

*Perché non ho posto note esplicative*

In genere le edizioni e le traduzioni di *Sylvie* sono accompagnate da note di carattere biografico che discutono se Aurélie fosse l'attrice Jenny Colon (a proposito, a chi ne veda il ritratto, riprodotto in varie edizioni, cascano le braccia), se a Loisy ci fosse davvero una compagnia dell'arco (o se non fosse invece a Creil), se Nerval avesse realmente ricevuto una eredità dallo zio, o se il personaggio di Adrienne fosse ispirato da Sophie Dawes, baronessa di Feuchères<sup>3</sup>. Molte solide reputazioni accademiche sono state costruite sulla basi di tali puntigliose ricerche, utilissime per scrivere una biografia di Gérard Labrunie, ma non per capire *Sylvie*.

Gérard Labrunie è morto suicida dopo essere entrato

<sup>3</sup> Come esempio di eccesso storico-biografico citerei la nota finale della edizione della Pléiade, che intende rendere conto di quella data, 1832, che chiude il racconto. Si suggerisce che il 1832 fosse l'anno del matrimonio di Louise d'Orléans - e la precisazione sfiora il grottesco - e di una terribile epidemia di colera. Benissimo, Adrienne muore di colera invece che, poniamo, di mal sortile. E allora? Può darsi che per i lettori di Nerval la data ricordasse l'anno del colera, ma è molto meglio che i lettori contemporanei se ne siano dimenticati, per lasciare a questo 1832 il suo stralunato mistero.

e uscito da varie cliniche psichiatriche. Sappiamo da una sua lettera che aveva scritto *Sylvie* ormai in stato di sovraccitazione, a matita e su foglietti sparsi. Ma se Labrunie era folle, non lo era Nerval, vale a dire quell'Autore che riusciamo a individuare proprio attraverso la lettura di *Sylvie*. Questo testo racconta la storia di un eroe che sfiora la follia, ma non è l'opera di un malato: chiunque l'abbia scritto (e questo chiunque è colui che d'ora in poi chiamerò Nerval), esso è costruito in modo mirabile, in un gioco di simmetrie, opposizioni e richiami interni.

Può darsi che Labrunie l'abbia costruito così senza rendersene conto, ma *Sylvie* ora è così, ed è pronto a svelarci la sua impeccabile architettura<sup>4</sup>. Di Labrunie sappiamo troppo, e ci serve pochissimo. Di Nerval sappiamo tutto quello che ci serve: egli è il modo in cui *Sylvie* è fatta.

Lo stesso valga per le note di carattere storico-culturale. Per esempio nel capitolo 13 il narratore, durante il quarto atto, esce dal teatro e va a comandare per Aurélie un mazzo di fiori da madame Prévost. L'edizione Pléiade ci informa che si trattava di una fioraia alla moda, numero 13-14 della Galerie de Nemours, a due passi dal Théâtre

<sup>4</sup> C'è un solo caso dove si ritrova, e in modo ingombrante, la traccia di Labrunie. Nel capitolo 12, alla cena col papà Dodu, c'è anche il fratello di Sylvie, già apparso in scena prima, ma lo si chiama all'improvviso «Sylvain». Ora, non era mai stato detto, nel racconto, come questo fratello si chiamasse. Infatti, di Sylvain, Labrunie aveva parlato in altri testi, per esempio in un breve squarcio narrativo (*Sylvain et Sylvie*) pubblicato su «Le national» nel 1850, e proprio a proposito dell'episodio del mancato annegamento, e poi ripreso nella *Bohème Galante* (1852). Labrunie non era più capace di distinguere tra personaggi di testi diversi. Così, di fronte a questa falla del racconto, il lettore rimane perplesso: ma solo se la rileva. In effetti chi incontra Sylvain in 12 pensa che sia stato nominato prima, e non ci fa gran caso.

Français. Interessante per chi voglia ricostruire la Parigi dell'epoca, ma anche il più sprovveduto dei lettori capisce che madame Prévost non dovrebbe essere una farmacista, che se viene nominata è perché si tratta di fiorista di classe e che, per trovare dei fiori tra un atto e l'altro, il nostro innamorato non sarà andato troppo lontano.

Per queste decisioni mi affido a quel principio di cooperazione narrativa che ho già teorizzato altrove<sup>5</sup>. Se il testo cita (6) il teatro dei Funamboli, il lettore non ha bisogno di notizie sui Funamboli, perché quello che gli serve lo apprende proprio dal testo che sta leggendo: deve trattarsi di una rappresentazione popolare di carattere fantastico. Io so ora chi fossero i Funamboli perché ho letto *Sylvie*, non è che abbia potuto leggere *Sylvie* perché sapevo chi erano i Funamboli<sup>6</sup>.

Così, quando in 5 il narratore recita a Sylvie la *Nouvelle Héloïse* ed essa chiede ingenuamente se è meglio di Auguste Lafontaine, sarà anche utile apprendere che Lafontaine era un prolifico narratore tedesco (1758-1831) che narrava storie d'amore tra persone di diversa estrazione sociale, ma leggendo si vede che, mentre i due giovani stanno passeggiando per i luoghi sacri a Rousseau, la fanciulla è «indifferente ai ricordi del filosofo ginevrino», e dunque la sua deliziosa sprovvedutezza è evidente. Chiunque fosse, agli occhi del lettore il povero Lafontaine è già condannato in partenza.

Un testo narrativo (se non è sconnesso e delirante) fornisce al lettore tutte le nozioni che debbono servirgli, e se

<sup>5</sup> Vedi in proposito il mio *Lector in fabula* (Bompiani, Milano 1979) e le già citate *Sei passeggiate*.

<sup>6</sup> Per i lettori che navigano nella memoria dell'intertestualità, i Funamboli riappaiono ne *Les enfants du paradis*.

non specifica qualcosa è perché non è essenziale ai fini della comprensione. Naturalmente ci sono dei momenti in cui il lettore può trovarsi sopraffatto da nomi di persone o di luoghi che non conosce. In tal caso deve *fare finta* di capire. Facendo finta, entrerà agevolmente nel testo, e alla fine avrà capito quanto basta. Come a dire: fingete di sapere dove sia Loisy, e abbandonatevi alla storia<sup>7</sup>.

Che cosa si dovrebbe fare di fronte a 1.4 dove si descrive l'epoca «strana» in cui il narratore stava vivendo? Il testo abbonda di riferimenti ad Apuleio, alla Fronda, alla Reggenza, era stato preceduto da due paragrafi in cui si rievocano gli affreschi di Ercolano e le principesse d'Elide e di Trebisonda, e termina con gli Unni e i Turcomanni... Davvero il lettore deve far precedere la lettura di *Sylvie* da un ripasso generale del Larousse? Non credo. Il lettore deve capire (e talora proprio grazie alla propria ignoranza) che si sta parlando di autori e miti antichissimi, e avrà colto l'impasto di ricordi, nostalgie, ideali desueti – in una parola, il furibondo rifiuto del presente che animava quella generazione. E se il lettore non sa esattamente chi fosse Iside e tende a confonderla con Osiride? E pazienza. In fondo, in 1.10 Nerval confonde il Moloch con il Vitello d'Oro (ma siccome non l'ha fatto apposta, forse la colpa era di Labrunie), eppure questa confusione

<sup>7</sup> Per queste ragioni non dovrei perdermi in discussioni da Touring Club per decidere quanto fedeli siano la topografia e la geografia del Valois: il paesaggio del racconto è ricordato, sognato, vagheggiato, vuoi nel dormiveglia, vuoi con mente eccitata, e Sylvie rimarrebbe incantevole anche se il Valois non esistesse. Tuttavia almeno in un caso, parlando dello spazio, mi permetterò di rifarmi ai luoghi reali, ma solo per mettere in luce come il racconto li trasformi secondo le proprie esigenze.

non incide per nulla sulla comprensione del racconto<sup>8</sup>.

