

# Una proposta di multitraduzione: *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau di Luisa Cicirelli\*

## Abstract

The following contribution aims to analyze the consequences of an approach based on the multi-translation of *Cent mille milliards de poèmes* by Raymond Queneau. Multi-translation simultaneously provides the reader with different L2 versions of the same word or sentence. This approach allows to reflect on and consider the text from different points of view. Our proposed translation is based on the three different versions of the ten sonnets that constitute the original work. They can be summarized as follows:

- translation 1 is realized without any support from dictionaries and consequently presents voluntary mistranslations;
- translations 2 reprocesses the criticalities of T1 through the help of linguistic supports and literary criticism;
- translation 3 recaptures the linguistic register variations of the original work.

The multi-translation act is based on offering a wider range of options. Given the impossibility of determinacy in the act of translating, every version can be considered valid. The possibility of choice, creation and recreation widens the literary system to which the original work belongs.

*Keywords:* Raymond Queneau, Oulipo, translation, experimental, multi-translation.

## I

### Introduzione

In *Qu'est-ce que la littérature?* Jean-Paul Sartre (1948, p. 49) definiva l'oggetto letterario come «une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement». In alcune opere, molto più che in altre, il movimento svolge un ruolo fondamentale: è giustamente il caso di *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau. Per poter compiere ciò che il titolo annuncia, e cioè la creazione di centomila miliardi di poesie, i versi di ciascuno dei dieci sonetti di base – e già *composti* – devono essere combinati tra loro. Grazie al gesto svolto dal lettore, l'opera assume dunque un numero esorbitante di interpretazioni. Nel seguente articolo cercheremo di proporre un metodo di traduzione capace di amplificare il numero di sensi possibili, offrendo al lettore un più ampio ventaglio di interpretazioni attraverso la polisemia generata dall'interazione di svariati registri linguistici. Dopo un primo momento di contestualizzazione e di presentazione dell'opera, verrà dunque illustrato il metodo *multitraduttivo* attraverso alcuni esempi.

\* Università Ca' Foscari Venezia; luisacicirelli@gmail.com.

## 2

## Contesto

Subito dopo la fine di una breve e intensa affiliazione col Surrealismo, iniziata nel 1924 e terminata nel 1929, iniziano per Queneau gli anni che più influenzeranno il suo pensiero in quanto teorico della letteratura e autore.

Il periodo che va dal 1930 al 1960 è scandito da un fitto lavoro in solitaria. Affrancato da ogni corrente e movimento letterario, egli svolgerà un'importante ricerca teorica combinandola alla scrittura. La *machine Queneau* ha avuto modo di consolidare il proprio ruolo nel panorama letterario francese in questo trentennio, pubblicando una serie di opere tra cui: *Exercices de style* (1947) e *Zazie dans le métro* (1959). Ciò che caratterizza la produzione di questo periodo è la fusione tra il piano letterario e quello teorico: tutti gli scritti contengono le riflessioni avanzate in articoli successivamente pubblicati in *Bâtons, chiffres et lettres* e in *Le Voyage en Grèce*. Queste ruotano intorno a due questioni teoriche: il concetto di struttura e il problema della lingua.

Per quanto riguarda il primo punto, Queneau riconosce l'esistenza di *mesures* differenti per la poesia – soggetta ad un'organizzazione formale più precisa – e per la prosa, priva di regole. Quest'ultima si trova dunque in uno stato di profonda e sconsiderata libertà: egli consiglierebbe pertanto l'adozione di vere e proprie tecniche di redazione per poter ordinare il possibile caos generato dal caso. L'utilizzo di strutture permetterebbe l'affrancamento dall'effimero entusiasmo scaturito da una scrittura disarticolata e nata da un flusso discontinuo di idee. Inoltre le considerazioni sull'importanza della struttura intendono porgere un appiglio anche ai posteri: esse offrirebbero una soluzione in termini di durabilità, diventando un vero e proprio modello da poter lasciare in eredità alle autrici o agli autori del futuro. Come egli afferma: «[il] n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement» (Queneau, 1965). Le strutture si configurano dunque come entità vuote, delle scaffalature che l'autore riempie grazie alla lingua anch'essa bisognosa di attenzioni.

