

Un dizionario, molti romanzi, una traduzione

di Matteo Majorano

Tradurre il *Dictionnaire des Idées Reçues* sembra sin dall'inizio impresa impervia: la sua traduzione poggia, infatti, su un materiale letterario di origine precaria (la presenza di tre manoscritti contraddistinti da significative assenze di lemmi e da varianti testuali di rilievo, ma anche da logiche costitutive, in più occasioni, distanti). D'altra parte, quest'esile opera, che non è una, – visto che le è capitato in sorte di esser trattata come uno scomodo “annesso” di un romanzo considerato di ben altra fattura e solidità –, è stata collocata dall'autore, attraverso il titolo, con felice atto arbitrario, “fuori posto”, sugli scaffali dei lessici paradossali, pur se composta con una evidente scrittura narrativa, se non addirittura teatrale.

Questo strano vocabolario incompiuto presenta, nella sua natura “compromessa” con la narrazione, difficoltà insolite, che richiedono, dunque, un'adeguata riflessione prima della sua traduzione, e una pratica del tradurre metodica ed induttiva, capace di problematizzare. Una attitudine programmatica a restare nella materia scritta consegnata nelle carte non paia – a chi si accosta a questa nuova versione italiana del *Dictionnaire des Idées Reçues* – una remissione di responsabilità o una astuzia conciliante del mestiere. Il testo letterario è, sin nelle sue fondamenta, ambiguo e inafferrabile (qualcuno direbbe “polisemico”) e la

sua traduzione resta opera infinita: questa è la condizione assegnatale dalla sua storia. In questa occasione, però, siamo al di là dei normali livelli di complicazione. In questo “dizionario-non-dizionario” l’autore e il caso hanno messo in campo tutti i loro imprevedibili e innumerevoli poteri per rendere una vicenda, già straordinaria, affascinante e ancor più appassionante.

Il punto preliminare della traduzione consiste, dunque, nel riconoscere che il *Dictionnaire des Idées Reçues* comporta una doppia natura: la struttura apparente di un dizionario, forse incompleto (per scelta e/o per circostanze), al limite di un personale catalogo di lemmi raccolti con accortezza, attraverso la sciatta stupidità quotidiana, una specie di album aperto, suscettibile di essere compilato dall’autore ed, eventualmente, arricchito all’infinito da chiunque ne comprenda e ne accetti la logica e voglia usarlo come modello. Insieme con l’anima ordinata e compilativa del lessico convive e s’impone un’indole narrativa, anarchica ed esuberante. Quest’ultima genera un insieme di microromanzi appena accennati, finzioni ridotte all’osso, che deflagrano in lampi di una scrittura prodotta dalle contraddizioni umane, dall’indicibile fascino dell’imbecillità delle “maggioranze”. Ne discende una silloge beffarda di romanzi minimi, ad alta potenzialità scenica (teatrale), che non teme di mostrare la sua dimensione orale e, in essa, far trasparire una critica indiretta della mediocrità ideologica di un mondo chiuso e pigro, quanto arrogante. Questi aspetti si aggiungono alle dimensioni del lessico e della scrittura e ampliano la complessità della materia letteraria che se ne forma. Un simile affastellarsi di ingredienti non fa venir meno in Flaubert il gusto controllato per l’eccesso e per la trasgressione, se gli si presenta l’occasione, percorrendo le strade degli umani comportamenti, per redigere un recitato breviario morale, fondato sulla critica dei costumi vigenti all’epo-

ca, in una prospettiva che nega, senza proclami ufficiali, ogni buon senso e ogni verità al senso comune.

Questa composita ricchezza, riconoscibile negli elementi costitutivi del dizionario, ha per effetto di incrementare le difficoltà per il traduttore, che deve tener conto della rigidità imposta dall'impalcatura formale di un lessico, temperata dall'inestricabile quantità dei fili di cui è intessuta la scrittura romanzesca. Un testo che utilizza tutte le vie di fuga immaginabili da parte di un autore, combina successioni improvvise con un recitato immaginario quotidiano. Di che render felice il traduttore quando indossa i panni del lettore, e renderlo smarrito quando veste quelli del traduttore. Una dubbia chiarezza s'installa sull'orlo del testo. Anime disparate si agitano senza che nessuna ceda all'altra, oscillando tra i toni di una faceta serietà e quelli di una tragica comicità, aggrovigliando ancor più i destini della traduzione quanto più la scrittura accresce la sua libertà.