C'è un tipo di note (le chiamerò intertestuali) che sono la *tarte à la crème* di ogni nervaliano in servizio permanente effettivo, perché Nerval ha passato la vita a riscrivere in forme diverse i suoi ricordi, e si stabiliscono riferimenti incrociati tra brani di *Sylvie*, di *Angélique*, di *Aurélia*, delle *Chimères* o del *Voyage en Orient*, per non dire di altri scritti minori.

Questi rimandi non sono certo di poco momento per chi voglia viaggiare nel vasto arcipelago dell'opera nervaliana e cogliere echi di ossessioni e ricordi da testo a testo. È difficile per gli studiosi resistere alla tentazione di notare che in *Sylvie* si cita Apuleio e Nerval ha scritto sull'*Asino d'oro* e su Iside, che i campanili a punta d'osso ritornano in *Angélique*, che Châalis e la tomba di Rousseau sono descritti anche nei *Faux Saulniers*, che un intreccio di pampini e rose ritorna nel *Desdichado*, che il rischiatto annegamento viene ripreso nell'opus nervaliano almeno tre volte in tre versioni diverse, che l'amore per un'attrice era in Nerval un tema ossessivo, che l'incertezza tra due donne si ritrova or qui or là e massime in *Octavie*, che il castello dai tetti di ardesia dei tempi di Enrico IV non

<sup>8</sup> E se in 7.2 si dice che quelle figure di angeli rinascimentali paiono più pagane che cristiane e fanno pensare *aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna*? Forse che Nerval si preoccupava di sapere quanto sapessero i suoi lettori francesi di Petrarca - per non dire di Francesco Colonna, di cui lui parla nel *Voyage en Orient* ma che era, come rimane, autore noto solo a specialisti del Rinascimento e a collezionisti d'incunaboli? Il lettore deve solo capire che, nel torbido di quel mistero ambigualmente cristiano, il narratore è sopraffatto dai suoi ricordi colti - e deve far finta, il lettore, di dividerli, perché solo facendo così potrà capire come mai il personaggio non riesca mai a ritrovare una innocenza perduta.

appare solo nel nostro racconto, che nei versi di *Faintasie* si evoca «une dame, à sa haute fenêtre - Blonde, aux yeux noirs, en ses habits anciens, - Que dans une autre existence, peut-être, - Ja'ai déjà vue... et dont je me souviens!» Ma, se questi richiami intertestuali non possono essere trascurati da chi lavori su Nerval nel suo insieme, il lettore di *Sylvie* può ignorarli<sup>9</sup>.

Per finire, appaiono sovente note «esegetiche», motivate dal fatto che Nerval era appassionato di dottrine esoteriche di vario genere, e ne dà prova in quella serie di ritratti che si intitola *Les Illuminés*. Benché alcuni sostengano che questi interessi sono sorti in lui abbastanza tardi e che in ogni caso egli usava materiale occulto solo, diremo, come riserva di immagini capace di attivare la sua fantasia, non si può evitare di rilevare la ricorrenza, attraverso tutta la sua opera, di richiami ai misteri eleusini o della sua passione per l'ermetismo umanistico. Anche se in *Sylvie* tali rimandi sono abbastanza contenuti, questo

<sup>9</sup> Se proprio non lo volesse, ecco un esempio dell'inermità di questi sforzi eruditi. Si può pensare che la Adrienne che appare nella scena del ballo sul prato (capitolo 2) sia una incarnazione della dea Iside, peraltro già evocata nel primo capitolo. L'idea di Iside viene a Nerval dall'*Asino d'oro* di Apuleio, e là essa appare coi capelli folti e intrecciati che le ricadono lungo il collo, una corona di fiori sopra la testa, e sulla fronte un disco piatto che come uno specchio emana candidi bagliori, stretto a destra e a sinistra di spire di vipere e sormontato da spighe di grano. In *Isis* (Nerval, *Les Filles du Feu*) Iside appare vestita all'egiziana, dai capelli lunghi terminanti in boccoli che le cadono sulle spalle, una corona sulla testa, e una luna argentea sulla fronte (serpenti e spighe ai lati). Quanto ad Adrienne, il suo capo è certo illuminato dalla luce della luna, viene incoronata di fronde, la sua chioma ha lunghi anelli d'oro, ma ogni altra analogia con Iside (almeno iconograficamente) scompare. Certo si può dire che Adrienne viene vissuta dal narratore come apparizione celeste, ma se Iside è principio di rigenerazione e speranza di salvezza, Adrienne è un'Iside fallita.

non ha impedito a schiere di interpreti di leggerlo come testo sapienziale<sup>10</sup>.

Siccome ho deciso di invitare i lettori a una lettura «spontanea» (benché non ingenua), ritengo che queste sovra-interpretazioni non debbano preoccuparli. Personalmente credo anzi che li disturberebbero. Il mistero di *Sylvie*, come vedremo, risiede nell'uso dei tempi verbali, nel gioco apparentemente disordinato delle rammemorazioni, negli effetti di bruma che riesce a creare. *Questo* mistero basta e avanza, ed è piú interessante dei misteri eleusini<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Come esempio di lettura delirante, si veda Jean Richer, *Nerval au royaume des archétypes*, Archives des lettres modernes, Archives nervaliennes 10, 1971. Oltre a un'incomprensibile interpretazione astrologica di *Sylvie*, e a una comparazione di *Sylvie* col gioco dell'oca, si perviene a delizie del genere: Adrienne muore nel 1832,  $1 + 8 + 3 + 2 = 14$ , la quattordicesima lettera dell'alfabeto è N, dunque Nerval, eccetera.

<sup>11</sup> Ecco un caso tipico in cui, secondo me, il testo dice esattamente quello che bisogna sapere. Nel capitolo 13 si cita una frase attribuita agli iniziati di Eleusi, *J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale*. Una nota della Pléiade chiarisce che si trattava di formula liturgica arcaica riferita a un sacrificio, e che Nerval (che pare fare qualche confusione tra misteri di Eleusi e mito di Attis, culto di Cerere e culto di Cibele) in qualche modo la «rovescia», riferendola alla sua iniziazione teatrale, e al rapporto che ha instaurato con Aurélie. La nota ci dice inoltre che secondo Collin de Plancy (*Dictionnaire infernal*, 1818) la frase veniva pronunciata dai partecipanti al sabba, mentre Le Loyer (*Discours et histoire des spectres*, XVII secolo) spiegava che con *tambourin* si intendeva l'otre fatto di pelle di bue dal quale si suggeva il succo o liquore rituale, e con *cymbale* la bacinella o calderone dove venivano cotti «leurs ragoûts», ovvero le infernali fricassees tipiche di ogni sabba che si rispetti. Tuttavia che cosa dice Nerval dopo la citazione? Dice che essa è una frase apparentemente insensata degli iniziati di Eleusi e che «certo» significa che, quando occorre, bisogna oltrepassare i limiti dell'insensatezza e dell'assurdo. Qualunque altra cosa la frase significhi, per quanto riguarda il racconto tutto quello che c'era da capire è stato spiegato.

## NOTE SULLA TRADUZIONE

Quello che sto per dire ora parrebbe contraddire tutto quello che ho detto in precedenza. Ho sostenuto che il racconto dovrebbe essere affrontato anzitutto da lettori di primo livello che solo in seconda istanza dovrebbero capire perché il racconto ha prodotto i suoi effetti – e solo a questo punto potrebbero avvalersi delle opinioni dei commentatori, i quali sono sempre già lettori di secondo livello. Nel nostro caso il principio potrebbe valere se *Sylvie* fosse stato scritto originalmente in italiano. Ma qui *Sylvie* è tradotto: vale a dire che tra il testo e la lettura spontanea del lettore si è inserita una figura mediatrice, quella del traduttore, il quale ingenuo del tutto non è, e traducendo sa già come *Sylvie* è stata letta nel passato.