Secondo Queneau la lingua in letteratura occupa una posizione piuttosto problematica: distaccata dalla realtà, essa non è altro che il prodotto di un codice, un vero e proprio insieme di regole scelte a tavolino e ormai divenute simulacro del parlato. Compito dello scrittore è liberarla da questo giogo (Queneau, 1987).

Per risolvere quest'atrofia Queneau auspica la creazione del *néofrançais*, da lui considerata come un'ultima possibilità per rivitalizzare una lingua sofferente. Tale riforma propone innanzitutto la coniazione di nuovo materiale linguistico: i prestiti dalle lingue straniere, sotto forma di calco, sarebbero particolarmente promettenti. L'innovazione proposta da Queneau focalizza anche l'attenzione sulle varianti orali del francese, giudicato più dinamico rispetto alla sua versione scritta troppo rigida. La riforma porterebbe anche ad un adeguamento ortografico poiché «l'orthographe traditionnelle ne reproduit nullement ses particularités» (Antoine, 2005), privilegiando gli aspetti fonetici.

Le questioni strutturali e linguistiche troveranno successivamente piena attuazione in un quadro più ampio e coordinato attraverso una duplice risposta: la fondazio-

ne dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, in collaborazione con François Le Lionnais, nel 1960 e nella pubblicazione di *Cent mille milliards de poèmes* l'anno successivo. Per quanto riguarda l'estetica oulipiana, l'*Oulipo* propone una letteratura fondata sull'utilizzo di *contrainte*, ossia delle regole di composizione atte ad orientare il movimento della scrittura. Anziché indebolire la verve degli autori, le *contrainte* vanno in senso opposto: esse ne alimentano l'estro. È nella limitazione che la creazione può toccare vette inesplorate. In quest'ottica, *Cent mille milliards de poèmes* viene considerata, dagli addetti ai lavori, la prima vera e propria opera oulipiana (Bens, 1981): un manifesto di questa nuova visione maturata da Queneau nel corso di trent'anni e condivisa da figure come Georges Perec, Marcel Bénabou e Paul Fournel.

Ma cos'è effettivamente *Cent mille milliards de poèmes*? Potrebbe essere considerata come l'opera inesistente, dove ogni verso dei dieci sonetti della raccolta – abilmente tagliato in 14 striscioline – tesse una tela di soluzioni poetiche interminabili. Spostando ogni linguetta, il lettore tesse a proprio piacimento nuove combinazioni. Tale movimento è guidato da un'aleatorietà apparente poiché l'opera non è generata dal caso. Queneau aveva dato un assetto preciso affinché il lettore non si perdesse in questo volteggio di pezzettini di carta. Tale ordine si stabilisce per mezzo di una *contrainte* che prevede l'utilizzo delle stesse coppie di rime in tutti i componimenti.

*Cent mille milliards de poèmes* riunisce tutte le questioni elaborate nel corso di trent'anni di lavoro: non solo l'importanza attribuita alle strutture, Queneau investe di nuova vita il sonetto in alessandrini, dinamizzandolo grazie al gioco combinatorio e ispirando autrici e autori della posterità. Questa proposta trova per l'appunto terreno fertile in Spagna e in Italia dove l'opera di Queneau è stata omaggiata con ulteriori centomila miliardi di poesie. Inoltre in *Cent mille milliards de poèmes* Queneau offre ai propri lettori una panoplia di registri: *argot*, tecnicismi, neologismi, termini desueti o più ricercati si combinano a forme più *standard*, utilizzando molte delle risorse offerte dal francese.

### 3

#### La multitraduzione

Nell'editoriale del secondo volume della rivista "Formules, Traduire la contrainte", Jan Baetens e Bernardo Schiavetta riassumono uno dei più grandi interrogativi riguardanti questo tipo di traduzione: a cosa bisogna essere fedeli? Al testo o alla *contrainte*? Quale scelta bisogna operare? (Baetens, Schiavetta, 1998). Questo tipo di riflessioni trovano come punto di contatto testi eminenti di critica traduttologica. Facciamo specialmente riferimento a *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction* di Jean-René Ladmiral, opera nella quale l'autore distingue due approcci in continua tensione: quello *sourcier*, attento alla *lettre* del testo, da quello *cibliste*, più vicino alla salvaguardia dell'*esprit*.

