

# Traduzione intersemiotica e interculturale: *Madame Bovary* di Claude Chabrol di Valeria Anna Vaccaro

## Abstract

This study aims to highlight the translation process, not only as a linguistic reflection, but also intercultural and inter-semiotic. To draw on the concept of inter-semiotic translation by Roman Jakobson, according to the known classification between intra-lingual translation, inter-lingual and inter-semiotic enucleated in 1959 in his essay *On Linguistic Aspects of Translation*, in which the scholar points out that the meeting of different systems of signs also in field of the same linguistic system creates a mechanism of translation in all respects and that it recognizes the important role that translation plays in communication between cultures. The reworking of Claude Chabrol's film of the literary text by Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, offers a prime example of inter-semiotic translation. The cinema environment lends itself in particular to the coexistence of the language and its transposition of signs to give rise to inter-semiotic translation, through mechanisms in which depersonalized, or condensation intensifies the literary text. Intercultural dialogue plays a major role in the translation because it highlights the culture conveyed by the language. The baseline studies will be, among others, the contributions of Bruno Osimo, Gid on Toury to the concepts of inter-semiotic and intercultural translation; for intercultural discourses, we will refer to Edgar Morin.

## I

### Introduzione

Questo contributo mira a illustrare le peculiarità della traduzione intersemiotica in contesto interculturale attraverso l'analisi di un caso significativo di riproduzione filmica del 1990, a opera del regista francese Claude Chabrol, relativa a *Madame Bovary* di Gustave Flaubert del 1857, straordinario romanzo considerato da Albert Thibaudet «la biografia della vita umana, piuttosto che la biografia di qualcuno»<sup>1</sup>. Erich Auerbach individua in quest'opera letteraria elementi essenziali del Realismo moderno in un'affermazione che tiene conto del rapporto tra lingua e mondo circostante: «La "révolution" qu'apporte *Madame Bovary* est en effet une profonde conversion du regard port  sur le monde, la soci t , sur la manière dont nous vivons dans la langue, autant que de la place de l'art dans (contre) la soci t »<sup>2</sup>. Come   noto, nel 2008 il dialogo interculturale   stato sollecitato dalla Comunit  europea parallelamente ad altri ambiti<sup>3</sup>, come la traduzione. L'attenzione posta anche sull'attivit  traduttiva ha contribuito ad affermare la diversit  culturale europea preservandone, allo stesso tempo, l'unit . Nel nuovo contesto sociale contempo-

raano – in cui le lingue e le culture diventano sempre più interdipendenti – il ruolo del traduttore cambia, diventa mediatore del dialogo interculturale e si apre, quindi, a nuovi orizzonti non più e non soltanto linguistici: cinema, televisione, teatro, Internet, media digitali<sup>4</sup>. Questa analisi procede con la consapevolezza che l'universo della traduzione sia stata sempre oggetto di molteplici e controversi dibattiti presso gli studiosi di varie aree<sup>5</sup> e anche presso gli specialisti nel settore di formazione della figure professionali di traduttori e interpreti. Spesso, le ricerche procedono in direzioni differenti e utilizzano metodologie diverse, il che dimostra quanto la traduttologia sia complessa e diversificata<sup>6</sup>.

## 2

### Traduzione e intercultura

Se pensiamo alla pratica della traduzione in Europa occorre tenere presente che essa si è sviluppata in un territorio caratterizzato da molteplici culture locali, tendenti a rigenerare costantemente una civiltà comune fatta di diversi contesti, tesi a instaurare un dialogo e, come affermano Edgar Morin e Mauro Ceruti<sup>7</sup>, «l'Europa culturale moderna nasce anche da una reinterpretazione positiva della diversità delle sue radici. La sua originalità risiede nella complementarità e, allo stesso tempo, nella conflittualità delle eredità del passato<sup>8</sup> [...] spazio culturale, indiviso e conflittuale a un tempo, che è trans-nazionale e trans-secolare»<sup>9</sup>. Considerare che oggi i paesi abbiano una loro unità, indivisibilità e multiculturalità allo stesso tempo significa, per Morin e Ceruti, «contrastare il ripiegamento delle singole culture su se stesse e riconoscere la diversità feconda di tutte le culture»<sup>10</sup>; inoltre, ciò che deve prevalere è, per gli studiosi, la necessità di riconoscere nell'altro sia la sua differenza sia ciò che lo accomuna agli altri. Il concetto di diversità è, quindi, considerato una ricchezza, non un ostacolo all'interazione tra culture differenti e la consapevolezza della diversità altrui, ma anche della propria identità, diventa essenziale per il multiculturalismo. A tal proposito, Bruno Osimo<sup>11</sup> afferma che «conoscere culture diverse significa capire – innanzitutto – che la propria classificazione della realtà non è l'unica possibile, che in altre culture esistono categorie diverse e difficilmente immaginabili dall'interno della propria, ma non per questo meno legittime»<sup>12</sup>. Lo studioso considera la traduzione in senso più ampio di quello meramente tecnico e ne fa uno strumento di crescita e ricchezza reciproca fra popoli. La lettura della realtà da punti di vista differenti arricchisce le capacità cognitive suggerendo altre letture. Infatti, la traduzione diventa fondamentale per preservare la vivacità culturale europea, per la diversificazione dell'offerta e per la diffusione di opere scritte in lingue meno diffuse<sup>13</sup>.