Non appena di un testo si conoscono le interpretazioni precedenti, esse s'incrostono sulla pagina e ne dirigono impercettibilmente la lettura. È difficile, per chi legga oggi l'episodio dantesco di Paolo e Francesca, astrarre dal modo in cui lo aveva letto la critica romantica, perché queste tracce orientative, anche se esilissime, ci provengono dalle direzioni più inopinate, magari da interpretazioni visive che ci sono cadute sottocchio prima di leggere quei versi. A maggior ragione il traduttore post-proustiano di *Sylvie* ha già accettato per esempio l'idea che la lettura idillico-neoclassica sia fuorviante, e questo incide su molte scelte. Per questo si è osservato che, mentre un'opera originale si presenta sempre uguale (e al massimo i punti

oscuri vengono chiariti da note), le traduzioni «invecchiano» e vengono rifatte nel tempo, perché rendono conto del modo in cui una certa epoca e una certa cultura riescono ad accedere a quel testo.

Questa mediazione è inevitabile. Ma essa impone al traduttore anche un altro carico. In fondo, l'autore che parla, anche se pensa a sopravvivere nei secoli, si riferisce (quanto a lessico, stile, rinvii culturali) a contemporanei che parlano la sua lingua. Un autore secentesco che parli, in qualsiasi lingua, di una nave, sa che per i propri lettori sono automaticamente evocate le vele, e questo può essere di gran rilievo nella descrizione di una tempesta. Traducendo quel testo oggi, forse il traduttore dovrebbe dire al lettore che si sta parlando non genericamente di una nave ma di un veliero. Questo vuol dire che tradurre non significa solo trasporre da lingua a lingua ma anche da cultura a cultura, e da secolo a secolo<sup>20</sup>.

Nel fare questo il traduttore può operare, in teoria, due scelte: o portare il lettore a capire il mondo linguistico e culturale dell'autore (e dei lettori originari), o rendere quel mondo in termini comprensibili al lettore contemporaneo d'altra lingua. L'opzione non può essere drastica, occorre fare del cabotaggio da caso a caso, sapendo che si perde sempre qualcosa, ma che quello che si è perso in un punto lo si può riguadagnare altrove.

Vale anzitutto un principio, di non far dire al testo quello che non poteva voler dire, e solo perché la nostra lingua ci permetterebbe di dirlo. Faccio due esempi. Si

<sup>20</sup> Per questo e altri concetti oggi centrali nel dibattito sulla traduzione, rinvio a *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995.

veda il titolo del capitolo 14, *Dernier feuillet*. A essere lessicalmente fedeli si dovrebbe tradurre «ultima carta». Nerval era bibliofilo (e lo prova in molti dei suoi testi) e usava un termine tecnico: il *feuillet* è quello che in italiano i bibliografi chiamerebbero «carta» – e l'ultima carta contiene di solito il colophon, o può essere bianca. Ma «ultima carta» in italiano ha una connotazione di scommessa (ci si gioca l'ultima carta – da gioco), connotazione che è assente in francese. Dunque bisogna rassegnarsi a tradurre, con qualche imprecisione, «ultimo foglio». In 1.4 si dice che Sylvie aveva una gabbia di *fauvettes*, e in 10.1 Jerard visita la camera di Sylvie e rileva che *dans la cage où jadis étaient les fauvettes, il y avait des canaris*. Se si controlla sul dizionario che cosa siano in italiano le *fauvettes*, si vede che si chiamano «silvie». Pensate, le silvie di Silvia! Sfortunatamente Nerval parlava francese e non poteva aver presente questo gioco di parole. Quindi si deve discender per li rami (della tassonomia animale) e accontentarci del fatto che alle silvie appartengano anche le capinere. Anche così facendo, nel capitolo 10 resta l'opposizione tra uccellino selvatico e canarino da appartamento cittadino. E poi «capinera» è parola molto dolce.

#### *Avvicinare al mondo dell'autore*

In un libro di narrativa, a seconda dell'epoca, dei paesi o degli editori, le battute di dialogo si aprono o con un trattino o con una virgoletta. I francesi sono più complicati. Secondo la tendenza più diffusa, si usano insieme virgolette e trattini in modo che a prima vista pare del tutto ca-

suale. Quando un personaggio inizia a parlare, si aprono le virgolette ma, se il dialogo continua, le battute successive degli interlocutori vengono introdotte dalla lineetta, e la virgoletta di chiusura segna solo la fine dello scambio dialogico. Gli incisi che segnano i turni di conversazione (come «esclamò», «si mise a dire» e simili) sono separati da virgole e non richiedono chiusura di virgolette o di lineetta. La regola è che si assume che ogni racconto o romanzo ha una parte prettamente narrativa (dove una voce racconta degli eventi) e una parte dialogica che è di carattere «drammatico», dove sono messi in scena i personaggi che dialogano, per così dire, in presa diretta. Ecco, la virgoletta si apre per mettere in scena quegli spazi «teatrali», e si chiude quando lo scambio dialogico, segnato dai trattini, è terminato.

Per capire meglio questa tecnica si veda come, secondo il testo della Pléiade (sistema francese attuale), apparirebbe uno scambio dialogico nel primo capitolo:

Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. – «Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo un'immagine, null'altro.»

In *Revue de deux mondes* lo scambio si apriva col trattino, senza virgoletta, ma si chiudeva con la virgoletta. La soluzione era talmente insensata che in *Les Filles du Feu* viene eliminata la virgoletta finale (restando naturalmente assente quella iniziale):

Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. – Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo un'immagine, null'altro.

Le cose sono così semplici? No, ogni tanto sia *Revue de deux mondes* che *Les Filles du Feu* inseriscono un dialogo con virgolette, e ogni tanto usano entrambi. Come se non bastasse, Nerval fa abbondantissimo uso degli stessi trattini anche per introdurre osservazioni parentetiche, per segnare bruschi arresti della narrazione, spezzature del discorso, cambi di argomento, o un discorso indiretto libero. In tal modo il lettore non è mai sicuro se si rappresenti qualcuno che sta parlando o se il trattino introduca una rottura all'interno del corso dei pensieri di Jerard.

Potremmo dire che Nerval era vittima di un *editing* poco rigoroso. Ma da questo incidente traeva il massimo partito: infatti questa confusione tipografica incide sull'ambiguità del fluire narrativo, impastando ancor più la voce dei personaggi con quella del narratore, confondendo eventi che il narratore presenta come reali ed eventi che forse si son dati solo nella sua immaginazione, parole che ci vengono presentate come veramente dette o udite e parole soltanto sognate, o deformate nel ricordo.

Di qui la mia decisione di lasciare trattini e virgolette come appaiono in *Les Filles du Feu*, in entrambi i testi che si fronteggiano. Soluzione che, per il lettore italiano, non sarà più faticosa di quella adottata dalla Pléiade. Inoltre un lettore italiano mediamente colto, se ha letto (anche in traduzione italiana) romanzi ottocenteschi in vecchie edizioni, vi trovava i trattini. In tal senso persino l'osservanza di un uso datato dei trattini e delle virgolette può aiutare il lettore a spostarsi nel passato.