[...] j'appelle "sourciers" ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s'attachent au signifiant de la langue du texte-source qu'il s'agit de traduire; alors que

les “ciblistes” entendent respecter le signifié (ou, plus exactement, le sens et la “valeur”) d’une parole qui doit advenir dans la langue-cible (Ladmiral, 2015, p. 4).

Tuttavia essi non rispecchiano pienamente la vocazione del testo oulipiano, riducendone le potenzialità e limitandone la sperimentazione.

La traduzione *sous contraintes* dovrebbe riprendere il carattere elastico di questa letteratura, che può essere soggetta a diverse strategie di resa in L2 da parte dei traduttori, i quali come afferma Rachel Galvin (2016, pp. 855-6):

- scelgono di non tradurre la *contrainte*;
- decidono se aggiungere note atte a spiegare gli elementi non tradotti;
- riproducono la *contrainte* senza però riprodurre lo stesso effetto del testo di partenza;
- ricreano la *contrainte* con risultati ed effetti simili a quelli del testo di partenza;
- propongono una nuova versione che imiti il testo di partenza.

Nonostante questa caratteristica intrinseca dei testi, il ventaglio di opzioni non deve essere trascurato: la possibilità di scelta, di creazione e di ri-creazione da parte del traduttore impatta sull’esperienza del suo pubblico di lettori. Gli addetti ai lavori, a chiusura del convegno svoltosi a Salisburgo nel 1997 e raccolto nel volume *Oulipo poétiques*, riconoscono l’esistenza di più livelli di lettura dell’opera in lingua d’origine (Oulipo, 1999). In traduzione, questi sono subordinati all’attività del traduttore che può scegliere di non tradurre la *contrainte* o di adattarla alla lingua d’arrivo, alterando – più o meno significativamente – il testo di partenza. L’attività del traduttore si conferma dunque fondamentale e decisiva per il rapporto che il lettore L2 avrà con l’opera: aprendo le porte del proprio *atelier* di traduzione, il rapporto tra pubblico tradotto e opera cambierà inevitabilmente. Considerata la plasticità delle opere dell’*Oulipo* e considerata la maggiore libertà che il traduttore *sous contraintes* mantiene rispetto ad un suo omologo *sans contraintes*, sarebbe auspicabile testare i limiti del processo di traduzione attraverso una pratica che arricchisca l’esperienza dei lettori L2, moltiplicando le versioni offerte loro. Si potrebbe per questo motivo ideare un nuovo processo critico che consideri il rapporto tra il pubblico di lettori del testo tradotto e il processo di traduzione.

Partendo proprio dal lettore, vista e considerata l’eterogeneità delle opere oulipiane e la sostanziale differenza che intercorre con le altre produzioni letterarie, sarebbe auspicabile elaborare un approccio pratico che permetta al pubblico in traduzione di emulare – in parte – l’esperienza del lettore nativo. Considerando la stratificazione linguistica delle opere, crediamo che una possibile strategia di traduzione possa essere la *multitraduzione*. Già *contrainte* elaborata de l’*Ouvroir de Traduction Potentielle*, ossia «une traduction qui propose plusieurs choix possibles pour un mot ou un passage de l’original» (Gayraud, 2019), la multitraduzione ha come beneficio quello di variare il testo tradotto, offrendo al traduttore la possibilità di lavorare su più aspetti, restituendo al lettore traduzioni “disarticolate”, ma complementari tra loro.

In quest’ottica, è fondamentale tenere a mente l’opposizione tra il pubblico L1 e quello della versione in L2, poiché il primo si confronta con una lettura multipla, so-