L'evidente pluralità di elementi strutturali (forma del dizionario, scrittura narrativa per microromanzi, rappresentazione teatrale, cui si aggiunge la corrosiva carica polemica contro una morale fossilizzata) non solo coabita ma, in alcuni momenti, si lega in misura disuguale e incostante e costringe la traduzione ad avanzare sempre su di una corda tesa, per restituire l'intreccio di quei materiali disparati, prestando molta attenzione a quanto se ne ricava, specie nelle fasi in cui il testo muta di conformazione, senza fornire alcuna indicazione, modificando i connotati dell'ordito testuale, facendo di queste metamorfosi continue e silenziose il tratto distintivo unificante. Una specie di unità nella discontinuità.

Non si può immaginare, con queste premesse, di tradurre il *Dictionnaire* come se fosse un vocabolario occasionale (e fortuito) di uno scrittore "innocente", tentato dall'esperienza lessicale, un divertente, forse pure stravagante, divertimento personale, venato da una qualche am-

bizione letteraria, dove la narrazione si fosse fatta distrarre da farseschi intenti compilativi. Flaubert – nella scrittura – non è mai innocente (con buona pace dei suoi giudici) e non improvvisa altro mestiere che non sia quello cui lui si dedica con ostinata determinazione, la letteratura.

Un dizionario dei luoghi comuni – se è vero che ogni dizionario è una raccolta di luoghi comuni, cioè di parole codificate dall'uso –, è l'ultima tappa della scrittura che un vero maestro della prosa letteraria ha scelto di praticare, oltre il limite dei romanzi, per ritrovare anche nel buio del lemma inerte (il luogo comune) la forza creatrice della parola, quando questa è toccata dall'arte. Il *Dictionnaire des Idées Reçues* appare, dunque, come una finzione di lessico, risolto in tanti romanzi spesso animati da monologhi, generato in apparenza dalle voci di un dizionario, dove lo scrittore mette a morte il luogo comune e la sua ineffabile stupidità, ma dà vita ad una scrittura al limite, destinata a far epoca. Per tradurre il dizionario flaubertiano occorre prima capire che il terreno di quest'opera è una scommessa estrema sulla scrittura, al di là della scrittura narrativa stessa, quale era stata fino a quel momento nei romanzi che l'avevano preceduta. Bisogna ascoltare, in quelle carte, ciò che non si può sentire, se del dizionario non si scorge la sua natura pretestuosa: sotto la sua architettura lessicale echeggiano le voci di personaggi noti o anonimi, tutti immaginari e tutti reali, che si succedono sotto la cupola sonora dei fogli "azzurro-cielo", nello stolto brusio di opinioni collettive, refrattarie alla ragione e al mutamento, contraddittorie e arroganti, espresse senza alcuna vergogna e con compiaciuta sicumera, in una scrittura che – pur se ridotta alla precarietà dell'incompiutezza, o forse anche per questo – nessuno potrà più scordare.

Se questo è il perimetro che definisce la natura del testo con cui ci si confronta nella traduzione, il risultato che ne potrà scaturire in una qualunque altra lingua non dovrà

prescindere da questi dati, che non rinviano ad opinioni stravaganti e non documentate o a tentazioni del gusto personale di un traduttore. In fin dei conti, da questo quadro sono emerse le esigenze implicite di un testo, il riconoscimento della sua “anima”, che, una “traslazione tecnica”, indifferente alla complessità del discorso critico propedeutico, potrebbe ignorare, considerandole superflue rispetto alle logiche “meccaniche” della traduzione e al conseguimento di un obiettivo “neutro” – (senza altre implicazioni) dal punto di vista scientifico –, di un prodotto dal volto estetico indeterminato, conseguito senza i condizionamenti di “interferenze” estranee, risolto in una traduzione separata dalla comprensione della genesi artistica del testo. Al contrario, ciò che questa traduzione del *Dictionnaire des Idées Reçues* vuole provare è che il critico apre la strada al traduttore e il traduttore consente al critico di entrare nel testo con più profondità.