A maggiore ragione sarà importante tener conto di certe formule di convenienza come l'uso dei pronomi. Si ve-

da per esempio come in 9.2 un brusco ritorno dal *vous* al *tu* segni per Jerard e Sylvie una possibilità (che subito sfuma) di ritrovare l'atmosfera di un tempo. Questo dipende certo dalla maggiore reticenza che ancora oggi un francese ha nell'usare il «tu», ma certamente rinvia all'intero sistema delle relazioni sociali nel secolo scorso. In tal senso mi sembra ingiustificabile la soluzione di G, che traduce il *vous* con «lei»: anche da noi, nelle campagne, il «voi» (confidenziale e rispettoso al tempo stesso) era usato dai figli coi genitori o addirittura tra coniugi, mentre il «lei» era più formale e urbano. Così tradurre *vous* con «voi» è un modo, senza smettere di parlare italiano, sia di datare che di «francesizzare» un colloquio.

Per avvicinare il lettore al mondo dell'autore, e soprattutto alle strategie del testo, talora occorre essere «letterali». Inutile dire che in un testo come *Sylvie* è di capitale importanza rispettare l'uso dei tempi verbali, ma talora occorre porre attenzione anche a sfumature più sottili.

Per esempio, in 1.3 Jerard si abitua, in virtù delle lezioni dello zio, a dubitare di tutte le donne, *sans tenir compte de l'ordre des temps*. Ritenendo l'espressione del tutto innocente, alcuni traduttori la interpretano liberamente: «senza tener conto dell'epoca diversa» (D), «senza eccezione alcuna di tutte le donne di ogni tempo» (M, sic), «senza tener conto del trascorrere del tempo» (C) «senza tener conto della mutazione dei tempi» (B). Ora, se Nerval avesse voluto dire così, la sua lingua gli avrebbe permesso di dirlo. Il fatto è che egli inserisce in questo primo capitolo una delle chiavi fondamentali per la lettura del racconto, e che l'espressione abbia un peso lo conferma il ritorno simmetrico di una espressione analoga

proprio all'inizio dell'ultimo, in 14.1. Quello che in *Sylvie* entra i crisi è proprio l'ordine dei tempi, e non si può trascurare questa traccia.

Un caso certamente meno importante ma non trascurabile è quello di 7.1 dove, per arrivare a Châalis il cavallino *volait comme au sabbat*. La maggior parte dei traduttori (compreso C/) rispettano la lettera, mentre per C e A esso correva «come se avesse le ali», per D «come il demonio», e per F «come il fulmine». Mi pare importante mantenere la connotazione stregonesca, che pervade tutto il capitolo. La scena è notturna, l'episodio si svolge in una atmosfera non necessariamente paradisiaca – la sacra rappresentazione ricorda un mistero dei tempi antichi, tanto più sottilmente eterodosso in quanto celebrato da educande, e diabolica è la figura del nano col cappellino cinese (teratologia più esotismo). Ma c'è un'altra ragione per cui mi pare importante il richiamo al sabba. Non si può ignorare, perché il testo lo dice, che siamo nella notte di San Bartolomeo. Anzi, a questo punto mi sono permesso una licenza. In 7.1 si parla in effetti di *soir de la Saint-Barthélemy* e in 7.4 di *jour de la Saint-Barthélemy*. Non si possono rimproverare i traduttori che rendono entrambe le espressioni letteralmente, ma non si può dimenticare il valore connotativo che quella ricorrenza ha per il lettore francese, valore che può essere recuperato solo riportando direttamente il lettore italiano (almeno quello passabilmente colto) alla terribile «notte di San Bartolomeo». Per questo traduco sempre «notte». Dopotutto la scena si svolge a sera tarda. E per questo ho tradotto fedelmente quel *sabbat*, che stabilisce un impercettibile collegamento tra la

notte di Châalis e la notte di Valpurga (non dimentichiamo che Nerval aveva esordito traducendo il *Faust*).

### *Le ripetizioni*

È stato notato che Nerval ha un linguaggio lessicalmente povero (come d'altra parte Manzoni). Ci si imbatte in termini più volte ripetuti, la pelle dei villani è sempre *hâlée*, le visioni sono rosa e azzurre o rosa e bionde, di sfumature blu o bluastre ne appaiono otto, ci sono nove tinte rosa, cinque volte appare l'aggettivo *vague* e nove volte appare la parola *bouquet*. Però prima di parlare di povertà lessicale occorre riflettere sul gioco di corrispondenze (proprio nel senso baudelairiano del termine) che il testo instaura tra diverse immagini. Quindi la regola dovrebbe essere quella di non arricchire mai, anche quando se ne è tentati, il lessico dell'autore. Ma certe volte il traduttore è obbligato a variare.

Ho già fatto notare come un'apparente trascuratezza stilistica, quale la triplice ripetizione della parola *jardin* in poche righe, celi uno degli ennesimi ritorni nervaliani alla strategia simbolica del cerchio, e dunque occorrerebbe ripetere con lui tre volte la stessa parola. Tuttavia tutti i traduttori sono stati portati, me compreso, a rendere la seconda occorrenza (*un jardin d'enfant que j'avais tracé jadis*) come «giardinetto in miniatura», chiarendo dopo che il protagonista lo aveva tracciato da bambino. Soluzione quasi d'obbligo perché l'espressione nervaliana potrebbe disturbare persino il lettore francese odierno, dato che *jardin d'enfants*, al plurale, significa «giardino d'infanzia».

Si perde in parte la ripetizione della parola ma non il ricorrere dell'immagine.

Per fortuna in *Sylvie* non si disegna un tema ricorrente solo quando si ripete un termine, ma anche quando a essere ripetuto è, con termini diversi, il concetto. E questo concede al traduttore qualche libertà di manovra quando la ripetizione lessicale è impossibile.

Si veda il caso del termine *bouquet*. Ho detto che esso appare nove volte ed è evidente perché Nerval lo impieghi con tanta dovizia: il tema dell'offerta floreale attraversa tutto il racconto, fiori vengono offerti a Iside, ad Adrienne, a Sylvie, a Aurélie, alla zia, e per sopramarca appare a un certo punto persino un *bouquet de pins*. Questi fiori passano di mano in mano, come uno scettro, in una sorta di gioco a staffetta simbolico, e sarebbe giusto che la parola rimanesse la stessa a sottolineare la ricorrenza del motivo.

Sfortunatamente in italiano si dovrebbe tradurre *bouquet* con «mazzo», e non è la stessa cosa. Non lo è perché *bouquet* reca seco anche una connotazione di aroma sottile, non lo è perché non vedo come si possa offrire a Iside un mazzo anziché un serto o una ghirlanda di fiori, e soprattutto non lo è perché *bouquet* è parola gentile mentre *mazzo* non lo è. Senza arrivare a percorrere tutta la scala delle sue sgradevoli evocazioni, un mazzo fa pensare a una mazza o a una mazzata o a un ammazzamento; è cacofonico e suona come una scudisciata. Si veda come suoni male, in F, «Festa del mazzo provinciale». Ho dovuto dunque variare a ogni occorrenza, scegliendo tra seriti, fasci e mazzolini a seconda dei casi. Mi consolavo pensando che, se perdevo la parola, non perdevo l'immagine dell'offerta, e rimaneva il ricorrere del motivo.

Un caso certamente minore, ma da non trascurare, è quello dell'aggettivo che contraddistingue sia Sylvie che i contadini: *hâlé*. Il termine *hâlé* («abbronzato») ricorre tre volte, due per Sylvie (2.3 e 9.8) e uno per i contadini del suo villaggio (3.7). Tuttavia Nerval usa tre volte il termine in contesti e con sostantivi diversi (*peau* oppure *teint*), e inoltre in 2.3 l'abbronzatura di Sylvie era «leggera». Ecco perché mi permetto di arricchire il lessico del mio autore e, mentre ho parlato di «carnagione leggermente abbronzata» per Sylvie (in 2.3), parlo di «pelle scurita dal sole» per i contadini, poi restituendo una «pelle» abbronzata a Sylvie bambina in 9.8. La pelle scura rimane come connotazione di «ruralità» in opposizione alla bionda bianchezza di Adrienne, ma nel passato remoto (bambina) Sylvie era abbronzata, nel passato prossimo già si presenta come «leggermente abbronzata» e in 4.3, essendo divenuta pienamente oggetto d'amore, perde l'abbronzatura: il volto è quello di una statua ateniese, evidentemente bianca, e bianche sono le braccia<sup>21</sup>.