vrapponendo i piani nell'atto stesso di lettura, godendo delle numerose sfaccettature proposte dall'autore. Non si tratta dunque di un processo singolo, ma della fusione di più livelli di abilità di comprensione. In traduzione, specialmente quando si tratta di opere altamente stratificate, il lettore alloglotto accede ad un unico livello, deciso dal traduttore o dall'editore. Per una maggiore consapevolezza da parte del pubblico sulla complessità del lavoro di traduzione, per il perseguimento di un'ideale condivisione dell'esperienza di lettura, si potrebbe pensare di proporre più versioni che elaborino diverse caratteristiche del testo. La traduzione, così come la lettura da parte del pubblico nativo, fonde e incorpora i vari processi, o funzioni, presenti all'interno del testo (Todorov, 1968, p. 18). Dal punto di vista dell'esperienza di lettura, tutte le funzioni sono complementari e allo stesso modo autonome, sollecitando e offrendo livelli differenti di fruizione. La letteratura oulipiana e la ricostruzione del testo in una lingua seconda non possono, quindi, essere considerate blocchi monolitici: la possibilità di offrire un maggiore grado di dinamicità riprende la fortissima adattabilità delle opere (Tynjanov, 1968). A tal proposito sarebbe opportuno reperire i vari aspetti formali che compongono l'opera, isolando i vari momenti dell'atto di ricezione in lingua di partenza, per disarticolargli e proporli al pubblico tradotto.

Considerato l'elevato grado di libertà offerto ai traduttori nell'ambito della letteratura *sous contraintes*, nello scegliere di replicare o meno la regola compositiva dell'autore, e considerato il doppio approccio previsto dagli autori oulipiani, secondo i quali esistono più modi di poter leggere un'opera dell'*Oulipo*, in L2 è auspicabile che il lettore abbia la stessa possibilità di scelta. Anche senza *contrainte*, le opere tradotte rimarranno produzioni letterarie legittime e parteciperanno alla creazione di un più ampio sistema letterario. Poiché le regole di composizione sono spesso celate, la produzione oulipiana presenta un alto livello di malleabilità, una risorsa fondamentale per la creazione di versioni alternative.

Il metodo *multitraduttivo* concepito appositamente per il presente studio si basa su diverse traduzioni (T) da noi proposte che interrogano e analizzano di volta in volta aspetti diversi dell'opera. Per l'elaborazione di tale approccio abbiamo ipotizzato almeno tre livelli di lavoro:

- T1: una traduzione volutamente erronea, ovvero una versione che accentui le differenze tra testo di partenza e testo d'arrivo. Questo primo stadio si articola intorno ad una traduzione non meditata, molto immediata e senza ricorso a supporti linguistici o di critica letteraria. Grazie ai risultati eteroclitici e inattesi, questo passaggio ci permette di isolare immediatamente gli elementi che potranno essere problematici nel corso del lavoro;
- T2: una traduzione di servizio che cerca di lavorare sugli aspetti problematici isolati nel corso della T1. In questo caso, l'uso di supporti extratestuali, come dizionari oppure altri lavori interpretativi, sarà fondamentale per comprendere il movimento di scrittura dell'autore;
- T3: una traduzione con un'ambizione di prossimità linguistica, che, nei testi linguisticamente vari, voglia emulare le variazioni proposte dall'autore;

Questa strategia potrebbe rivelarsi efficace soprattutto nel caso di piccole raccolte linguisticamente complesse come *Cent mille milliards de poèmes* dove la lingua *standard* si mescola a registri più informali o a tecnicismi o a parole desuete, in modo che il lettore possa usufruire immediatamente delle varie versioni esistenti, osservandone i cambiamenti e il processo di traduzione.

Tale approccio permetterebbe di far luce su aspetti interessanti e inesplorati della letteratura *sous contrainte*, scoprendone le potenzialità e mettendo alla prova i limiti della lingua d'arrivo. In primo luogo, l'obiettivo è quello di dare a tutti i testi le stesse risonanze, abbattendo le barriere create dalla specificità di ciascuna lingua. Cercare di indagare l'esperienza del lettore della traduzione permette, innanzitutto, di avere una comprensione più profonda. In secondo luogo, riconvertire il lettore in lingua d'arrivo in una figura collaborativa nell'atto di recezione del testo permetterebbe di aprire il sistema letterario a nuove configurazioni, creando uno spazio più ampio di condivisione dell'esperienza di lettura. Inoltre, in una prospettiva ancora strettamente pratica, il pubblico avrebbe modo di accedere all'officina creativa del traduttore sviluppando maggiore consapevolezza non solo sui passaggi da una traduzione ad un'altra, ma anche sul lavoro di analisi, studio e ascolto dell'opera. Infine, tale metodo fornirebbe ulteriori approcci sulle modalità di fruizione dei testi, accostando alla *ritraduzione*, necessaria soprattutto per far in modo che l'opera in L1 possa continuare ad essere significativa per il pubblico L2, la *multitraduzione*, nella quale i processi di rielaborazione ricoprono un nuovo ruolo e collaborano alla costituzione di un sistema letterario esteso.