Nel volume coordinato da Michaël Oustinoff<sup>14</sup> emergono ulteriori riflessioni sul ruolo della traduzione. Essa rappresenta tre dimensioni essenziali della globalizzazione: la diversità culturale e linguistica, la mancanza di comunicazione, la necessità dell'impegno per ridurre l'incomprensione. Inoltre, tradurre è sempre un'operazione in cui si riscrive, si reinventa, si riapre il campo della comprensione e si riconosce l'impossibile continuità tra lingue e culture, la difficoltà a cogliere il senso in maniera fedele o meno. Il lavoro che si fa sulla traduzione è una ricerca infinita di forma e senso, in cui lingua, cultura e conoscenza s'incontrano, stimolando la comunicazione, ciò che Dominique Wolton considera uno dei simboli della sfida culturale della globalizzazione<sup>15</sup>. Anche Mathieu Guidère<sup>16</sup> afferma che la traduttologia è, oggi, diventata il campo di eccellenza dell'inventiva e dell'interdi-

sciplinarietà dovuta al contributo dell'informatica nel mestiere del traduttore e all'incremento di ricerche applicate nell'ambito della traduzione scritta e orale<sup>17</sup>. La globalizzazione, l'intercultura, le nuove tecnologie hanno contribuito a modificare, adeguandolo alle esigenze e alle richieste odierne, il ruolo del traduttore. Oggi è possibile individuare una molteplicità di approcci per la traduzione: oltre a quello linguistico – da sempre, il traduttore ha lavorato sul linguaggio e con i segni della lingua – il contributo degli antropologi, nella seconda metà del secolo scorso, ha evidenziato la necessità di considerare, inevitabilmente, anche la dimensione culturale e sociale poiché il traduttore non è isolato dalla società ed è collocato in una specifica, quanto peculiare, cultura<sup>18</sup>.

Umberto Eco<sup>19</sup> afferma che la traduzione è una negoziazione permanente su tutti questi piani enunciati, e per lui non si tratta di passare da un tipo di testo in una lingua allo stesso genere di testo in un'altra lingua, ma di tradurre da “universo a universo, da realtà a realtà”. In questa negoziazione il traduttore non è tenuto a pesare le parole ma le “anime – i pensieri”. La sua conoscenza di mondi paralleli della traduzione gli permette di “dire quasi la stessa cosa” con parole diverse. In definitiva, l'approccio semiotico offre il vantaggio di mettersi in contatto con una pluralità di mondi utilizzando strumenti concettuali appropriati. L'importanza di questa peculiarità è di ampliare la prospettiva verso un'integrazione di segni che il traduttore può attingere da svariati sistemi e ciò è al passo col mondo globalizzato contraddistinto dalla presenza invasiva dei media<sup>20</sup>. A tal proposito, Osimo precisa che: «la traduzione può avere una dimensione spaziale e una temporale, ma soprattutto ne ha sempre una culturale; la traduzione è la capacità di tenere conto e gestire le differenze culturali nella maniera più adeguata per il mittente, per sé, per il proprio destinatario»<sup>21</sup>. Le culture diventano imprescindibili per tutti i partecipanti al processo traduttivo e, a sua volta, la traduzione conferisce a contesti culturali differenti la loro giusta collocazione nel dialogo interculturale che essa instaura. Inoltre, alcuni studiosi<sup>22</sup> analizzano le lingue e la traduzione nell'ambito delle politiche linguistiche; altri,<sup>23</sup> all'interno dell'economia delle lingue e così via. Ciò dimostra che ogni disciplina ha potuto, pertanto, focalizzarsi su una forma di traduzione<sup>24</sup> oppure su un aspetto particolare della traduzione<sup>25</sup>. Tutte le discipline che vengono coinvolte nell'atto traduttivo, oggi, si completano a vicenda e, insieme, contribuiscono ad approfondire la conoscenza della traduzione in tutti i suoi aspetti.

### 3

#### Semiotica e traduzione

L'analisi sulla trasposizione cinematografica di *Madame Bovary* necessita una riflessione preliminare sull'approccio semiotico, che si interessa ai tratti generali tipici dei sistemi del significato, qualunque sia la loro natura<sup>26</sup>. Un confronto tra i sistemi di significato può, di fatto, contribuire a una migliore comprensione del senso. Secondo lo studioso Charles Sanders Peirce<sup>27</sup> il processo di significato<sup>28</sup> è il risultato della cooperazione di tre elementi<sup>29</sup>, quindi, da un punto di vista semiotico, ogni traduzione è considerata come una forma di interpretazione che crea testi con un contenuto enciclopedico differente e un contesto socioculturale specifico. Infatti, Peirce non ricorre alla traduzione interlinguistica, ma alla mediazione tra segno e oggetto attraverso “l'interpretante”, ossia, estrapolando il significato delle cose di un segno mentale, di una rappresentazione, di un pensiero<sup>30</sup>.