In 2.3 molto imbarazzo mi ha suscitato la parola *ronde*, che è molto bella e cantante. Nerval l'alterna a *danse* e a *cercle*, e già così, dato che tutto il paragrafo è fondato su un reiterato movimento circolare, *ronde* viene ripetuto due volte e *danse* tre. Ora *ronda* in italiano non significa «danza», anche viene usata in tal senso da D'An-

<sup>21</sup> Ci sono infine casi in cui occorre rispettare una bizzarria lessicale perché evidentemente aiuta a creare un'atmosfera. Nella visita alla zia (6.2), a proposito del ritratto dei due sposi, si usa, in corsivo, il termine *pourtraire*. Secondo il *Robert Historique* il termine era già fuori moda nel XIX secolo e viene quindi usato con voluta ironia. La mia soluzione («ritrattarlo») cerca di rispettare l'uso di un termine desueto, anche se non la ritengo del tutto soddisfacente. Gli altri traduttori trascurano in genere questo particolare secondario. In inglese, Sieburth ricorre all'antico *to limn*.

nunzio. Pur usando una volta *ballo*, ho dovuto impiegare tre volte *danza*, e non volevo farlo una quarta volta. Per fortuna, e subito all'inizio, dovevo rispettare – come dirò più avanti – un ritmo endecasillabico, e avrei potuto dire «Ero il solo ragazzo in quella danza»; ma le due zeta di *ragazzo* allitteravano sgradevolmente con quelle di *danza*, e pertanto mi son trovato obbligato (con gran piacere) a usare *ronda* (come ha fatto B). Avevo un'ottima ragione per farmi perdonare quel francesismo.

Talora il problema è più sottile: di fronte a un termine di difficile comprensione si sarebbe tentati di trovare un'espressione più evidente, ma ci si rende conto che, a sciogliere l'ambiguità, si perde un richiamo, un rinvio, un'analogia fondamentale. Un caso tipico è quello di quella *frêle broderie des étoiles d'eau* che appare in 8.3. Che cosa sono queste stelle d'acqua? M traduce «asterie», ma le asterie sono stelle di mare, e non è probabile che siano finite nella Thève. Tutti i francofoni interpellati ignoravano il termine. Chi suggeriva si trattasse di euforie (l'eufobia di Natale, al sommo, sembra una margheritina), o di *trèfles d'eau*, che sembrano pratoline e allignano nelle regioni umide di Parigi, oppure di *petits nénuphars*, piante di stagno e palude. Il documento più probante mi ha convinto che si trattasse di *Damasonium alisma*, della famiglia delle Alistamacee, dai frutti dalla caratteristica forma di una stella, che si trova anche nell'Île de France, in acque morte, e che veniva chiamata anche *étoile d'eau*. Probabilmente Nerval si rivolgeva a lettori che conoscevano il termine oppure sperava (come ora spero io) che il nome, metaforico, più il contesto fossero sufficienti a suggerire una struttura quasi rizomatica di pianticelle filiformi che si dispongono a ragnatela. Abbastanza per rendere inquietan-

te la Thève alla sua seconda apparizione. Ma ciò che più conta è che queste perturbanti stelle d'acqua si oppongono a quelle stelle della terra che in 3.14 fiorivano promettenti sui meli dopo Louvres. Quindi, come tutti gli altri miei predecessori, ho tradotto letteralmente.

#### *Quando si deve aiutare il lettore*

Quel *soupirant* che appare in 1.1 è certamente un innamorato, uno spasimante (come traducono A, B, C, D, F, O, S) un cascamoto (G). Ma è solo questo? Jerard si esibisce *aux avant-scènes*, proprio al margine della ribalta, come se volesse far parte dello spettacolo. Mi pare erroneo vederlo come «elegantissimo spasimante» (M) perché la *grande tenue* non si riferisce certo alla qualità del suo abbigliamento bensì alla pienezza del ruolo che assume, ed esso è certamente quello che nel nostro gergo teatrale classico si dice «primo amoroso». È vero che quando Nerval vuole designare questo ruolo (13.10) parla, per il capocomico, di *jeune premier de drame*, e di *rôle d'amoureux*; ma se questi erano i termini che egli aveva a disposizione, non poteva certo usarli in questa sua ouverture, direi per ragioni di stile, perché sarebbero stati più tecnici e meno «cantanti» di quel *soupirant*. A orecchio, mi pare che invece l'italiano mi permetta di usare il termine prettamente teatrale di «primo amoroso», ormai per noi ironicamente manierato.

In 11.9 Jerard recita a Sylvie frasi di romanzo, ma ormai sa che essa, che a questo punto non legge più Lafontaine, è capace di riconoscere (e condannare) questo ricorso al kitsch. E allora cambia strategia (ché di strategia del corteggiamento si tratta) e si arresta *avec un goût tout classique*. Gli altri tra-

duttori parlano di «atteggiamento classico» (D, C, M, G), o di «gusto classico» (A, B, C/), il che è linguisticamente giusto ma – mi pare – insufficiente. Qui gioca un'opposizione tra l'enfasi romantica e la tradizione del teatro classico dei secoli precedenti, e i lettori francesi dell'epoca sapevano che cosa questo significasse (Nerval era stato tra i protagonisti della battaglia romantica per lo *Hernani*). Più amichevoli verso il lettore mi sembrano O («secondo il classico stile, ammutolivo», ma non mi sembra bello) e S («con posa classica, tacevo d'improvviso»). Mi sono concessa una leggera parafrasi, che spero non allenti il ritmo discorsivo, facendo un riferimento agli statuari mutismi di un eroe da teatro classico, in modo che emerga una opposizione tra due finzioni, là dove Jerard, perduta ormai ogni spontaneità e ogni speranza, «fraseggia» anch'egli<sup>22</sup>.

Un altro caso di necessario chiarimento è in 13.9. L'a-

<sup>22</sup> Problema apparentemente peregrino, ma a cui non a caso i commentatori dedicano sempre una nota è quello di 3.12, dove Jerard decide di partire per Loisy e abborda un *fiacre* davanti al Palais Royal. Quando ha capito che dovrebbe portare il cliente a otto leghe di distanza, vicino a Senlis, il cocchiere dice (e, si sottolinea, *moins préoccupé* di Jerard) «Je vais vous conduire à la poste». Mi traduce quell'*à la poste* come «di buon passo», e a prima vista non dovrebbe aver torto. Infatti, siccome la *poste* è una stazione di cambio di cavalli, procedere *à la poste* significa procedere al più presto possibile, di gran carriera, alla massima velocità, e *courir la poste* significa correre come un dannato. Tuttavia alla fine del cap. 7 si dice che la vettura si arresta sulla via di Plessis e che il viaggiatore non ha più che un quarto d'ora di cammino per raggiungere Loisy. Dunque, il viaggio non è stato fatto su una vettura a nolo, che avrebbe condotto il cliente direttamente all'indirizzo richiesto, ma usando un servizio pubblico. Infatti il cocchiere ritiene che sia più pratico condurre Jerard alla stazione delle corriere postali, che partivano anche di notte, potevano ospitare uno o due passeggeri e rappresentavano il mezzo più rapido (12 chilometri all'ora). Certamente il contemporaneo di Nerval comprendeva questo particolare, ma dovrebbe comprenderlo anche il lettore italiano d'oggi. Mi pare ancora poco chiara la soluzione di F, G e B in cui il cocchiere dice che condurrà Jerard «alla posta», e più incoraggiante quella di coloro che dicono «alla corriera» (C, D, O), o «alla diligenza» (S). Esagerato mi pare «vi condurrò alla posta di ricambio» (A). Mi è parso sufficiente parlare di «corriera postale» e, per rendere il meccanismo dell'evento più chiaro, ho tradotto quel *moins préoccupé* con «meno ansioso». E poi, via per la via di Fiandra.

mante di Aurélie esce di scena, e lascia il campo libero a Jerard, perché si arruola negli *spahis*. E un'uscita di scena definitiva, perché gli *spahis* erano truppe coloniali, e dunque l'importuno lascia la Francia. Ma quale lettore italiano è in grado di cogliere questa sfumatura? In genere i traduttori parlano fedelmente di *spahis* o spahi, che certamente dà un profumo tutto gallico alla faccenda. D parla di «cavalleria coloniale», e fa meglio capire che l'avversario va molto lontano. Ho optato per una soluzione intermedia, precisando che il rivale si era arruolato «oltremare» negli *spahis*. Gli lascio una divisa che s'indovina pittoresca e lo invio a mille leghe di distanza.