### 3.1. Qualche esempio

Prima di illustrare qualche esempio, vorremmo sottolineare che le proposte di traduzione riportate di seguito vanno considerate come delle versioni alternative dei dieci sonetti di partenza che compongono *Cent mille milliards de poèmes*. In questo senso la multitraduzione, composta da diverse tappe intermedie, si fa portatrice di sperimentazioni poiché il processo traduttivo è multiforme e non legato ad un'unica versione o ad un unico significato. La presenza di tre movimenti distinti vuole considerarsi dunque come l'illustrazione del lavoro del traduttore nonché un tentativo di scomposizione del processo di lettura. Che siano in uno stato avanzato o solamente embrionale, ai nostri occhi, le T<sub>1</sub>, le T<sub>2</sub> e le T<sub>3</sub> hanno lo stesso valore.

Per quanto concerne gli esempi riportati di seguito, questi si iscrivono in quattro macrocategorie: l'adeguamento della struttura sintattica; la variazione linguistica; la rete di citazioni nascoste; i neologismi.

In *La voce del testo*, Franca Cavagnoli (2019, p. 16) afferma che: «[d]urante la lettura avviene una prima forma di traduzione, quella dal testo scritto al linguaggio mentale personale». Durante un primo contatto col testo di partenza questi inizia a prendere una forma. Si inizia quindi ad abbozzare una prima traduzione: lungi dall'essere soddisfacente, la versione T<sub>1</sub> rispecchia esattamente la citazione precedente. Il risultato appare piuttosto superficiale e inappropriato rispetto alla versione in L1. Essa cerca inoltre

di ordinare l'organizzazione interna della frase per poter avviare l'avventura interpretativa. Questo primo risultato viene successivamente rielaborato nella T<sub>2</sub>: entrambe saranno accomunate da un'organizzazione sintattica precisa soggetto-verbo-oggetto ricalcata dalla struttura tipica francese, molto più lineare rispetto a quella italiana dove le inversioni tra i vari costituenti della frase non mancano per questioni stilistiche o enfatiche oltre che la possibilità di sottintendere il soggetto quando possibile. La struttura SVO verrà successivamente abbandonata nelle T<sub>3</sub>.

S <sub>1</sub> , V <sub>4</sub>	Q	et fermentent de même et les cuirs et les peaux (Queneau, 1989)
	T <sub>1</sub>	e anche i cuoi e i pellami fermentano
	T <sub>2</sub>	e anche i cuoi e i pellami fermentano
	T <sub>3</sub>	e fermentano anche i cuoi e i pellami
S <sub>5</sub> , V <sub>1</sub>	Q	Du jeune avantageux la nymphe était éprise (Queneau, 1989)
	T <sub>1</sub>	La ninfa era presa del giovane vantaggioso
	T <sub>2</sub>	La ninfa era innamorata del giovane vanitoso
	T <sub>3</sub>	Del giovane vanitoso la ninfa era invaghita

Com'è stato già detto in precedenza, una delle caratteristiche principale di *Cent mille milliards de poèmes* è la sovrabbondanza lessicale: gli universi linguistici si susseguono, Queneau passa instancabilmente dalle forme più *standard all'argot*, fa succedere tecnicismi a parole appartenenti ad un registro più popolare, farcisce i suoi versi finanche di termini desueti. Data la frammentarietà della lingua della raccolta e l'inevitabile introduzione della polisemia, consideriamo che l'autore potrebbe «joue[r] sur l'ambigüité [des mots], [et] l'atmosphère ambivalente dans laquelle [ils] flottent» (Steiner, 1978, p. 18). Per questo motivo i significati alle volte si biforcano. Il lettore può dunque percorrere due strade: la prima che conduce a dei sensi ampiamente riconosciuti dalla sua comunità linguistico-culturale a cui appartiene e una seconda che lo porta in angoli remoti della lingua. Nel nostro caso il primo percorso è stato intrapreso nella T<sub>1</sub>, producendo spesse volte infrazioni intenzionali, e nella T<sub>2</sub> – dove i termini sono stati tutti standardizzati per ricostruire i sensi perduti. Per converso nella T<sub>3</sub> ritroviamo l'altro cammino. Qui viene riproposta la stessa varietà linguistica in italiano, rimandando alla problematica della lingua riconducibile alla necessità di adoperare tutte le risorse possibili di espressione offerte anche in letteratura. In questa serie di esempi si possono osservare le differenti immagini proposte dai cambi di registro. Per quanto riguarda il primo caso riportato di seguito – “lorsqu'on revient au port en essuyant un grain” – in T<sub>1</sub> diventa particolarmente arduo cogliere il senso poiché la traduzione è stata realizzata affidandosi al significato più corrente della parola *grain* e del verbo *essuyer*. Soltanto in un secondo momento si è riuscito a restituire il senso originario: l'espressione *essuyer un grain* viene utilizzata in gergo marinaresco per al-

