implicazioni traduttologiche. L’autoritradduzione comporta anzitutto un allargamento di prospettiva nello studio della ritraduzione, tanto nella definizione del fenomeno stesso, i cui confini si estendono a pratiche come quella della revisione solitamente relegate (insieme ai loro agenti) al margine dell’area di generale interesse, quanto nell’indagine della pluralità di elementi che intervengono nel processo ritraduttivo. Come la ritraduzione, l’autoritradduzione chiama in causa una serie di fattori socioculturali, dalle questioni di carattere editoriale, commerciale, o legate al prestigio, alla percezione stessa della traduzione nel contesto di arrivo; in particolare, si può individuare nell’autoritradduzione uno dei luoghi privilegiati di manifestazione della soggettività del traduttore (Skibińska 2007). Al polimorfismo dell’atto ritraduttivo corrisponde infatti in questo caso quello del ritraduttore: interprete a più riprese di un testo plurale, che si rinnova ad ogni lettura (Vanderschelden 2000: 12), è egli stesso multiforme, in continua evoluzione, emblema del potenzialmente infinito “espace d’accomplissement” (Berman 1990: 1) della traduzione.

## BIBLIOGRAFIA

### LETTERATURA PRIMARIA

- FLAUBERT G. (1944): *Tre racconti*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino.  
 ID. (1952): *Trois contes*, in: ID., *Œuvres*, THIBAUDET A., DUMESNIL R. (a cura di), vol. II, Gallimard, Paris: 589–692.  
 ID. (2000): *Tre racconti*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino.

### LETTERATURA SECONDARIA

- ALVSTAD C., ASSIS ROSA A. (2015): *Voice in retranslation. An overview and some trends*, “Target”, 27/1: 3–24.  
 ARNONE E. (2020): *Lalla Romano e Flaubert. La poetica dei “petit riens” in Maria*, in: RAFFINI D. (a cura di), *Lalla Romano. L’archivio, la poetica, i generi letterari*, Studium Edizioni, Roma.  
 BERMAN A. (1985): *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, in: ID., GRANEL G., JAULIN A., MAILHOS G., MESCHONNIC H., ET AL. (a cura di), *Les Tours de Babel*, Trans-Europ-Press, Mauzevin.  
 ID. (1986), *Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot)*, “Po&sie”, 37, 88–106.

- ID. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, “Palimpsestes”, 4, 1–7, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>> [ultimo accesso: 15.03.2022].
- BOURDIEU P., CHARTIER R. (2010): *Le sociologue et l'historien*, Agone & Raisons d’agir, Paris.
- BRISSET A. (2004): *Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction*, “Palimpsestes”, 15: 39–67, <<https://journals.openedition.org/palimpsestes/1570>> [ultimo accesso: 27.03.2022].
- CHESTERMAN A. (2007): *A Causal Model for Translation Studies*, in: OLOHAN M. (a cura di), *Intercultural Faultlines*, St. Jerome, Manchester: 15–27.
- DAL MASO S. (2008): *Onomastica e traduzione: i nomi propri da Flaubert a Lalla Romano*, in: D’ACHILLE P., CAFFARELLI E. (a cura di), *Lessicografia e onomastica 2: atti delle Giornate internazionali di studio, Università degli Studi Roma Tre, 14–16 febbraio 2008*, Società editrice romana, Roma.
- EAD. (2014): *Non si finisce mai di rivedere: riflessioni su traduzione, revisioni e riscrittura*, in: DELLE PEZZE F., DE BENI M., MIOTTI R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione per Carmen Navarro*, Universitas Studiorum, Roma.
- FERRETTI G.C. (2004): *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945–2003*, Einaudi, Torino.
- FLAUBERT G. (1930): *Correspondance*, in: Id., *Œuvres complètes*, Louis Conard, Paris.
- ID. (1965): *Lettres inédites de Gustave Flaubert au sujet de Salammbô, à son éditeur Michel Lévy*, Calman-lévy, Paris.
- ID. (1991): *Correspondance*, BRUNEAU J. (a cura di), Gallimard, Paris.
- GAMBIER Y. (1994): *La retraduction, retour et détour*, “Meta”, 39/3: 413–417.
- GEÇMEN K. (2018): *Retranslation and Shifting Constraints*, “transLogos”, 1/1: 25–40.
- GENETTE G. (1987): *Seuils*, Seuil, Paris.
- HERSANT P. (2018): *Portraits du traducteur en préfacier*, “Palimpsestes”, 31/1: 17–36, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2552>> [ultimo accesso: 25.03.2022].
- KOSKINEN K., PALOPOSKI O. (2010): *Reprocessing Texts. The Fine Line Between Retranslating and Revising*, “Across Languages and Cultures”, 11/1: 29–49.
- LETAWE C. (2018): *Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d’un discours entre préface allographe et préface auctoriale*, “Palimpsestes”, 31/1: 37–48, <<https://journals.openedition.org/palimpsestes/2583>> [ultimo accesso: 25.03.2022].
- PAVESE C. (2008): *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940–1950*, SAVIOLI S. (a cura di), Einaudi, Torino.
- PÉTILLON S., PETITJEAN A. (2012): *Le tiret de fin de phrase dans Un cœur simple – un stylème flaubertien?*, “Flaubert”, 8, <<http://journals.openedition.org/flaubert/1867>> [ultimo accesso: 26.03.2022].
- PROUST M. (1920): *À propos du “style” de Flaubert*, “La Nouvelle Revue Française”, XIV, 72–90.
- ID. (1971): *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, suivi de Essais et articles*, CLARAC P. (a cura di), Gallimard, Paris.
- ROMANO L. (1944): [Prefazione], in: FLAUBERT G., *Tre racconti*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino.
- EAD. (1995), *Maria*, Einaudi, Torino.
- EAD. (2000): *Nota del traduttore*, in: FLAUBERT G., *Tre racconti*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino.
- RODRIGUEZ L. (1990): *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, “Palimpsestes”, 4: 63–80, [ultimo accesso: 20.03.2022].
- SANDRAS M. (1972): *Le blanc, l’alinéa*, “Communications”, 19: 105–114.
- SKIBIŃSKA E. (2007): *La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur*, “Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts”, 1: 1–10.
- THIBAUDET A. (1935): *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris.
- VANDERSCHULDEN I. (2000): *Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality*, in: SALAMA-CARR M. (a cura di), *On Translating French Literature and Film II*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta: 1–18.