In 3.11, descrivendo la pendola di Turenna, si accenna all'immagine di una Diana *historique*, e il lettore francese doveva comprendere che non si trattava di quella mitologica, bensì di Diane de Poitiers. Per il lettore italiano il riferimento potrebbe andar perduto, ed ecco perché mi permetto di tradurre «Diana, quella della Storia», per negare esplicitamente che fosse quella della mitologia. Poco forse per far capire (ma il testo lo esplicita altrimenti) che i ricordi, in quel caso, non si aggirano intorno al passato remoto, bensì intorno al Rinascimento. Ma, infine, anche se il riferimento sfuggisse, altra – lo si è visto – è la funzione narrativa di quell'orologio. E tale rimarrebbe anche se Diana fosse la Cacciatrice.

### Compensare le perdite

Ci sono dei casi in cui tradurre significa dire meno del testo originale. Per esempio il francese ha una bella parola, *châumière*, che noi non abbiamo, e questa parola appare sia in 5.4 (le case del villaggio) che in 6.1 (la casa della zia). Di fronte a

questo termine i traduttori optano variamente per capanna, casupola, casetta, casetta rustica, e D parla di «piccola baita». Il termine francese esprime almeno quattro proprietà: una casa, di pietra, dai tetti di stoppia, ovviamente umile. Impossibile dirlo in italiano con una sola parola, specie se si deve aggiungere come in 6.1. che la *petite chaumière* era *en pierres de grès inégales*. Essa non è una capanna, perché è in pietra, non è una casetta perché ha il tetto di stoppie (e «casetta» non rende l'idea del povero abituro), ma non è neppure una baita, termine che evoca la montagna. Il problema è che bisogna rinunciare ad alcune proprietà per non perdere il ritmo discorsivo e salvare solo quelle rilevanti per il contesto. Nel caso del villaggio mi pare meglio rinunciare al tetto in stoppia per mettere in evidenza che si tratta di casette rustiche in pietra. Nel caso della casa della zia, il testo dice che è in arenaria, ma il termine mi ricorda pietre ben squadrate (io penso sempre alla graziosa casa di arenaria in cui vive abitualmente Nero Wolfe, e che tutti i lettori di Rex Stout conoscono). Si potrebbe dire, come fa il testo, che la casa è di arenaria a pietre disuguali, ma la precisazione, in italiano, lascia in ombra il fatto che il tetto sia di stoppia. Per dare al lettore italiano contemporaneo una impressione visiva della casa debbo lasciar cadere il fatto che sia di arenaria (irrilevante), che dica che è una casetta in pietra e – se si aggiunge che il tetto è di stoppia – subito si pensa a un *opus incertum*. La precisazione successiva (sul graticciato di luppolo e vite selvatica) lascia capire che la casa, per quanto umile, non è un tugurio.

Quando si perde qualche cosa, la speranza è di recuperare da qualche altra parte, all'interno dello stesso contesto. In 7.1 le strade che conducono a Châalis sono *peu frayées*, e a fine capitolo (7.4), finita la rievocazione e sceso dalla dili-

genza postale, Jerard di nuovo percorre *routes bien peu frayées* per raggiungere Loisy. Qui non mi pare che la ripetizione abbia un senso particolare. Caso mai la prima volta le strade sono sentite attraverso la carretta del fratello, la seconda sono percorse da Jerard a piedi. A mettersi nei suoi panni, nel primo caso sente le strade (che poi sono poco più di sentieri non selciati, e infatti solo dopo si ritrova il *pavé*) come sconnesse, e si meraviglia che il cavallino le percorra così veloce. Questa sconnessità è suggerita dal termine *carriole*, molto onomatopeico nel suggerire il cigolio che dovrebbero produrre i suoi giunti e le sue ruote. Ma certamente non si può tradurlo come «carricola» (A, B) e sarà piuttosto una carretta (F, M, G), un barroccino (C, O) un calesse (D, S). Ma carretta suggerisce traino bovino, e barroccino e calesse sono troppo sgnorili. In un disperato tentativo di rendere la scarsa tenuta di strada di quel veicolo, ho optato per «trabiccolo». Ma ero conscio di avere perduto qualcosa – e dovevo recuperare. Dunque ho lavorato sulle *routes peu frayées* e nel primo caso ho trasferito l'instabilità dalla *carriole* alla strada e ho parlato di «viottoli sconnessi», nel secondo (in cui Jerard si avvia con trepidazione al ballo di Loisy, ai primi sentori dell'alba) ho accettato da B «sentieri appena segnati».

#### *Quando il testo fa vedere*

Vorrei ora analizzare minutamente il capitolo 6 perché sembra un esempio da laboratorio. La traduzione deve mediare tra due culture, e l'atmosfera incantata della visita alla casa della zia si basa tutta su una duplice opposizione, tra presente (XIX secolo) e passato (XVIII secolo), da un lato, e

tra la modestia dell'abbigliamento di Sylvie, pur sempre contadina, e la presunta sontuosità della veste nuziale della zia. In questo capitolo Nerval sviluppa al massimo le sue capacità (di uomo di teatro) di *far vedere* le cose, ma qui le cose non sono, come altrove, elementi naturali riconoscibili (alberi, laghi o prati), bensì abiti e ornamenti. Nerval usa dei termini che in qualche modo dovevano evocare ai suoi contemporanei fogge e forme che, benché ormai passate di moda, essi ancora ricordavano, ma che suggeriscono molto meno al lettore francese d'oggi, per non dire di quello italiano.

A questo punto il traduttore dovrebbe comportarsi come se fosse un regista che intende trasporre il racconto in film. Però non può usare né disegni né precisazioni minute, deve rispettare il ritmo del racconto, e gli indugi descrittivi sarebbero letali.

Che cosa significa *élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans*? Ecco le soluzioni dei traduttori italiani: «corpetto aperto sul davanti a nastri incrociati» (D); «corpetto dai nastri a zig-zag» (C/), «corpetto, aperto coi nastri incrociati sul davanti» (C); «camicetta aperta a scala di nastri» (M); «corpetto aperto a scala di nastri» (G), «corsetto aperto sotto la scala dei nastri» (B), «corsetto aperto a nastri scalati» (F), «corpetto aperto in volantini di nastri» (A), «corsetto aperto a scala di nastri» (S), «corpetto aperto ed allacciato dai nastri incrociati sul davanti» (O). Letteralmente non si tratta né di camicetta né di corpetto, non si capisce quanto sia aperto davanti e nessuno sa che cosa sia una scala di nastri. Ora, un *corsage à échelle de rubans* è un corsetto dall'ampia scollatura, sino almeno al primo turgore dei seni, che si rinserra a vita di vespa grazie a una serie di nodi di grandezza decrescente. Lo si vede per esempio nel ri-

tratto di madame de Pompadour di Boucher. Questo corsetto è certamente civettuolo ed elegante, mostra con generosità il petto e si affusola a formare un vitino seducente – e questo è quello che conta. E dunque ho preferito parlare di «corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri» (e che siano in scala o no, a questo punto importa poco).