ludere al maltempo. Per evitare di accentuare l'inclinazione enciclopedica di Queneau e per riprendere la sintassi del verso di partenza, il testo in T<sub>2</sub> appare semplificato attraverso l'uso della parola "vento" (Trésor De La Langue Française Informatisé) e del verbo "subire". Nella T<sub>3</sub> viene invece adoperato il tecnicismo marinaresco corrispondente, ossia "grosso" (Il Boch), un vento foriero di temporali, e viene inoltre abbandonato il gerundio del testo di partenza in favore dell'uso di un aggettivo che richiama le condizioni meteorologiche avverse.

S <sub>3</sub> , VII	Q	lorsqu'on revient au port en essuyant un grain (Queneau, 1989)
	T <sub>1</sub>	quando si rientra nel porto asciugando un chicco
	T <sub>2</sub>	quando si rientra nel porto subendo il vento
	T <sub>3</sub>	quando si rientra nel porto scossi dal grosso

Similmente, un altro cortocircuito si verificherebbe al verso nove del settimo sonetto. Se nella sua accezione più diffusa, la parola *bouillotte* designa una borsa dell'acqua calda, essa viene adoperata da Queneau nella sua sfumatura *argotique*: il termine designa "testa" – che farà capolino nella T<sub>2</sub> (Trésor De La Langue Française Informatisé). Sempre per giocare con la lingua e l'interazione tra lo *standard* e i registri più informali, si è pensato di utilizzare la parola "zucca" che designa una *citrouille* in francese e per analogia serve ad indicare la *tête*.

S <sub>7</sub> , V <sub>9</sub>	Q	Le généalogiste observe leur bouillotte (Queneau, 1989)
	T <sub>1</sub>	Il genealogista osserva la loro borsa dell'acqua calda
	T <sub>2</sub>	Il genealogista osserva la loro testa
	T <sub>3</sub>	Il genealogista controlla la loro zucca

Nel seguente esempio, tratto dal nono sonetto, le innumerevoli risorse che l'italiano offre hanno permesso di avvicinare l'esperienza del pubblico L<sub>2</sub> a quella del pubblico L<sub>1</sub>. Al decimo verso un gatto si diverte con delle "têtes de linotte" (Queneau, 1989). Per arrivare al risultato della T<sub>1</sub>, questa volta, è stato necessario consultare i dizionari per scoprire il significato del verso; nella T<sub>2</sub> invece esso è stato spiegato, grazie all'uso delle note all'edizione della Pléiade: l'espressione designa "une personne très étourdie" (Debon, 1989). Una soluzione più soddisfacente viene proposta nella T<sub>3</sub>: la parola "tordo" traspone il senso dell'espressione utilizzata dall'autore. Il termine ha inoltre la fortuna di riprendere la stessa sovrapposizione tra il senso letterale e quello figurato poiché i fanelli – *linottes* – e i tordi – *grives* – (Il Boch) appartengono alla stessa categoria di uccelli, quella dei passeriformi. Ciò ci permette di salvare in parte un aspetto del testo di partenza.



