Paolo Albani

NON SEMPRE TRADURRE È TRADIRE

Postfazione alla traduzione curata da Aldo Merce
dell'*Ulisse* di James Joyce, Editore illeggibili
(libri per improbabili lettori), Italia, 2015, pp. 732.
Questa postfazione è servita come base per la relazione tenuta
nella Sala multimediale dei Chiostri Francescani di Ravenna
durante il Bloomsday del 16 giugno 2015
e al Pavaglione di Lugo di Romagna, nell'ambito del Festival Scrittura,
sempre in occasione del Bloomsday del 16 giugno 2016.

Una nuova traduzione in italiano dell'*Ulisse* di James Joyce è sempre un avvenimento emozionante, che ci riempie di gioia. Questa di Aldo Merce[1] viene cronologicamente dopo quella curata da Gianni Celati per Einaudi (febbraio 2013), traduzione a cui l'autore delle *Comiche* ha lavorato per più di sette anni, cercando di restituire il ritmo e i toni dell'originale joyciano, la sua musica di sottofondo, ipnotica e incantatrice[2].

L'operazione di Merce, se vogliamo, è più filologica, attenta com'è a non tradire le tensioni della lingua di partenza, a non snaturarla, a non perdersi in spericolate circumnavigazioni letterarie o facili scorciatoie interpretative, eppure, per quanto aderente alle piegature della lingua originaria, ci restituisce un Joyce inedito, poco conosciuto e sempre vibrante.

Con questa sua fatica Merce ha il merito di aver innovato la tecnica della traduzione, di aver aperto un nuovo orizzonte a coloro che, con dedizione e spirito d'avventura, si prendono il compito non facile, e però affascinante, di traghettarci da una sponda all'altra di quel fiume che segna il confine fra due lingue diverse.

Per verificare l'attendibilità e l'efficacia della tecnica di Merce è sufficiente applicarla a un altro testo: prendiamo ad esempio *Underworld* di Don DeLillo e scopriamo in che modo sia possibile superare e vincere le spaventose difficoltà che s'incontrano nella traduzione delle seguenti espressioni (per ognuna di esse abbiamo indicato la pagina in cui compare nell'edizione Einaudi del 1999)[3]:

> *duchino* [nel senso di piccolo duca] → p. 171; *u' pazz'* → p. 222; *lontananza* → p. 291; *Aiuto* → p. 314; *scopa* → p. 404; *tramontana* → p. 512; *Cosa nostra* → p. 631; *sett' e mezz'* → p. 645; *salut'* → p. 646; *capozella* → p. 712; *Sboccato* → p. 726; *Animale* → p. 733; *U' gazz'* → p. 740; *scucciament'* → p. 741; *Abruzzese* → p. 747; *stunat'* → p. 754; *scungilli* → p. 754; *baci a tutti* → p. 757; *Un po' complicato* → p. 757; *Baci a tutti* → p. 758; *che succede* → p. 758; *briscola* → p. 770; *Madonn'* → p. 771; *stunat'* → p. 771; *Eroina* → p. 774; *Domani mattin'* → p. 803; *arrabbiato* → p. 806; *Malavita* → p. 809; *Madonn'* → p. 809; *Mannaggia l'America* → p. 815; *Quanti sold'* → p. 816; *cafone* → p. 816; *Porca miseria* → p. 816; *tizzo* → p. 817; *tizzone d'inferno* → p. 817; *Finalmente* → p. 826; *stunat'* → p. 826; *u' gazz'* → p. 827; *briscola* → p. 828.

Tutte espressioni che la brava Delfina Vezzoli, curatrice del libro, ci avverte, in puntuali e meticolose note a piè di pagina, essere «in italiano nel testo». Non è difficile intuire dunque che l'efficacia del metodo di traduzione inventato da Merce, una volta applicato al libro di DeLillo, qui preso a campione, risulta sorprendente.