Il testo flaubertiano, infatti, così come ci è stato consegnato dalle edizioni italiane pubblicate dagli anni Settanta (da quella di Mursia del 1970 a quella di Adelphi del 1995, fino a quelle di Rizzoli del 1998 e del 2009), quelle che hanno tradotto tutte le voci intrecciate presenti nei manoscritti A, B e C, è – nei fatti – un testo che non esiste, che non è stato mai licenziato da Flaubert, che ha lasciato tre redazioni distinte e differenti, senza aver consegnato ad alcuno una volontà documentata, testimoniata da una qualche sua carta, con l’espressa intenzione di accomunare e di “sommare” le tre stesure separate, per farne un’opera unica, foss’anche una silloge sinottica. Le edizioni “cumulative” sono solo ipotesi degli studiosi (e, certo, anche una dimostrazione di attenzione per tutto ciò che resta degli scritti del Maestro). Fondere insieme i tre manoscritti che riportano le voci del dizionario è un gesto che si comprende, perché, dal punto di vista del lessicografo, non è immaginabile un lessico che, dopo la parola “carrozza”

non riporti la parola “casa” e salti al lemma “catastrofe”. Ogni vocabolario teme i “vuoti” e non li ammette. Ma questa regola vale per un autentico dizionario, non per una scrittura d’autore, che vuol comporre un’antologia minima della infinita povertà mentale degli uomini, usando i paradigmi dell’aforisma, della narrazione e del teatro.

Delle tre copie autografe del *Dictionnaire*, l’edizione qui proposta, seguendo ancora una volta il metodo di Bédier, sembra – non solo, dunque, a chi ne ha fatto l’edizione critica – ma anche ad ogni “traduttore di buona volontà” (quello curioso di confrontare e analizzare tutto il materiale testuale disponibile, senza pregiudizi) – la più coerente negli scopi, la più omogenea nella scrittura, la più solida nella costruzione (almeno fin dove l’autore ha potuto), e solo in ultima istanza, la “più completa”. Ad un manoscritto con un profilo e una struttura precisi, corrisponderà una traduzione che riconosca un’altrettanto precisa identità, che non è certo la stessa che la traduzione può riscontrare quando si applica agli altri esemplari. Se, infatti, si traducono separatamente B e C appare con chiarezza che si tratta di testimoni retti da orientamenti letterari simili ma non identici, con scelte di scrittura abbastanza distanti dal manoscritto A. Sarebbe sorprendente che chi ha fatto l’esperienza concreta della traduzione separata dei tre manoscritti possa ammucciare le loro traduzioni e ridurle ad una, a meno di sostituirsi, anche lui, ora per allora, all’autore.

La traduzione, così intesa, diventa un viaggio nell’unicità dell’identità di un testo, di A, e contribuisce, con la sua specificità, a confortare l’editore nella giustezza di una scelta, forse, poco comoda. La traduzione di B e quella di C saranno documenti essenziali di traduzione che mettono a nudo anche l’evoluzione e la maturazione del testo, la verifica di una genesi letteraria, di cui A rappresenta solo

l'ultima tappa provvisoria, in attesa di una ulteriore scrittura.