S9, V10	Q	le chat fait un festin de têtes de linotte (Queneau 1989)
	T1	il gatto fa una festa di teste di fanello
	T2	il gatto fa una festa di teste di sciocchi
	T3	il gatto fa una festa di tordi

Una caratteristica propria delle opere oulipiane è l'integrazione di citazioni tratte da autori illustri. Questa pratica permette agli autori di giocare con il proprio pubblico, testando le loro conoscenze letterarie e creando un sistema ampio di richiami e di eco lontane. In *Cent mille milliards de poèmes*, Queneau cita un verso tratto dalla poesia *Le tombeau d'Allan Poe* di Mallarmé. Nella nostra proposta, per emulazione, abbiamo riformulato il verso riprendendo la sola traduzione italiana esistente realizzata da Diego Valeri. Il verso risulta leggermente alterato per imitare, nella stessa misura, il verso di Queneau.

S8, V4	Queneau (1989, p. 342) il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux	Mallarmé (1998, p. 116) Donner un sens plus pur aux mots de la tribu Valeri (Mallarmé, 1954) Dare un più puro senso alle fruste parole
T1	egli dà alla tribù grida dai sensi nuovi	
T2	dona alla tribù urla dai sensi nuovi	
T3	dona alle fruste urla dei sensi puri	

Una possibile sutura tra la questione delle citazioni e la traduzione dei vari registri viene offerta dal quarto verso del primo sonetto. In questo caso, per proporre una sfida simile ad un potenziale lettore italiano, basata sul sistema di citazioni nascoste, si è pensato di introdurre un rimando al nostro patrimonio letterario. Attraverso la traduzione dell'avverbio *encor*, utilizzato nella sua versione più poetica con elisione della vocale finale (Dictionnaire de l'Académie française), si allude al celeberrimo verso – leggermente modificato – del componimento *A Silvia* di Leopardi. In questo frangente tale scelta permette di intensificare la rete citazionale e di attribuire una *poeticità* simile a quella conferita dell'autore.

S1, V4	Q	Je me souviens encor de cette heure exeuquise (Queneau, 1989)
	T1	Ricordo ancora quell'ora deliziosa
	T2	Ricordo ancora quell'ora squisita
	T3	Rimembro ancor quell'ora scuisita

Quest'ultimo caso ci permette di introdurre l'ultima batteria di esempi, riguardanti, questa volta, la traduzione dei neologismi. Nel caso appena citato, la parola "exeuquise" subisce in italiano una leggera deformazione, volutamente erranea, lasciandone comprensibile il significato. Nel secondo caso l'intento è stato quello di riproporre un calco dall'inglese:

S <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>	Q	le cornédbîf en boîte empeste la remise (Queneau, 1989)
	T <sub>1</sub>	la carne in scatola impuzzolentisce la rimessa
	T <sub>2</sub>	la carne in scatola impuzzolentisce la rimessa
	T <sub>3</sub>	il cornedbiffo inscatolato appesta la rimessa

*Cent mille milliards de poèmes* dimostra di essere una raccolta propizia per la sperimentazione: i cambiamenti repentini di registro, i neologismi, l'avvicinarsi di espressioni familiari a tecnicismi ci permettono di rilavorare i dieci sonetti sotto numerosi punti di vista. Partendo da una prima traduzione, volutamente imprecisa, passando per una seconda guidata dal lavoro ermeneutico, si giunge finalmente a una terza connotata da una ricercatezza lessicale. La multitraduzione si concepisce come metodo al quale ricorrere qualora il pubblico alloglotto debba confrontarsi con un'opera che ha la stratificazione linguistica come suo punto forte.

#### 4

### Conclusioni

Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come le T<sub>1</sub> e le T<sub>2</sub> appaiono come supporti di rodaggio attraverso i quali acquisire maggiore familiarità con la versione di partenza, osservandole da un punto di vista pragmatico, avente come punto focale il lavoro del traduttore. Si tratta di un'occasione per avvicinarsi alle oscurità del testo, osservarle per elaborare successivamente soluzioni considerate adeguate in L<sub>2</sub>. In tal maniera si mette a nudo il contenuto, svelandone le potenziali criticità. Tuttavia si riconosce che un processo di scomposizione conduce naturalmente alla perdita dello splendore della versione di partenza (Fortini, 2011). A tale indebolimento della forma e dello stile si cerca di rimediare nelle T<sub>3</sub>. Dal punto di vista del lettore, l'inclusione dei passaggi interni spingerebbe all'acquisizione di maggiore consapevolezza riguardo al mestiere del traduttore mediante l'esplicitazione del lungo e laborioso processo di traduzione.