Per quanto mi riguarda, se avessi avuto la capacità, o meglio il dono, di tradurre da una lingua qualunque (anche se il francese è quella che sento più vicina alla mia sensibilità artistica) a un'altra, e con ciò, di fatto, avessi avuto la possibilità di valermi dell'appellativo di scrittore, perché solo chi traduce può essere scrittore fino in fondo (in fondo a che cosa, non lo so bene), e qui potremmo fare vari nomi da Baudelaire a Rilke, da Calvino a Manganelli, da Paul Auster allo stesso Joyce che tradusse in italiano *Anna Livia Plurabelle*[4] (tanto per citarne alcuni), ecco, dicevo, se avessi avuto quella dote di sapermi misurare con una «trasmigrazione verbale» (come Nabokov

---

[1] La traduzione dell'*Ulisse* di Joyce eseguita da Aldo Merce a cui ci riferiamo consiste nella riproposizione del testo originale comprensivo delle sole espressioni in italiano usate dallo scrittore irlandese, lasciate dal punto di vista tipografico nel punto esatto in cui compaiono nella versione originale adottata.

[2] Per completezza negli ultimi anni ne sono uscite altre due di traduzioni dell'*Ulisse*: Enrico Terrinoni (Newton Compton 2012) e Giulio De Angelis (Mondadori 2014).

[3] Don DeLillo, *Underworld*, traduzione di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino, 1999.

[4] James Joyce, *Anna Livia Plurabelle nella traduzione di Samuel Beckett e altri. Versione italiana di James Joyce e Nino Frank*, a cura e con un saggio di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, introduzione di Umberto Eco, Einaudi, Torino, 1996.

chiama la traduzione) da una lingua a un'altra, allora mi sarebbe piaciuto tradurre alcuni testi, e l'avrei fatto, credo, con estrema passione.

Il mio sogno di traduttore, accarezzato fin da giovane, cioè fin dai tempi in cui seguivo un corso di traduttologia (termine che qualcuno ha proposto di sostituire con il bruttissimo «translatica») all'Università di Firenze, con il professor Claudio Battistin, è legato in particolare a alcuni testi seducenti, notoriamente ardui, per la loro insolita struttura, da trasferire da una lingua a un'altra.

Il primo riguarda un sonetto dello scrittore e poeta francese Georges Fourest (1867-1945), tratto dal suo *La Négresse blonde* (1909)[5]. Per l'esattezza si tratta di uno pseudo-sonetto, contenuto nella sezione intitolata «SIX PSEUDO-SONNETS truculents et allégoriques»:

PSEUDO-SONNET

Que les amateurs de plaisanterie facile
proclameront
le plus beau du recueil

. . . . . .

. . . . . .

Nemo (*Nihil*, cap. oo).

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX[1]
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

1. Si j'ose m'exprimer ainsi!
(*Note de l'Auteur.*)

31 février 53490.

Immagino che, di fronte a un sonetto come questo, a molti sarà venuto in mente il racconto di Edgar Allan Poe *Come si icsa un paragrabo* (*X-ing a Paragrab*) (1849)[6] dove si riporta un

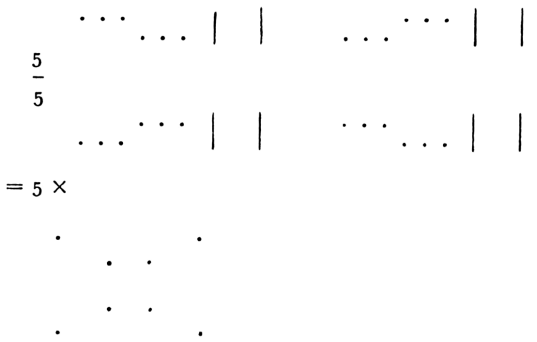
[5]Georges Fourest, *La négresse blonde*, préface de Willy, Édition revue et augmentée, Georges Crès e Cie, MCMXII [1913], pp. 49-50.