Questo studio sull'analisi della versione cinematografica di *Madame Bovary* di Chabrol prende le mosse dalla distinzione posta da Roman Jakobson<sup>31</sup> fra tre diversi tipi di traduzione, considerati come altrettanti modi di interpretare il linguaggio. E lo studioso afferma che noi distinguiamo tre modi di interpretare un segno linguistico, a seconda che sia tradotto con altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o con un sistema di simboli non linguistici<sup>32</sup>. L'articolazione di questa tipologia richiede necessariamente il contributo congiunto del linguista e del semiotico e occorre evidenziare che il coinvolgimento di due discipline ha avuto un impatto considerevole nella prosecuzione delle teorie sulla traduzione<sup>33</sup>. A tal proposito, Gid on Toury<sup>34</sup> nel 1986 riformula la tipologia jakobsoniana in due grandi ambiti: da un lato individua la traduzione intrasemiotica che conduce su tutti i tipi di traduzione all'interno di qualsiasi sistema di significato; dall'altro, considera la traduzione intersemiotica, a sua volta suddivisa in traduzione interlinguistica<sup>35</sup> e intralinguistica<sup>36</sup>. Per Toury il fatto di considerare la traduzione interlinguistica nell'ambito di quella intersemiotica consente anche un approccio ai testi che non contengono soltanto segni verbali<sup>37</sup>, ma offre una visione pi  ampia, necessaria nella realt  odierna la cui complessit  consta non solo di parole, ma anche di suoni e immagini<sup>38</sup>.

Nel 1993 Dinda L. Gorf e<sup>39</sup>, facendo riferimento alla teoria semiotica di Peirce per una possibile applicazione alla traduttologia, richiama l'attenzione sulla necessit  di creare una semio-traduttologia, al fine di analizzare le traduzioni che si basano su segni verbali e non verbali. Partendo da questo quadro teorico, Gorf e mostra che la traduzione   una "semiosi incompleta" poich  il traduttore, nell'espletamento del suo compito, si mette a confronto con se stesso. In questo *jeu de la traduction*, Gorf e<sup>40</sup> individua, nell'interpretante-traduttore, colui che svolge il ruolo principale poich  deve essere allo stesso tempo interprete del testo di partenza e colui che espone la versione tradotta nella lingua di arrivo. In una simile prospettiva la nozione di equivalenza occupa un posto centrale,   un'identit  attraverso codici: in altri termini due segni sono equivalenti quando determinano un interpretante che designa lo stesso oggetto dinamico<sup>41</sup>.

#### 4

### Traduzione e comunicazione

Prima di analizzare la modalit  di trasposizione del romanzo in film intendo focalizzare l'attenzione sul concetto di traduzione e comunicazione esposto nel 1999 da Antoine Berman nell'ambito di una riflessione sulla dimensione etica della traduzione<sup>42</sup>. Se   vero che la comunicazione, la quale mira a facilitare l'accesso di un'opera, sia necessariamente una manipolazione,   anche vero che, nel caso da me esaminato, il regista ha compiuto una scelta puramente etica di rispettare *in toto* la scrittura e la volont  del romanziere basando il suo lavoro cinematografico sulla riproduzione fedele dell'opera letteraria senza effetti e scelte tecniche innovative, privo di modernit  scenica, spoglio di illustrazioni al passo con i tempi attuali. Chabrol, nella sua realizzazione del film, mette in pratica il fine ultimo della traduzione esposto da Berman che   triplice, ossia etico, poetico, filosofico<sup>43</sup>. Berman afferma, inoltre, che la traduzione non   soltanto «communication d'une communication» ma   qualcosa di pi ,   «la manifestation d'une manifestation»<sup>44</sup>, poich  in un'opera letteraria

il mondo può essere solo “manifestato” nella sua totalità, laddove, invece, la comunicazione offre una conoscenza parziale, limitata<sup>45</sup>.

Non si può negare, infatti, che il mondo contemporaneo sia immerso in una società di comunicazioni che si fonda, sempre più, non solo sui messaggi linguistici ma, anche, su quelli che integrano elementi linguistici come l’immagine nelle sue differenti realizzazioni<sup>46</sup>. Il verbale e il visivo entrano a far parte di diverse relazioni nello stesso messaggio per trasmettere insieme il senso. Al fine di interpretare correttamente questo senso, abbiamo bisogno di alcuni codici sociali che ci permettono una trasposizione intersemiotica da un sistema di segni a un altro<sup>47</sup>. Quando si prevede la sostituzione del messaggio linguistico con un codice non linguistico si deve creare un codice speciale, ossia è necessario spiegare il senso di queste forme in uno specifico contesto; tale spiegazione costituirà un nuovo codice, i segni non linguistici spiegati diventano, a loro volta, un sistema che consentirà di esprimere una pluralità di messaggi linguistici in un determinato ambiente. Una volta creati nuovi codici, essi diventano un sapere socialmente condiviso e, a loro volta, permettono ai riceventi<sup>48</sup> di compiere l’operazione di trasmutazione del messaggio visivo – che si fissa, così, nella memoria sociale – in messaggio linguistico<sup>49</sup>.