Segnaliamo inoltre la possibilità di aggiungere un ulteriore livello di analisi attraverso una traduzione 4 (T<sub>4</sub>) avente un'ambizione poetica che voglia riproporre in L<sub>2</sub> la *contrainte* che struttura il testo. Quest'ultimo livello potrebbe anche definirsi come *traduzione oulipiana* poiché mette in discussione il concetto di fedeltà. In questo caso, la forma rispetterebbe l'obiettivo dell'autore: il traduttore prova a riprodurre lo stesso effetto estetico e l'esperienza del lettore nativo. Non si tratterebbe effettivamente di una traduzione che presti molta attenzione alla componente linguistica del testo,

oggetto di lavoro della T<sub>3</sub>: piuttosto essa si interesserebbe al modo in cui le parole si agganciano le une alle altre, e cioè alla struttura, alla regola, provando ad emularla in L<sub>2</sub>. In una potenziale T<sub>4</sub> i significati del testo di partenza verrebbero dunque sacrificati, prediligendo la salvaguardia della *contrainte*.

Per concludere la multitraduzione diventa una soluzione possibile per restituire al testo di partenza il diritto ad esprimersi, sfumarsi anche in L<sub>2</sub>, svelando perdipiù il lungo lavoro di ricerca e di mediazione necessari per la ricreazione del senso in un altro universo linguistico.

## Bibliografia

- Antoine G. (2005), *Raymond Queneau et la langue française*, in C. Méry (éd.), *Les amis de Valentin Brû*, 40-41-42, pp. 137-145.
- Baetens J., Schiavetta B. (1998), *A propos de Formules n° 2*, in “Formules. Traduire la contrainte”, 2, pp. 7-11.
- Bens J. (1981), *Queneau oulipien*, in Oulipo (a cura di), *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, pp. 22-33.
- Cavagnoli F. (2019), *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano.
- Debon C. (1989), *Notes et variantes*, in C. Debon (a cura di), *Raymond Queneau. Œuvres complètes*, 1, Gallimard, Paris, pp. 1320-5.
- Dictionnaire de l'Académie française, Encore, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8E0931> (dernier accès 2024-01-04).
- Fortini F. (2011), *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata.
- Galvin R. (2016), *Form Has Its Reasons: Translation and Copia*, in “MLN”, 131, 4, pp. 846-63.
- Gayraud I. (2019), *Pour une traduction comme risque et désir: potentialisations de l'original*, in “Itinéraires”, 2-3, in <https://journals.openedition.org/itineraires/4846> (dernier accès 2024-01-04).
- Il Boch (2020), *Grain*, Zanichelli, Bologna.
- Il Boch (2020), *Linotte*, Zanichelli, Bologna.
- Il Boch (2020), *Tordo*, Zanichelli, Bologna.
- Ladmiral J.-R. (2015), *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, Paris.
- Mallarmé S. (1954), *Per la tomba di Edgar Allan Poe*, in D. Valeri (a cura di), *Il Simbolismo francese: da Nerval a Régnier*, III, Liviana, Padova.
- Mallarmé S. (1998), *Œuvres complètes*, 1, Gallimard, Paris.
- Oulipo (1999), *Vers une théorie de la lecture du texte oulipien – fragments d'un débat*, in P. Kuon, M. Neuhofer, C. Ollivier (éds.), *Oulipo, poétiques: actes du Colloque de Salzbourg, 23-25 avril 1997*, G. Narr, Tübingen, pp. 199-222.
- Queneau R. (1965), *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris.
- Queneau R. (1987), *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris.
- Queneau R. (1989), *Cent mille milliards de poèmes*, in C. Debon (éd.), *Œuvres complètes*, 1, Gallimard, Paris, pp. 331-47.
- Sartre J.-P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris.
- Steiner G. (1978), *Après Babel*, Albin Michel, Paris.

- Todorov T. (1968), *Presentazione*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, pp. 13-25.
- Trésor de La Langue Française Informatisé, Bouillotte, in <https://www.cnrtl.fr/definition/bouillotte> (dernier accès 2024-01-04).
- Trésor de La Langue Française Informatisé, Grain, in <https://www.cnrtl.fr/definition/grain> (dernier accès 2024-01-04).
- Tynjanov J. (1968), *Il concetto di costruzione*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, pp. 117-24.