«pezzo impareggiabile» che in origine doveva essere tutto un coro di «o», e che invece il proto del giornale «Tè bollente di Nopoli», fondato da Scappefuggi Testatosta, compone, non avendo trovato nessuna lettera «o» nelle cassette della tipografia, in questo modo:

> «Lx sx. Xh, xh, Jxhn! Cxme ti vx? Lx sx, lx sx. Nxn fx crx crx se nel bxscx nxn stx! Cxltx? Txccx? Ti xdx: xh, mxmmx, stx accxstx al fxcx! Xh, nx! Txstx, Jxhn, nell'xdixsx bxscx di Cxncxrd! Nel bxscx, gxffx gufx, chixttx, chixttx. Xh, nx! Nx! Fuxri, dicx! Txstx, e prxntx e scixltx! Nx, nxn c'è pxstx per te, Jxhn, Sxlx il *nxn bxmx* sxsta. Tu, pxllx, rxzzx tarxccx, bxmbxlx, txmbxlx, xcxne testxne, vecchixttx bxn a un cxrnx! Sxzzx cxccx, pxrcx e rxspx, sxrtx da un bxtrx di Cxncxrd! Zittx, xra! Zittx, stxltx! Cxccxdè? Nx, pxllx! Sgxrbix, bxnx! Nx, nxn vxglix, "crx crx" nxn vxglix "glx, glx", nxn vxglix "bx, bxx!" Xh, vxltx gxffx e gnxccx: ix, nxi, lxrx nxn ti vxglixnx, nx! Prxprix nx! Xcxne testxne, stxp! Affxga il cxrdxglix nel gxttx!»

Che si tratti di un sonetto, nel caso del testo di Fourest, è evidente dalla sua struttura: quattordici versi endecasillabi raggruppati in due quartine («fronte») a rima alternata o incrociata e in due terzine («sirma») a rima varia. Il problema cruciale è come interpretare, e di conseguenza tradurre in italiano, le «X» che compaiono nei singoli versi. Nell'articolo «Un monochrome poétique de Georges Fourest»[7], Laurent Robert scrive che questo pseudo-sonetto è «un texte, qui ne dit rien, certes, mais qui, ce faisant, signifie qu'il ne dit rien – et qui donc manifeste la possibilité qu'a un texte de ne rien dire», e lo avvicina da un lato alle *peintures monochroïdales* di Alphonse Allais[8] e dall'altro al *Sonnet en yx* di Mallarmé, dove ci sono rime in «yx» per l'appunto: «onyx/Phénix», «ptyx/Styx».

L'allusione a Mallarmé è quanto mai pertinente se si pensa che fra gli appunti ritrovati del poeta francese, relativi al suo tentativo di costruire il *Libro totale*, dove sarebbero dovuti confluire tutta la letteratura e tutta la realtà, ci sono pagine come questa[9]:



[6] Edgar Allan Poe, *Come si icsa un paragrabo*, in *I racconti*, traduzione di Giorgio Manganelli, introduzione di Julio Cortázar, Einaudi, Torino, 2009, pp. 676-681.

[7] http://humanidades.uprrp.edu/romanitas/francais/volumen2/robert.html.

[8] L'allusione è alle tavole monocromatiche di Allais dove lo scrittore esegue dei quadri tutti di un solo colore con titoli appropriati, tipo «Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit» relativo a una tavola completamente nera. Si veda Alphonse Allais, *Album Primo-Avrilesque*, prima edizione Ollendorff, Paris, 1897; si veda anche Éditions Climats, Castelnau-le-Lez (près de Montpellier), 2000.

[9] Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1977, p. 197. Un vero maestro di bizzarrie tipografiche è Laurence Sterne (1713-1768) che in *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1760-1767) adopera spazi bianchi, linee sagomate, asterischi, trattini di varia lunghezza, manine tipografiche che segnalano con il dito un punto del testo e perfino una pagina marmorizzata. Si veda al riguardo Antonella Sbrilli, *La presenza del Tristram Shandy sulle soglie del Dada*, «Storia dell'arte», n. 118 (n. s. 18), nuova serie, settembre-dicembre 2007, pp. 115-126.