Uno dei punti che ha imbarazzato i traduttori è quella *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis*. Anzitutto, che cosa significa *flambé*? Certamente non va tradotto come «squillante» (M), «luccicante» (A), «color bruciato» (B) o addirittura «sciupato» (come fa G, sedotto da un uso familiare del termine per indicare chi si è rovinato). Una traccia è data dal fatto che in francese esiste *flammé*, che i dizionari italiani traducono tutti come «fiammato», termine tecnico per indicare una tessitura a striature vivaci, con matasse di colori diversi, così che una tinta sfumi nell'altra creando un effetto di fiamma. Se è così hanno ragione C, D e O a definirlo come un taffetà cangiante. Sfortunatamente la direttrice del Musée de la Mode di Parigi, che in un primo momento avrebbe istintivamente optato per «cangiante», ha fatto qualche controllo e alla fine mi ha comunicato che *flambé* significa «orné de fleurs dont les teintes se fondent», specificando che si userebbe l'espressione per un damasco.

Un tessuto damascato fa venire in mente la gonna di madame de Pompadour di Boucher, con il *corset en échelle de rubans*. Ma se una gran dama di corte aveva una gonna di damasco, la zia di Sylvie si accontentava d'averla di taffetà, sia pure *flambé*. Qualsiasi traduzione che accennasse a un tessuto dai riflessi damascati suggerirebbe più

di quel che deve. Che fare? Tanto piú che questo taffetà, secondo gli altri traduttori (ed è curioso, in crescendo di decibel), «si sentiva leggermente frusciare» (A), «frusciava con le sue pieghe» (M), «frusciava da ogni piega» (D), era «tutto fruscante nelle sue pieghe» (B), «faceva con le pieghe un gran fruscio» (C), «strideva dalle pieghe gualcite» (G), «strideva, fruscante, dalle sue pieghe» (O), «faceva un gran chiasso con il fruscio delle sue pieghe» (C/), «rumoreggiava allegramente nello scuotersi delle sue pieghe» (F). È vero che, secondo la metafora nervaliana, il tessuto «gridava», ma in alcune traduzioni sussurra, e in altre fa troppo rumore. Evidentemente questo «grido» non è solo auditivo, ma anche visivo.

Al lettore non si può propinare una voce enciclopedica sull'industria tessile. Qui si parla dell'effetto entusiasmante che fanno ai due giovani e l'effetto di fiamma, o per lo meno di sfumature multiple, che si sprigiona dal tessuto, e la freschezza (oserei dire, ma non dico, «crocchiante») delle sue pieghe. Mi sono deciso a intendere quel taffetà come *flammé* piuttosto che *flambé*, ho usato il termine italiano corrispondente, che da un lato appare per lo meno misterioso, dall'altro metaforico, e trasferisce il «grido» sulle connotazioni visive e auditive della fiamma. Infine ho salvato il complessivo effetto cangiante. Risultato: «un taffetà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe». Forse il tessuto era qualcosa di diverso, ma confido che il lettore lo «veda» e lo «tocchi» come Sylvie e Jerard, e che risulti evidente il fascino di quell'abito, in opposizione con quello che Sylvie si sfilava quasi di colpo, molle e pochissimo maestoso.

Infatti Sylvie slaccia *sa robe d'indienne* lasciandola ca-

dere ai piedi, e il dizionario autorizza a tradurre come «indiana» questa tela di cotone stampata. Di vestito, veste o abito d'indiana parlano A, C, B, D, O, ma temo che così Sylvie appaia al lettore lessicalmente sprovvisto come una giovane pellerossa. D traduce «vestito di tela indiana», G «il vestitino di tela stampata» e M «la sua veste di tela indiana». Tutti corretti nella loro parafrasi esplicativa, ma a scapito del ritmo. Piú prudentemente S parla di «abito di tela», e F non nomina neppure il tessuto. Visto che il vero contrasto è tra un abituccio semplice e quello piú vistoso che la ragazza sta per indossare, mi pare che «cotonina», nella sua sveltezza, comprensibile come credo che sia al lettore, renda bene l'idea di una cosa di poco prezzo. E con una sola parola il vestito cade piú rapidamente.

Sylvie parla di *manches plates* e tutti traducono «maniche lisce - o piatte», ma allora non si capisce perché Jerard noti per contrasto le gale o le balze ornate o guarnite di pizzi (G, M), le piccole maniche o le balze guarnite o ornate di trine (C, D), le spalline ornate di pizzo (B), o si parli di merletto (A), di mussolina o imboccatura guarnita di trine (F, S). Insomma, queste maniche sono lisce o ornate? Il fatto è che le *manches plates* (dette anche *manches à sabots* o *sabots*) erano maniche corte svasate, coperte da file di merletti, in uso nel XVIII secolo (alcune storie del costume parlano di stile Watteau), ma non avevano le spalle gonfie come voleva la moda ottocentesca. Quindi Sylvie le trova troppo cascanti sulle spalle, perché non hanno lo sboffo o lo sbuffo, come si diceva anche da noi, mentre Jerard rileva come esse mettano peraltro in rilievo le sue braccia nude. Per questo faccio dire a Sylvie

«Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!» e accenno subito dopo alla «corta merlettatura svasata di quelle maniche». I lettori dovrebbero comprendere che Sylvie sta trovando l'acconciatura fuori moda – e forse sorridere sul suo concetto di modernità. Un altro modo per farli sentire in un tempo lontano.

Per i misteri del cassetto della zia, concordo con D che essi «sapessero di buono» (non come C che parla del loro «afrorre») ma poi è difficile attenersi letteralmente al testo per definire tutta quella bigiotteria. Da un lato bisogna rendere il sapore di quelle vecchie cose di pessimo gusto, dall'altro il grato splendore che esse emanano agli occhi dei due giovani esploratori. Di fronte un termine breve ed essenziale come *clinquant*, che rinvia a «*éclat trompeur, imitation de métaux, camelote, verroterie*» (*Robert Méthodique*), in italiano si dovrebbe scegliere tra lustrini, orpelli, paccottiglia, cianfrusaglia, minutaglia, ninnoli, carabattole e addirittura *bric-à-brac* (però già usato da Nerval nel capitolo 3, e ci sarà pure una ragione per cui non lo ripete qui – e in effetti quello dell'appartamento del narratore è anticaglia, non minutaglia).

Le varie traduzioni parlano di un cangiare o iridare in vivi colori di laminette e lustrini (D, M), di svariare di lustrini umili, modesti e a buon mercato (G, D) di varietà e vivacità di umili o modesti orpelli (B, C), dei vividi colori di cose modeste (F), o di modesto splendore (S). Ma tutto questo *chatoyait*. La parola francese è molto graziosa, ed è ancora in uso, mentre il nostro «gatteggiare» è meno consueto. Però mi piaceva, e mi piaceva inserire una nota preziosa in quel contesto, per cui ho fatto gatteggiare della cianfrusaglia, recuperando (tra verbo e sostantivo) sia vivacità che modestia.