Con questa affermazione, nessuno intende dubitare dell'accortezza, della competenza e dello scrupolo di chi, finora, si è misurato con la traduzione di questo dizionario, senza curarsi della questione dei manoscritti, di chi ha voluto restituire al lettore, con una "traduzione onnicomprensiva", una desiderata totalità, tutto il materiale raccolto da un'edizione sotto la stessa etichetta. Nondimeno, non si può negare che il traduttore che si presti a questa opzione – senza aver provato le singole traduzioni dei tre testimoni – si assuma una responsabilità che gli riviene per intero e compia già, con questa scelta, un atto di traduzione. Difficile, allo stato attuale delle verifiche compiute, accreditare l'ipotesi che chi lavora in una prospettiva "globale" abbia considerato l'identità specifica delle singole traduzioni dei differenti manoscritti. Questa presunta "totalità nella traduzione" costituisce anch'essa un intervento irrevocabile – consapevole o meno, poco conta – di chi ha ricevuto mandato a tradurre. Nel caso di un'opera provvisoria, lasciata priva del definitivo "si stampi" d'autore, anche il "traduttore onnicomprensivo", consapevole del fatto che le carte sono state mischiate e affastellate insieme, senza aver provato la traduzione come discriminante tra i codici, collabora ad una vera e propria "contaminazione" (in senso filologico) e partecipa di una responsabilità, di cui forse non è consapevole, non diversa da quella di chi ha curato l'edizione critica con metodo cumulativo. Se qualcuno vuol tradurre ancor oggi quei tre manoscritti di Flaubert che portano la stessa dicitura di *Dictionnaire des Idées Reçues*, lo faccia con la coscienza di tradurre tre opere diverse, redatte in momenti diversi, con logiche narrative diverse, secondo scelte diverse di scrittura. Alla salvaguardia dell'opera d'arte la traduzione dia il contributo che le spetta, consentendo di conoscere ciò che

con la traduzione si fa e non si dice, perché la traduzione non continui ad essere un atto a responsabilità limitata.

Si possono produrre, di un testo letterario, molte traduzioni, anche da parte di una stessa persona, ciascuna con obiettivi diversi, a seconda delle esigenze e delle priorità di chi, di volta in volta, le realizza (o, talora, di chi le commissiona). Per chi si affida alle metodologie codificate, è semplice scegliere nel repertorio e proporre una traduzione preconfezionata: una “funzionale”, per una fruizione “immediata” ed essenziale; una “cognitiva”, soggetta alle coordinate dei processi mentali e psicologici; o, ancora, una “ermeneutica”, dettata dalle ragioni dell’interpretazione e delle sue varietà; una “ideologica”, che insista sugli aspetti di consapevolezza materiale anche nei rapporti letterari; una “poetologica”, che esalti il senso e il valore delle parole e del loro sorprendente mosaico.

Nessuna di queste (e delle tante altre) ipotesi “di scuola” è stata presa in considerazione per la traduzione del *Dictionnaire*, perché la sua natura “anarchica” e “incompiuta” ci ha sollecitato a percorrere tutt’altra strada che quella dei metodi “ufficiali” – esterni e preventivi, rigidi e generici – a vantaggio di una traduzione “autonoma”, sicché è stata l’opera – attraverso prove continue di traduzione – a creare il proprio metodo, e non il suo contrario. Non si tratta, dunque, di un rifiuto del lavoro metodico, tutt’altro, ma del rifiuto di ogni metodo preventivo – generato da una convinzione filosofica – e delle sue imposizioni teoriche, che sono il frutto di una elaborazione distaccata dalla materia testuale, una costruzione asettica di chi, spesso, non ha mai realizzato in proprio una sola esperienza di traduzione. Il “pragmatismo” della traduzione, cui ci si riferisce, indica la stratificazione di ripetuti atti traduttivi, cui sono seguite ripetute riflessioni e ripetute “valutazioni di qualità” del prodotto, che hanno generato una nuova traduzione dello stesso testo.

Nel caso di chi sostiene l'eccezionalità di ogni testo letterario e la sua facoltà di produrre un metodo autonomo di traduzione, l'intento è quello di proporre una traduzione anche di quest'opera nella sua singolare concretezza e di quanto il suo autore perseguiva con la sua realizzazione, per come si era compiuta, anche quando fosse restata incompiuta. Se si vuole assegnare un'etichetta a questo *modus operandi*, dunque, dobbiamo parlare di una sorta di traduzione "fenomenologica" – legata a quanto si verifica in un testo particolare, nei movimenti in cui si articola una scrittura artistica – e "simpatetica", che asseconi l'autonomia del testo, un testo irripetibile, e la volontà di chi l'ha scritto.