Osimo parte dal presupposto che la cultura individuale sia una lettura soggettiva della realtà, considerando la metafora che la realtà è un testo, come risulta possibile in una concezione semiotica: infatti, interpretare la realtà, dare di questa realtà una lettura, significa tradurla in una cultura. La cultura è, dunque, per Osimo una traduzione della realtà e, paragonandola a un testo che può avere tante traduzioni, anche le culture possibili sono molto numerose<sup>50</sup>. Lo studioso intende precisare che la versione cinematografica appartiene all’ambito della traduzione e, rifacendosi alla terminologia di Anton Popović<sup>51</sup>, considera la traduzione uno dei casi di metacomunicazione, in cui si passa da un prototesto<sup>52</sup> al metatesto filmico attraverso un procedimento in cui si va dal verbale al (de)verbalizzante<sup>53</sup> per giungere al semiotico. Nella traduzione filmica di un romanzo, il prototesto è verbale, scritto, mentre il metatesto è costituito da un insieme di testo, immagini, musica, inquadrature, luci, ossia è formato da un codice multimediale<sup>54</sup>. Osimo considera la traduzione intersemiotica molto interessante dal punto di vista dell’inserimento di elementi nuovi rispetto a quelli consueti. Ad esempio, per la traduzione filmica di un romanzo, il traduttore ha a sua disposizione nel prototesto elementi verbali, sintagmatici, paradigmatici, prospettici, invece nel metatesto usufruisce, oltre che di elementi verbali, anche di quelli prospettici, fotografici, coreografici, recitativi, melodici; gli elementi comuni a prototesto e metatesto sono preservabili, gli altri vanno necessariamente sostituiti con materiale diverso, intersemiotico appunto<sup>55</sup>.

## 5

### Claude Chabrol e la traduzione intersemiotica: *Madame Bovary*

La strategia traduttiva intersemiotica di un adattamento filmico consiste in un processo a tappe: analizzare il prototesto, scomporlo nei suoi elementi costitutivi e in quelli potenziali, decidere per ognuno se sopprimerlo, ridurlo, modificarlo, conservarlo, amplificarlo o aggiungerlo. La fase finale, in cui al metatesto vengono assegnati nuovamente gli elementi, mira alla coesione e coerenza del metatesto. Osimo precisa che non si tratta di un’operazione meccanica, bensì di un lavoro creativo, avendo, il metatesto, natura di *textus*<sup>56</sup>.

La trasposizione cinematografica di un testo letterario è sempre un'attività creativa. Il punto di partenza della traduzione filmica di un'opera così universale come *Madame Bovary* è che Chabrol tenta una fedeltà assoluta a Flaubert tanto da convincersi che la sua riproduzione cinematografica è il film che Flaubert avrebbe voluto concepire: «*Madame Bovary* de Gustave Flaubert rien plus, rien d'autre, rien moins»<sup>57</sup>. Infatti, Chabrol crea scene in cui gli attori interpretano la loro parte trasferendo con dovizia di particolari cinematografici le indicazioni fornite da Flaubert. Le scene sono un'illustrazione fedele al testo di Flaubert, tutta la pellicola sembra si immerga in quella ambientazione, preservata da contaminazioni moderne, come, ad esempio, l'inquadratura di Emma dai contorni romantici antecedente alla scena in cui Charles la informa dell'invito al ballo della Vaubyessard.

La scena comincia con Emma in atteggiamento romantico e questa scena ricalca una frase di Flaubert. Qui tutto riconduce lo spettatore a elementi tipici del Romanticismo, il paesaggio idillico in cui è immersa la protagonista, l'espressione e le movenze di Madame Bovary. Atmosfera di autentica fedeltà al testo, scopo principale del regista. Allo stesso modo, la maniera in cui i due attori interpretano la scena corrisponde a ciò che ha scritto Flaubert. Nella presentazione del film, Joël Magny<sup>58</sup> afferma: «*Madame Bovary* a accompagné Claude Chabrol toute sa vie, il raconte volontiers qu'il avait commencé à le lire vers l'âge de treize ans. [...] C'est alors qu'il connaissait les premiers émois avec une fille encore plus âgée que lui [...] Celui-ci hésitait depuis 20 ans à porter dans l'écran *Madame Bovary* [...] Pour Chabrol Isabelle Huppert est Emma et tourne le personnage tel quel. [...] Chabrol se veut une fidélité absolue à Flaubert». Questi sono, a mio avviso, i punti essenziali di cui bisogna tenere conto in una riflessione sulla realizzazione filmica di Chabrol, poiché ciò conferisce legittimità alle scelte cinematografiche compiute.

Il romanzo di Flaubert è una lettura che ha accompagnato l'adolescenza del giovane Claude e ne ha influenzato le prime esperienze sentimentali. Il progetto di realizzare un prodotto cinematografico risale a venti anni prima dell'uscita del film accompagnando gran parte della vita e dell'esperienza lavorativa del regista. Chabrol non ha potuto fare a meno di tentare questa impresa dichiaratamente fuori dagli schemi attuali che prevedono un adattamento anche ai tempi moderni, proponendo, invece, un film che cala lo spettatore in un'ambientazione autenticamente fedele non solo al testo, ma alla volontà del romanziere. La disillusione della vita è una caratteristica ricorrente nei protagonisti maschili e femminili di Claude Chabrol, un *bovarisme* diffuso anche nei suoi film, che la critica dell'inizio del secolo ha definito: «une probation à se voir autrement que l'on est». Lo stesso Chabrol illustra alcuni elementi che esprimono le peculiarità del film e ne commenta le scelte cinematografiche, di cui mi appresto a fare cenno. In particolare, ci sono cinque passaggi significativi del film: la scena del ballo della Vaubyessard, il comizio, la seduzione, il tradimento, l'abbandono, la disperazione.