Di fronte a dei *souliers de droguet blanc*, dalle fibbie incrostate di diamanti d'Irlanda, non mi soddisfa che B, C, D, F e O optino per l'arcaico «droghetto» (per non dire dell'inconsueto «draghetto» di M), che il Battaglia trova attestato in italiano per l'ultima volta in Alessandro Verri, che anche in francese deve essere già passabilmente datato (appare nel 1554) e che alla fin fine altro non è che una stoffa di lana o mezzalana, di basso prezzo, fabbricata nella Francia settentrionale. Queste scarpine sono dunque di stoffa (a questa scelta si attiene G), ma neppure di stoffa pregiata (e dunque non di seta o raso come vorrebbero A e S): per cui ho scelto «lanuccia». Quanto ai diamanti d'Irlanda, Pléiade rileva che per dei cristalli di quarzo che imitano il diamante, i dizionari parlano talora di diamanti del Canada o di diamanti del Reno, ma non d'Irlanda. In ogni caso si trattava di imitazioni poco costose. Quasi tutti i traduttori traducono letteralmente l'espressione originale, ma il lettore forse potrebbe ancora prendere questi diamanti troppo sul serio. Adotto la soluzione di B («diamantini d'Irlanda»), dove il diminutivo deprezza le pietre, e a questo punto il lettore italiano (come d'altra parte quello francese contemporaneo) capisce bene che una pietruzza d'Irlanda non è la Pietra Lunare di Collins.

Terminiamo su quelle calze rosa à *coins verts*. Hanno forse la punta o il tallone verde? Così paiono intendere i vari traduttori. Ma Sylvie cercava (e aveva trovato) dei *bas brodés*, non un calzettone arlecchinato. Trovo sulla Pléiade che i *coins* sono «ornements en pointe à la partie inférieure des bas» e credo che si voglia alludere a certe decorazioni laterali, dalla caviglia a metà polpaccio, talora ricamate a spina, che in italiano sono chiamate *freccia* o

*baghetta*. Sempre dal Musée de la Mode mi viene detto che «les coins sont des ornements – souvent des fils tirés come les jours des draps – à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différentes». Anche qui, sarebbe dannoso far concorrenza a una rivista per ricamatrici, e d'altra parte il fatto che la Pléiade inserisca una precisazione mi dice che anche il lettore francese contemporaneo parte con le idee molto confuse. Mi è parso appropriato parlare di calze di un color rosa tenero, «trapunte di verde alla caviglia», e penso di aver reso l'idea di quel commovente orrore.

#### *Quando il testo fa sentire*

Non solo Nerval fa vedere. Egli fa anche sentire. Il che è un modo di dire che *Sylvie* ha una musicalità tutta propria. Ma si potrebbe dirlo di ogni bel racconto, e tradurre vuole dire anche rispettare la musica dell'originale, parola per parola, frase per frase.

Però, se si recita il racconto ad alta voce, ci si accorge che in certe scene ad alta tensione onirica (quelle che un critico d'infimo ordine definirebbe d'istinto come le più «poetiche» – come se non ci fosse poesia anche della veglia) Nerval fa una cosa che un prosatore dovrebbe evitare di fare: inserisce versi, talora alessandrini completi, talora emistichi, e il procedimento è stato ampiamente notato.

Se si verificasse una sola volta si potrebbe pensare a un caso, o a una trascuratezza. Però Nerval era un poeta, capace di rendersi conto benissimo – a orecchio – se nel fluire della sua prosa avesse inserito per sbaglio un verso, e una tale abbondanza di inserti «poetici» non può essere che voluta.

In 2.3 (la danza sul prato davanti al castello) appaiono almeno sedici versi. Non intendo citarli tutti, caso mai lascio al lettore il piacere della ricerca, ma ricorderò un endecasillabo (*J'étais le seul garçon dans cette ronde*), accenni di alessandrini (*Je ne pus m'empêcher – de lui presser la main*) e vari emistichi (*La belle devait chanter, Les longs anneaux roulés*). Inoltre vi sono delle rime interne (*placée, embrasser, baiser, m'empêcher* – tutto nel giro di tre righe). In 3.1, la rievocazione di Adrienne (nel dormiveglia) dà luogo a *Fantôme rose et blond – glissant sur l'herbe verte* e a *Comme le feu follet – fuyant sur les joncs*. In 12.5, ecco *Je jugeai que j'étais – perdu dans son esprit*. Per non dire dello splendido e conclusivo *Telles sont les chimères* (14.1), seguito da *Comme les écorces d'un fruit, Sa saveur est amère, Tout cela est bien changé, Tes ombrages et tes lacs – et même ton désert*, e ancora, *Vous n'avez rien gardé, Quelquefois j'ai besoin, J'y relève tristement*, e via dicendo (o cantando).

Di qui la decisione di rendere questi ritmi per quanto possibile, anche a costo di rinunciare a una traduzione letterale. Per esempio, in 14.2, avevo inizialmente tradotto *tes ombrages et tes lacs* con «le tue fronde ombrose e i tuoi laghi», per recuperare il doppio significato di *ombrages* (sono foglie, e danno ombra). Poi, per rispettare il ritmo, ho rinunciato all'ombra, e ho scelto «le tue fronde e i tuoi laghi – e il tuo stesso deserto». Naturalmente si fa quel che si può: di fronte a *Nos tailles étaient pareilles* non sono riuscito a trovare un settenario altrettanto dolce, e mi sono arenato su un decasillabo che ricorda piuttosto Berchet («Eravamo di pari statura»). Mi consolo pensando che questa scansione parissillaba sottolinei la simmetria tra i due che si fronteggiano.

D'altra parte, in certi casi, se si vuole salvare qualcosa, si perde qualcosa d'altro. Si veda in fine di 2.3 *Par ces trilles chevrotants – que font valoir si bien*, verso evidente, rinforzato da una rima (i trilli sono *chevrotants* e la voce delle *ave* è *tremblante*). Si deve rispettare il ritmo, la rima, o il gioco delle allitterazioni che suggeriscono la voce delle vecchie (con il ricorrere di una «r» che appare anche in *frisson*)? Certi traduttori perdono il verso e la rima, e per allitterare giocano di solito sulle opposizioni «tremuli / tremolante», «tremolanti / tremula», o «tremolio / tremolante» (incorrendo in una ripetizione che mi spiace). Come si può vedere ho puntato tutto sull'onomatopea<sup>23</sup>.

Altre volte si recupera: sempre in 2.3, Sylvie fa la sua entrata in scena sull'onda di un verso, come una ballerina in tutù (*Sylvie, une petite fille*). In italiano non ce l'ho fatta a regalarle quell'esordio, e mi sono accontentato di anticiparlo: «la mia compagna ancora giovinetta». Endecasillabo contro settenario, e non è stata l'unica volta (per esempio: «non vedevo che lei, sino a quel punto»). Sapendo di dover perdere un verso poco dopo, si può introdurlo prima, a dispetto di Nerval («Avevo appena scorto – nel giro della danza»). Insomma, per attenermi solo a 2.3, su sedici versi di Nerval sedici ne ho recuperati, anche se non là dove stavano, e mi pare di avere fat-

<sup>23</sup> Una pignoleria: il soggetto sono le voci adolescenti che esaltano i trilli, non viceversa, perché il testo dice *que* e non *qui*. È possibile una traduzione letterale che si presti a una duplice interpretazione: «quei trilli tremuli che mettono così bene in valore le voci giovani» (G) e su questa linea si sono posti più o meno F, O, S. Alcuni cercano di disambiguare: «i trilli tremuli che le voci giovani riescono a rendere così bene» (M), oppure «quei trilli così bene eseguiti dalle voci giovanili» (A), mentre altri decisamente fraintendono: «quei tremuli gorgheggi che fanno parere tanto belle le voci giovani» (C e D).

to il mio dovere – almeno, se essi non si percepiscono a una prima lettura, così come non si percepiscono subito nel testo originale.

Vada il lettore alla ricerca di questi ritmi, quando ci sono, e mi perdoni quando mi sono arreso. Tradurre produce sempre qualche frustrazione, in chi scrive e in chi legge, ma tale è la nostra situazione dopo l'incidente di Babele.

UMBERTO ECO