Ogni traduzione letteraria, nonostante ogni abilità del traduttore, si rivela sempre perfettibile, dunque, incompiuta: la traduzione sembra una forma tangibile dell'infinito. La condizione di insoddisfazione per il risultato sembra insita nell'atto stesso della trasmigrazione da una lingua (e da una cultura) ad un'altra; in ambito letterario, poi, dove lo spazio semantico è particolarmente ampio, complesso, originale e "perturbato" dalle relazioni che si stabiliscono tra le parti, non si avverte mai la sensazione che il lavoro sia terminato. Sul terreno artistico, si accresce per il traduttore il rischio di vedere innalzarsi, in misura esponenziale, il "coefficiente di perdita", cioè il grado di sottrazione di significato nella traslazione in un'altra lingua, fenomeno inevitabile, ma sempre logorante. All'usuale percentuale di "intransitività" del sistema linguistico-culturale si aggiunge, quindi, la tipica opacità del materiale artistico. A questa si deve l'obbligo, per chi tenta il "passaggio", di agire per "approssimazioni successive", senza la speranza di raggiungere mai del tutto la meta, col rischio perenne di "dir male", di "dire accanto", di "dir poco" o di "dir troppo", con il timore di poter produrre anche con un singolo

intervento di “trasferimento” poco ponderato una crepa nell’edificio letterario.

Quasi non bastasse, a questo deficit si aggiunge, in un testo del passato, più o meno remoto, la distanza storica, il tempo, complicando una situazione di impedimenti successivi, infliggendo ulteriori danni: infatti, fatta eccezione per le traduzioni coeve, si traduce sempre in una lingua che non corrisponde più a quella del tempo di composizione dell’opera. Sì, qualcosa si può salvare come indizio di una stagione lontana da un presente sempre in movimento, ma è una specie di “patina del tempo”, una sorta di indizio di un oggetto d’epoca, ammessa pur sapendo che si traduce sempre per oggi e mai per ieri. Il disagio per il traduttore non è poco perché deve lavorare in questa “posizione strabica”, diviso tra passato e presente, per ottenere un prodotto equilibrato nel significato, esteticamente apprezzabile dal testo originale, ma sempre nel quadro di un “restauro conservativo”, per il legittimo debito nei confronti di un’epoca e di una scrittura datate. Questa postura non appare priva di conseguenze, poiché una lingua del presente, portatrice di tracce riconoscibili del passato, funzionali a ricordarci la distanza, è una lingua “terza”, un “compromesso linguistico” nato per la circostanza, una situazione effimera, che vale solo per rispondere a questa contraddizione, per accettarla, e soprattutto per superarla.

Se si esamina in concreto la traduzione, si possono verificare alcuni aspetti di questa impostazione fondata sul rispetto della creazione artistica quale ci è pervenuta. In questa logica ricade “tutto ciò che si conserva intatto” nel testo italiano della lingua d’origine. Infatti, il francese non cede il passo, nella traduzione proposta, all’italiano, per facilitare l’identificazione di personaggi della storia di Francia – talora, anche per evitare casi di omonimia con sovrani di altri Paesi – (Henri IV, Louis XIV, Louis-Philippe, dit Philippe-Égalité, Philippe d’Orléans); degli