Nel film di Chabrol, come nel romanzo di Flaubert, il ballo della Vaubyessard è visto attraverso gli occhi di Emma. La mediocrità di Charles viene evidenziata con un aneddoto: quando il cameriere gli offre lo champagne "Castellani", Charles crede che sia il nome del cameriere e risponde presentandosi. Questo episodio rende Charles estremamente buffo. Durante il ballo Emma incrocia lo sguardo di uno spasimante che si rivede anche dopo, quando passa in calesse. È evidente che Emma non è interessata al ballo in sé, ma a ciò che

dicono gli altri. Emma è completamente presa da questo universo che la affascina e la rende felice ma, allo stesso tempo, la rattrista.

Il primo elemento di vertigine durante il ballo è reso da Chabrol col doppio passaggio di un giovane davanti a una fanciulla. Segue la scena in cui viene rotta la finestra che esprime la ventata di aria fresca che questo ballo porta a Emma. In questa scena – con la musica che fa da sottofondo – Emma si lascia andare e ha l'impressione di appartenere all'universo sempre desiderato, per questo motivo l'inquadratura si allarga a tutto il ballo, al lusso che è il simbolo della nobiltà e della ricchezza, di tutto ciò che Emma stava toccando con mano. Quando Emma balla con lo spasimante non gli toglie mai lo sguardo e questo particolare è messo bene in evidenza da Chabrol. La stupidità di Charles è resa, invece, con il contrasto fra Emma che fissa il giovane e Charles che, durante il ballo, le fa un cenno di sorriso e di compiacimento sollevando i calici per due volte. Anche mentre danza con lo spasimante, Emma è coinvolta all'interno dei giochi del ballo, sente dentro di sé di appartenere al mondo dell'alta società, anche se per pochi istanti. A questo punto l'inquadratura si allarga, Chabrol fa inquadrare dal basso e da vicino i vestiti mentre ruotano poiché Flaubert narra: «Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient: tout tournait autour d'eux [...]»<sup>59</sup>.

Chabrol passa dall'inquadratura di questi vestiti al primo piano di Emma. Felicità assoluta che è seguita dalla vertigine. Il regista vuole dare l'idea del riflesso e non di qualcosa che sia rispondente alla realtà.

La fine del ballo è rappresentata dalla scena in cui i due protagonisti attendono di salire sul calesse per tornare a casa. Flaubert dimostra un'ironia terrificante con le difficoltà di Charles – dice Chabrol – ed Emma molto seria che afferma «C'est le plus beau jour de ma vie!» esprime una nuova vertigine e la felicità assoluta. Una volta lasciato l'universo del ballo, Emma diventa consapevole e piena d'ira nei confronti di Charles. L'ambientazione diventa cupa, la luce è molto scarsa. «Quel pauvre homme! Quel pauvre homme!» esclama Emma.

Per la scena del comizio Flaubert aveva creato una vera e propria sceneggiatura cinematografica poiché era obbligato per potere scrivere, a ricostituire tutti i passaggi, i movimenti, i dialoghi dei personaggi. Chabrol ha rispettato alla lettera il ritmo naturale, ad esempio, l'uso di frasi brevissime ha indotto il regista a cercare di essere egualmente rapido creando una sequenza di azioni e battute brevi e veloci<sup>60</sup>. La scena del comizio, che Flaubert paragona a una sinfonia, viene descritta secondo tre livelli: il bestiame in fondo, la cerimonia ufficiale sulla strada e, più in alto, Emma e Rodolphe davanti alla finestra del municipio. In questo contesto c'è un'alternanza tra le frasi a effetto della seduzione che si rivolgono a tutte le donne, e quelle del consigliere che formula in tutti i comizi per la vendita del bestiame ai coltivatori<sup>61</sup>. *Madame Bovary* è un'opera in cui l'ironia è onnipresente. C'è, di tanto in tanto, qualche piccolo elemento di romanticismo derisorio, tutto il discorso di Rodolphe a una donna sposata è fatto con falsa serietà molto accattivante, è divertente il fatto che Flaubert non esiti a fare un grossolano confronto fra il comizio e il discorso di Rodolphe. L'idea di mettere questa scena su uno sfondo con la tappezzeria blu – dove Emma e Rodolphe sono isolati dal resto del comizio – mostra un'ironia latente per tutto il tempo, molto divertente e tipicamente flaubertiana. Tutta la scena è su Emma per dimostrare che lei a poco a poco cede e si innamora. Durante il comizio Chabrol utilizza

la voce di Rodolphe alternata con quella dell'autorità, che Flaubert usa appositamente per condannare la condotta del giovane: «Continuer! Persévérer! Payer! Cochon!». Con ciò il regista intende sottolineare che il discorso di Rodolphe è immondo, malgrado la sua serietà apparente.

Gli incontri amorosi notturni tra Emma e Rodolphe sono illustrati con un gioco di luci e colori di sfondo. Questa parte in Flaubert è onirica, Emma nell'adulterio con Rodolphe vive in un sogno, vive il suo sogno, quindi Chabrol alterna una scena in cui Emma dorme, con una scena in cui tradisce Charles, per dare l'idea del sogno. Tutte le sequenze sognate hanno una dominante azzurrata in Chabrol per rendere la stessa impressione che al regista aveva dato la lettura delle pagine di Flaubert. Quando Emma corre verso casa di Rodolphe, la scena in cui sembra che attraversi il muro è molto realistica: «Elle avait l'impression de passer à travers le mur, tout ça paraît rêve. [...] C'est une réalité qu'elle aboutit du rêve».