aderenti ad un'organizzazione confessionale (Ligueurs), iscritta negli annali d'Oltralpe; di una sua stagione politica (Saint-Barthélémy, Directoire); di una sua peculiare istituzione (Académie Française, Conservatoire, Jardin des Plantes, Opéra); di un luogo della toponomastica parigina (Boulevard des Italiens, Les Invalides); di un titolo o di un'onorificenza francese (Madame, Légion d'honneur, Maréchal de France); di un'opera d'arte o della scienza che segnarono momenti fondatori per la cultura transalpina (L'Encyclopédie, Le Mariage de Figaro, Mazarinades). Accanto a questi elementi di "sopravvivenza" del francese, si propone la scelta della conservazione anche per «Bas-bleu», in modo che una nota possa chiarirne l'accezione storica, piuttosto che ridursi a tradurre con "sapietona", inadatto allo stile di Flaubert, o anche a "intellettualoide", troppo moderno e generico. Stesso trattamento "conservativo" del francese è stato riservato anche a quei lemmi che, essendo diventati insostituibili (dessert, feuilleton) o avendo una valida alternativa in italiano (étagère, fard), si preferisce lasciare in francese, visto il successo che hanno riscosso ovunque, entrando a far parte dei lessici di altre lingue.

Se si prende spunto da questi elementi appena analizzati, conservati in lingua originale nella traduzione, viene da chiedersi, e la domanda non sembri fuorviante, quante siano le lingue straniere presenti nel *Dictionnaire* e che non si è ritenuto opportuno tradurre. La risposta è inattesa: nel testo s'incontrano sei idiomi, senza contare il francese. Compagno, infatti, singole voci (anche in adattamento francese) o espressioni "straniere": greche (eurêka); latine (Alma Mater, cogito, ergo sum, id est, id est culex pubensis, Auri sacra fames); inglesi (clown, club, gulf-stream, jockey-club, keepsake, punch, self-gouvernement); arabe (djin); russe (ukase); turche (giaour). Pur essendo disponibili i termini corrispondenti in italiano, l'uso della lingua straniera deve esser salvaguardato, perché altrimenti si

smarrirebbe l'esterofilia "ingiustificata", che già di per se stessa costituisce un implicito luogo comune, oltre a rappresentare un preciso orientamento della scrittura flaubertiana. Tradurre significa anche sapere in quali momenti occorre rinunciare a tradurre, perché, talvolta, anche la mancata traduzione ne è una.

L'intera architettura di questa esperienza di trasferimento in un'altra lingua di un testo letterario dai connotati eccezionali – non pare inutile ricordare ancora una volta che, anche se si è scelto di tradurre l'edizione del solo manoscritto A, pure questo sia un testo incompiuto, più risolto, forse, nella sua parte iniziale – si fonda sulla volontà di rispettare l'oggetto artistico, e non (come talvolta accade) la "libertà" del traduttore, un traballante paravento che sembra autorizzare qualche disinvoltura di troppo (tentazione che si manifesta con più sicumera quando l'originale non è presente accanto alla traduzione proposta).

Questa è, dunque, una traduzione conservativa, una prova condotta nell'osservanza della materia testuale e del modo di lavorare e di scrivere dell'autore. Un lavoro che procede separando i momenti ambigui da quelli certi; che ricorre ai lessici coevi dell'opera, quando quelli attuali non sono i più adatti per trovare una soluzione convincente; che sui problemi culturali e storici cerca la necessaria documentazione; che tiene conto del tutto e della parte e cerca di restituirli nel loro rapporto reale (che può essere di armonia, ma non solo); che, se avverte un ritmo nella scrittura dell'autore, non lo trascura (dalle forme abbreviate alle elisioni); che non sorvola sulla posizione di alcuni elementi e non la sovverte (in particolare, «toujours», quando è in posizione iniziale, perché sottolinea con determinazione il carattere eterno, atemporale, del luogo comune). E quando un dubbio persiste, nonostante ogni tentativo del traduttore, non lo ignora, fingendo che non ci siano problemi, o giudicando che non sia il caso di parlarne.

In una traduzione accade di rilevare che ci siano numerosi segmenti di testo che si possono trasferire in sostanziale simmetria da una lingua all'altra, quasi, talvolta, come un "calco". Accanto a questi, altri elementi comportano di necessità una variazione, che, comunque, sembra sia più corretto contenere nello spazio il più ridotto possibile, senza per questo rivelarsi insufficiente o rinunciataria. Nel testo francese del dizionario flaubertiano si riscontra una tendenza all'uso di una lingua più generica, che, proprio in Flaubert, non può significare sciatteria. Essa restituisce, con la incompiutezza del testo, il carattere generico ed elementare della formulazione del luogo comune. Se si riconosce questa caratteristica del materiale oggetto della traduzione, si deve anche operare in maniera conseguente, senza ambire a "scrivere meglio dell'autore". Il comportamento di chi non vuole "approfittare" di un testo per farne, in traduzione, un altro tutto "suo", infatti, è quello di ridurre al minimo la variazione rispetto al dettato del manoscritto. Se si può, dunque, si rispetta sia la struttura della frase sia il singolo lemma, nella sua prima accezione, e persino nella radice etimologica. Laddove non sia possibile praticare questo comportamento senza una perdita consistente sul piano della pertinenza, della precisione e dell'efficacia narrativa, la traduzione può proporre variazioni, basate su ragioni evidenti, una scelta di "prossimità non arbitraria". A titolo di esempio, si segnalano alcune situazioni che testimoniano di questo comportamento: in «avocats», «jugement faussé» diventa «giudizio distorto»; in «échecs», «image», riferita all'arte della guerra, può transitare – senza sorprese – in «riproduzione»; in «exposition», «sujet» si adatta in «argomento»; in «gagner-petit», l'insegna si trasforma in «piccolo guadagno»; in «hémorroïdes», «viennent» pare opportuno renderlo con il più pertinente «derivano»; «vieux», in posizione assoluta, riportato tra parentesi alla fine della trattazione di alcune voci del lessico, trova esito lessicale adeguato in

«antiquato»; in «équitation», «bon exercice» trasmigra in «valido esercizio»; in «haleïne», l'aggettivo «fort», riferito al termine, diventa «pesante»; in «impermeable», «très avantageux» trova espressione non ambigua in «molto pratico»; in «latin», «quelque chose de leste» diventa «qualche cosa di allusivo»; in «malédiction», «donnée» esita in «pronunciata»; in «dôme», «tour de force» assume la valenza di «virtuosismo»; in «paysage de peintre», «plats d'épinards» è stato reso con «pasticci di spinaci», per salvaguardare la nota gastronomica e quella di colore; in «suffrage universel», «terme» genera il più eloquente «approdo». La stessa logica del “cauto trasferimento ragionato” presiede alla conversione di «hâvres-sâcs», nella voce «normands», in «zaaaiiini», con la ripetizione, per tre volte, delle due vocali con accento circonflesso, per evidenziare un problema di strascicamento della pronuncia. Si ricorre ad un neologismo solo quando la sua costituzione sembra giustificata e si fonda su di un precedente omologo: «rince-bouche» rinasce in «sciacquabocca», perché costruito sul modello di «sciacquadita». Per parte sua, «boursier» riappare sotto le specie italiane di «borsino», termine del gergo della borsa, malgrado il suo uso risalga alla seconda metà del Novecento.

A mettere a dura prova l'edificio della traduzione – come se non bastasse il quadro finora tracciato – provvedono anche le situazioni di “ambiguità” o di “opacità” lessicali sparse nel testo. Alcune di esse, quelle su espressioni o lemmi “oscuri”, si possono risolvere con un chiarimento in nota, altre, invece, richiedono che un sol termine francese sia lasciato alla sua insolubile duplicità, come testimonianza di una situazione bifida. Il termine «baudruche», per esempio, inteso come «intestino» e come «pallone», copre uno spazio che merita una adeguata spiegazione in nota. In altre circostanze, non si può evitare di indicare, l'uno accanto all'altro, l'esito bifronte e irrisolvibile di un termine:

«canard» vale per «anatre» e per «chiacchiere»; «enceinte» rende «incinta» e «cinta muraria»; «faute», in assenza di testo, oscilla tra «colpa» e «mancanza», come «bureau» che – privo di ogni sviluppo lessicale – non può sciogliere il dubbio tra «scrivania» e «ufficio», e, in tal caso si può far sopravvivere il dilemma attraverso l'adattamento italiano «burò»; «crapaud» ammette due accezioni, «rospo» e «impurità nel diamante», e niente si può fare neppure per «foulard», che nel passaggio dal francese all'italiano porta con sé la propria dicotomia tra «fazzoletto» e «sciarpina da collo». Una situazione atipica di sdoppiamento di significato sembra quella di «envergnure», che si potrebbe tradurre senza difficoltà, ma che è opportuno lasciare in francese, perché altrimenti, sottraendolo alla lingua d'origine, se ne perderebbe la tendenziosità fonologica e, con essa, l'ambiguità e l'allusione di carattere sessuale.