Tutta la realtà si tramuta in un sogno. Emma si lascia andare in un atteggiamento "coquin", ma che, tuttavia, Chabrol lascia molto casto. Nell'ironia di Flaubert importanti sono i concatenamenti tra gli elementi romantici che tratta come se corrispondessero a una verità mentre per lui il romanticismo era come un sogno, una realtà che ha la bellezza del sogno romantico, gli amanti sono «comme deux mariés qui entretiennent une flamme romantique», Emma resta romantica nel suo rimorso, Chabrol lo considera un rimorso romantico.

L'ironia violenta è palesata da Rodolphe con l'episodio della lettera in cui comunica di non volere più fuggire con Emma. Rodolphe fa finta che tutto sia di un romanticismo sfrenato, ma scrive una lettera dal contenuto terrificante per Emma e altrettanto spiacevole è il commento di Flaubert quando descrive la cinica soddisfazione di Rodolphe nel rileggere la sua lettera di addio. Qui la visione romantica si sgretola e viene sostituita immediatamente dalla disperazione romantica. Chabrol la rende nella scena in cui Emma legge la lettera e crea l'effetto dell'ombra cinese.

Emma va sul granaio, la vertigine bovariana esprime la volontà di suicidio per qualche secondo, ma poi Emma passa dalla parte interna della finestra poiché vuole vivere. Chabrol è convinto che questa scena del passaggio dall'altra parte della finestra corrisponda fedelmente a ciò che Flaubert aveva voluto intendere. Da questo momento la disperazione paralizza Emma. Dopo la confisca dei beni Emma è in preda al panico, corre a destra e a manca per trovare un finanziatore dei suoi debiti. L'attrice ha trasformato l'idea di andare a trovare Rodolphe in vertigine durante tutta la sequenza. Chabrol propone una scena in cui tutto si gioca con gli sfondi nella parte in cui Emma arriva a casa di Rodolphe. Nel film, il gioco di colori in cui le pareti della stanza hanno due sfondi, uno rosso – della triste realtà – e uno blu – romantico – è reso anche all'interno di una stessa sequenza alternativamente.

Occorre mettere in evidenza ciò che ha colpito molto Chabrol, ossia che Flaubert non esita a cambiare la straordinaria continuità dei personaggi, non ne modifica mai la psicologia o la personalità a favore dell'intrigo, i personaggi restano sempre uguali perché si realizzano. Il regista vuole dimostrare che ha inserito lo sfondo blu su Rodolphe intenzionalmente – non avrebbe dovuto farlo in quanto lui rappresenta "l'ordure". Ciò significa che Rodolphe è per Emma una visione romantica, tuttavia il suo bisogno è realistico. Si passa dal blu al rosso e poi, dopo il crollo emotivo di Emma in un solo colpo c'è l'inversione di colori.



6

Conclusioni

La traduzione intersemiotica colloca l'intercultura al centro della riproduzione filmica per tutte le implicazioni di natura socio-culturale coinvolte. Nel film di Chabrol tutti gli elementi che danno vita ed espressività ai personaggi narrati sono il risultato di una scelta oculata e motivata del traduttore-regista. Il fine ultimo della traduzione filmica è manifestato nella realizzazione di un'opera in cui la coesione e la coerenza esprimono un equilibrio fra la creatività di chi realizza la traduzione filmica e la volontà – verbale – dell'autore con cui è, nel caso esaminato, in simbiosi. Entrambi sono calati in un contesto culturale e riconsegnano i contenuti al proprio pubblico. Chabrol mantiene l'espressività degli attori così come Flaubert ne mantiene inalterato il carattere. Mi sembra necessario sottolineare che la traduzione utilizza mezzi e affina strategie per plasmarsi su culture di arrivo, si adegua a differenti stili e ambiti costituiti da peculiarità settoriali, poetiche, letterarie.

Note

1. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935, pp. 94-5.
2. E. Auerbach, *Mimesis*, trad. fr. par C. Heim, Gallimard, Paris 1968, p. 481. Cfr. J. Neefs, *Préface*, in G. Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris 1999, pp. 14-5.
3. Come l'apprendimento delle lingue, la crescita economica, le nuove tecnologie, le relazioni esterne dell'Unione.
4. L. Orban, *La question des langues et de la traduction au cœur des politiques de l'Union Européenne*, in M. Oustinoff (éd.), *Traduction et mondialisation*, CNRS, Paris 2011, pp. 43-53.
5. Traduttologi, linguisti, letterati, filosofi, sociologi, etnologi, storici.
6. T. Tomaszkiwicz, *La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie?*, in J. Peeters (dir.), *La traduction, de la théorie à la pratique et retour*, PUR, Rennes 2005, p. 159.
7. E. Morin, M. Ceruti, *La nostra Europa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
8. Greca, romana, ebraica, cristiana. Ivi.
9. Ivi, pp. 18-9.
10. Ivi, p. 71.
11. B. Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2010.
12. Ivi, p. 5.
13. Ivi, p. 6.
14. Oustinoff, *Traduction et mondialisation*, cit.
15. D. Wolton, *La traduction, passeport pour accéder à l'autre*, in Oustinoff, *Traduction et mondialisation*, cit., pp. 139-43.
16. M. Guidère, *Introduction à la traductologie*, De Boeck, Bruxelles 2010.
17. Nel corso della sua storia, la traduzione si è sviluppata attraverso secoli di riflessioni eterogenee e di concetti divergenti che hanno veicolato contenuti teorici spesso contraddittori, in cui possiamo distinguere due grandi fasi: la prima va dall'Antichità fino al secolo dei Lumi, periodo in cui la riflessione traduttologica non è autonoma, lo diventa nella seconda fase, ossia a partire dal XIX secolo per affermarsi, quindi, nella seconda metà del XX secolo attraverso una serie di scuole, teorie e programmi di formazione universitaria. Divenuta da Cicerone in poi "arte del tradurre", la traduzione sin da sant'Agostino (nel 389) – che prediligeva il senso piuttosto che la forma – è stata oggetto di un dibattito sulla fedeltà al testo originale e sul tipo di fedeltà (cioè, se si dovesse trattare di fedeltà di senso o di forma). Solo nell'epoca moderna ci si libera dalle opposizioni classiche e si sviluppa la distinzione netta fra "traduzione" e "scrittura". Ivi, pp. 38-9.
18. Tomaszkiwicz, *La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie?*, cit., p. 160.
19. Nel saggio sulla traduzione, dal titolo *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris 2007.
20. Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 59.
21. Osimo, *Propedeutica della traduzione*, cit., p. 8.

22. Come Calvet nel 1999 (L. J. Calvet, *La guerre des langues et des politiques linguistiques*, Hachette, Paris 1999). Citato da Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 66.

23. Come Grin nel 2004: F. Grin, *On the Costs of Linguistic Diversity*, in Ph. Van Parijs (éd.), *Cultural Diversity versus Economic Solidarity*, De Boeck, Bruxelles 2004, pp. 189-202. Citato da Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit.

24. Orale, scritta, audiovisiva. *Ibid.*

25. Linguistico, psicologico, neurologico, economico e così via. *Ibid.*

26. Verbale, pittorica, plastica, musicale, e così via.

27. C. S. Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, 1931-1935, C. Hartshorne, P. Weiss (eds.), voll. 7-8, 1958, A. W. Burks (ed.), Harvard University Press, Cambridge (MA). Cit. da Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., pp. 58-60.

28. Semiosi.

29. Segno, oggetto, interpretante.

30. I semiotici hanno dibattuto molto sulla questione della possibilità e dell'impossibilità di tradurre a causa delle differenze intrinseche ai segni, ai contenuti enciclopedici e ai contesti socioculturali e vedono l'impossibilità di tradurre *tout court* poiché le lingue tra loro non hanno equivalenze, ma hanno strutture differenti e organizzano il mondo dell'esperienza in diversi modi che ne impediscono la traduzione in senso stretto.

31. Nel capitolo sugli *Aspetti linguistici della traduzione*, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. dall'ingl. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 2012 (v ed.), p. 57; tit. orig. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963; testo inglese in R. A. Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Harvard 1959, pp. 232-9. Citato anche da Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 90; R. Jakobson, *Les aspects linguistiques de la traduction*, in R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1959, pp. 260-6.

32. Traduzione endolinguistica (definita intralinguistica o riformulazione), interlinguistica (traduzione propriamente detta), intersemiotica (detta anche trasmutazione). Jakobson afferma: «Nous distinguons trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue, dans une autre langue, ou dans un système de symboles non linguistiques». Designa queste tre forme di traduzione nel modo seguente: la traduzione endolinguistica è l'interpretazione di segni linguistici attraverso altri segni di una stessa lingua; la traduzione interlinguistica consiste nell'interpretare segni linguistici attraverso i segni di un'altra lingua; la traduzione intersemiotica è l'interpretazione di segni linguistici attraverso segni che appartengono a sistemi di significato non linguistici, non verbali quindi. La traduzione vera e propria è, per Jakobson, quella che avviene tra segni verbali e interlingue (che corrisponde quindi al secondo tipo). Cfr. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 57 e Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 90.

33. Ivi, pp. 58-9.

34. Cfr. G. Toury, *Translation. A Cultural Semiotic Perspective*, in Th. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton / de Gruyter, New York-Amsterdam 1986. Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 58.

35. Ad esempio, la trasposizione.

36. Come la parafrasi.

37. Ossia le parole della lingua.

38. Le principali distinzioni poste dalla semiotica testuale per offrire mezzi adeguati a queste forme nuove di significato sono: 1. la differenza fra testo, cotesto e contesto; 2. fra storia, intrigo e discorso e 3. la distinzione tra genere, tipo e prototipo. In particolare, 1. Il testo designa i segni verbali da tradurre, il cotesto l'ambiente circostante di questi segni, il background socioculturale in cui è immerso l'insieme. Quindi, ciò vuol dire che un testo assume un senso specifico con l'immagine che lo accompagna, ma il senso globale è accolto soltanto nell'ambito della cultura in cui il testo viene prodotto. 2. La storia designa gli elementi della narrazione, l'intrigo si occupa della cronologia e dell'ordine delle sequenze o degli eventi, il discorso indica la modalità di organizzare il racconto e le vicende, così da permettere al traduttore un approccio migliore al testo, ma anche una migliore comprensione e interpretazione. 3. Il genere indica la categoria generale alla quale rinvia il testo (come, ad esempio, la traduzione audiovisiva), il tipo designa il tipo di testo da tradurre (testo argomentativo, narrativo, informativo, e così via), il prototipo è il modello di riferimento implicito al testo (ad esempio, Molière per i testi teatrali, altro genere intersemiotico). Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., pp. 58-60, 90.