Infine, non mancano all'appello quelle difficoltà che non sono confinate in una categoria, e che richiedono un trattamento dedicato, con una riflessione sul fenomeno descritto nello sviluppo narrativo della voce, la cui soluzione, per quanto motivata, resta soggetta a ulteriori tentativi di miglioramento. Per citare qualche caso “aperto”, è quanto accade con «complications» in «coffres-forts», la cui ipotesi più soddisfacente pare, per ora, «combinazioni», al posto del più sbiadito «meccanismi»; invece, «démêloir», privo di un termine unico equivalente in italiano, dà luogo ad una “spiegazione” piuttosto che ad una traduzione, quando si presenta sotto la forma di «pettine a denti larghi» (piuttosto che del più sintetico «pettine rado»); in «grammaire», si incontra «l'apprendre» al posto del più appropriato «l'enseigner» (possibile immaginare una svista d'autore?): si tenta di risolvere una situazione che potrebbe esser delicata, rielaborando la frase, con l'introduzione di un verbo «fare», dato per sottinteso, che

consenta di appianare una eventuale perplessità (ma nessuno intende nascondere la forzatura).

Il totale modesto delle voci che compongono questo *Dictionnaire*, nonché il computo di tutte le parole implicate nell'edizione (le voci e la trattazione che a ciascuna di esse l'autore ha riservato), sembrano riservare una qualche sorpresa. Tutte insieme esse sono superiori alle parole necessarie alla riflessione sulle operazioni che comporta questa traduzione. Tuttavia, sono in una quantità sorprendente, poco proporzionata rispetto alla misura delle parole che compongono il testo. Questo paradosso costituisce una dimostrazione esemplare della complessità dell'atto di tradurre e dei problemi che pone anche in un volume asciutto come questo. Allora, lo spessore del problema si può rappresentare in questi termini: se un dizionario costituisce già in sé una irrisolta complessità, perché rappresenta la trascrizione ordinata del disordine di ciò che esiste al mondo, quale sarà il grado di difficoltà che implica un dizionario dedicato alla stoltezza umana, ove alle voci corrispondono minuscoli romanzi in gestazione, finzioni narrative, scene teatrali, materiale di un immaginario carpito agli avvenimenti quotidiani? Quali e quanti vortici si aprono per la traduzione di questo spazio così delineato?

Vista da qui, da queste pagine che ripercorrono le peripezie della lunga stagione di traduzione del *Dictionnaire des Idées Reçues*, appare ciò che non riuscivamo, né forse desideravamo, vedere: il viaggio racchiuso in questo zibaldone di cieche e tracotanti banalità, nonostante tutto il gran da fare di chi ha tradotto, è stata davvero una vicenda che attende inutilmente la sua fine, un tentativo entusiasta ed estenuante di attraversare le carte inquiete di un dizionario dedito a monologhi e a narrazioni clandestine. Ci si è avvalsi del mestiere (che è sempre poco), dell'esperienza di un apprendistato che non finisce mai, utilizzando i pochi mezzi di fortuna di cui si disponeva, costruendo con esse

qualcosa che reggesse con dignità “le onde” della scrittura. Ciò che resta del lavoro compiuto è questa traduzione e il suo diario di bordo, questi fogli di commento che la accompagnano. Dureranno quanto potranno, ma per qualche tempo permetteranno di accompagnare chi vorrà seguire lo straordinario movimento della scrittura creata qui da Flaubert a sua gloria e a dannazione del traduttore.