39. D. L. Gorrée, *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Academisch Proefschrift, Amsterdam 1993. Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit., p. 59.

40. Gorrée, *Semiotics and the Problem of Translation*, cit., p. 102. Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit.

41. Per questo motivo Gorlée distingue tre tipi di equivalenza semiotica: qualitativa, referenziale e significazionale. Gorlée, *Semiotics and the Problem of Translation*, cit., p. 184. Cfr. Guidère, *Introduction à la traductologie*, cit.
42. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris 1999, pp. 69-76. Come è noto, dagli anni Cinquanta la traduttologia si è ispirata alla linguistica comparativa, di conseguenza la traduzione è stata percepita come passaggio da una *langue source* a una *langue cible* per esprimere la stessa realtà e opera un processo di comunicazione, di trasmissione di messaggi aprendosi all'esperienza del mondo. Cfr. anche Tomaszkiwicz, *La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie?*, cit., p. 160.
43. In particolare: filosofico per il suo rapporto con la verità; fedeltà ed esattezza appartengono all'etica. Lo scopo etico, poetico e filosofico della traduzione consiste, quindi, nel manifestare nella propria lingua la novità, preservandola allo stesso tempo. Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, cit., p. 76.
44. Corsivo dell'autore.
45. *Ibid.*
46. Disegni, foto, immagini sullo schermo del computer o del televisore.
47. Questa interpretazione ha alcuni tratti comuni con l'interpretazione del senso attraverso un altro sistema linguistico.
48. Membri di questa società.
49. Tomaszkiwicz, *La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie?*, cit., pp. 160-1.
50. B. Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2010, p. 5.
51. Ivi, p. 8. Cfr. A. Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2006.
52. È il testo originale, di partenza. Ivi, pp. 9, 20.
53. Ossia, quando uno dei due codici è verbale. Ivi, p. 20.
54. Ivi, pp. 20-1. La traduzione deverbalizzante prevede un testo eterogeneo che induce il traduttore a scomporre e analizzare gli elementi, a individuare strategie traduttive in modo consapevole. Nella traduzione intersemiotica deverbalizzante il tipo di codice del prototesto è diverso dal tipo di codice del metatesto e ogni codice può avere elementi differenti, il che impone al traduttore di scomporre il prototesto negli elementi di cui è costituito.
55. Il processo traduttivo filmico prevede il passaggio dal romanzo (ossia dal prototesto) che è un testo verbale scritto, al testo filmico (ossia al metatesto). Ivi, pp. 22-3.
56. *Ibid.*
57. C. Chabrol (film de), *Madame Bovary*, avec I. Huppert, J.-F. Balmer, C. Malavoy, MK2 Éditions, France 1991.
58. J. Magny, *Présentation du film. Ibid.*
59. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 122.
60. Invece la breve scena di Pasquette ha due frasi molto lunghe, è resa con una inquadratura unica.
61. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, cit., p. 113.

### Riferimenti bibliografici

- AUERBACH E., *Mimesis*, trad. fr. par C. Heim, Gallimard, Paris 1968.
- BERMAN A., *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris 1999.
- BROWER R. A. (ed.), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959.
- CALVET L. J., *La guerre des langues et des politiques linguistiques*, Hachette, Paris 1999.
- CHABROL C. (film de), *Madame Bovary*, avec I. Huppert, J.-F. Balmer, C. Malavoy, MK2 Éditions, France 1991.
- ECO U., *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris 2007.
- FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris 1999.
- GORLÉE D. L., *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Academisch Proefschrift, Amsterdam 1993.
- GRIN F., *On the Costs of Linguistic Diversity*, in P. Van Parijs (éd.), *Cultural Diversity versus Economic Solidarity*, De Boeck, Bruxelles 2004.
- GUIDÈRE M., *Introduction à la traductologie*, De Boeck, Bruxelles 2010.

- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Mouton, Paris 1959.
- ID., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963.
- ID., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. dall'ingl. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 2012 (v ed.).
- MAGNY J., *Présentation du film*, in C. Chabrol (film de), *Madame Bovary*, avec I. Huppert, J.-F. Balmer, C. Malavoy, MK2 Éditions, France 1991.
- MORIN E., CERUTI M., *La nostra Europa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
- NEEFS J., *Préface*, in G. Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris 1999.
- ORBAN L., *La question des langues et de la traduction au cœur des politiques de l'Union Européenne*, in M. Oustinoff (éd.), *Traduction et mondialisation*, CNRS, Paris 2011.
- OSIMO B., *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2010.
- PEIRCE C. S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, 1931-1935, C. Hartshorne, P. Weiss (eds.); vols. 7-8, 1958, A. Burks (ed.), Harvard University Press, Cambridge (MA).
- POPOVIČ A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2006.
- THIBAUDET A., *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935.
- TOMASZKIEWICZ T., *La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie?*, in J. Peeters (dir.), *La traduction, de la théorie à la pratique et retour*, PUR, Rennes 2005.
- TOURY G., *Translation. A Cultural Semiotic Perspective*, in Th. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton / de Gruyter, New York-Amsterdam 1986.