Se l'ipotesi di Robert è giusta, riuscire a tradurre in termini effettivi, cioè linguistici, il nulla espresso nello pseudo-sonetto di Fourest non è impresa facile, anche perché il concetto di nulla varia a seconda della cultura che lo esamina: ad esempio nella cultura italiana se ne accentua di più l'essenza esistenziale e poetica (come fa Emanuele Severino in *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*), mentre in quella francese si valorizzano maggiormente gli aspetti filosofici del nulla (si pensi a *L'essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre).

La «x» è la lettera enigmatica per eccellenza, fa notare Robert. È la lettera dell'assoluta sostituzione, che può rimpiazzare chiunque e qualunque cosa. Si utilizza la «x» nelle equazioni e quando si parla del Signor «X» o di «x» persone. In questo sta la difficoltà, ma allo stesso tempo la meravigliosa sfida, di tradurre le «X» di Fourest dal francese all'italiano.

Alla parte iniziale dello pseudo-sonetto di Fourest, ovvero all'esergo formato da due linee di punti, forse si è ispirato François Le Lionnais (1901-1984), fondatore insieme a Raymond Queneau dell'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), per comporre un testo scritto verso la fine degli anni cinquanta del secolo scorso[10]:

Sur le bout de la langue

.....

.....

.....

.....

Forse c'è già qui *in nuce*, nella prospettiva di quelle quattro linee di punti combinate così mirabilmente da Le Lionnais, la geometria degli spericolati esperimenti à contrainte cui si dedicheranno gli oulipiani dopo il 1960 (anno di fondazione dell'OuLiPo), tenendo conto per di più che lo pseudo-sonetto di Fourest, composto solo di «x», può configurarsi come: 1. una sorta di *monoconsonantismo superlativo* (in quanto vi compare una sola consonante); 2. un *lipogramma estensivo* in tutte le lettere dell'alfabeto tranne appunto la «x»; 3. un *palindromo*, poiché può essere letto da sinistra a destra e da destra a sinistra (come le parole *ingegni*, *onorarono*)[11]. Tutto ciò

[10] François Le Lionnais, *Sur le bout de la langue*, «il Caffè», 1, 1960, p. 43.

[11] In italiano sono parole monoconsonantiche «cacciucco», «aggeggio», «irrorare». Il lipogramma più noto è il romanzo di Georges Perec, *La disparition*, Édition Denoël, Paris, 1969, un romanzo scritto senza usare la lettera «e». Di questo romanzo esiste una traduzione in italiano effettuata da Piero Falchetta: *La scomparsa*, Guida, Napoli, 1995.

rimarca ancora una volta l'arditezza di tradurre in italiano un testo, per quanto anticipatore, nato nell'area della letteratura potenziale[12].

Non è tuttavia da escludere che l'ispirazione del testo di Le Lionnais sia da rintracciare non tanto nello pseudo-sonetto di Fourest bensì in Alphonse Allais che dispone il capitolo terzo di *Un dramma davvero parigino* (1891)[13], storia del travagliato ménage di due coniugi, in questo modo:

Hold your tongue, please!

Nel quale i due si riconciliano al modo ch'io v'auguro
di riconciliarvi sovente, voi che fate tanto i furbetti

••

••

Un altro testo che avrei voluto tradurre, ma non l'ho fatto (almeno fino a oggi) per mancanza di coraggio oltre che di competenza tecnica, è il Capitolo 9, intitolato «LE MEILLEUR DU LIVRE», contenuto in *Moi-même* (1909) di Charles Nodier di cui esistono due versioni. La prima compare nell'edizione del libro di Nodier edita nel 1921[14]:

CHAPITRE IX

Le meilleur du livre (1)

. . . .

(1) Ce chapitre consiste dans une page blanche uniquement marquée dit M. Gazier, de points d'interrogations, d'exclamation, de parenthèses, de virgules et de traits. Il eût peut-être été curieux de le reproduire photographiquement.

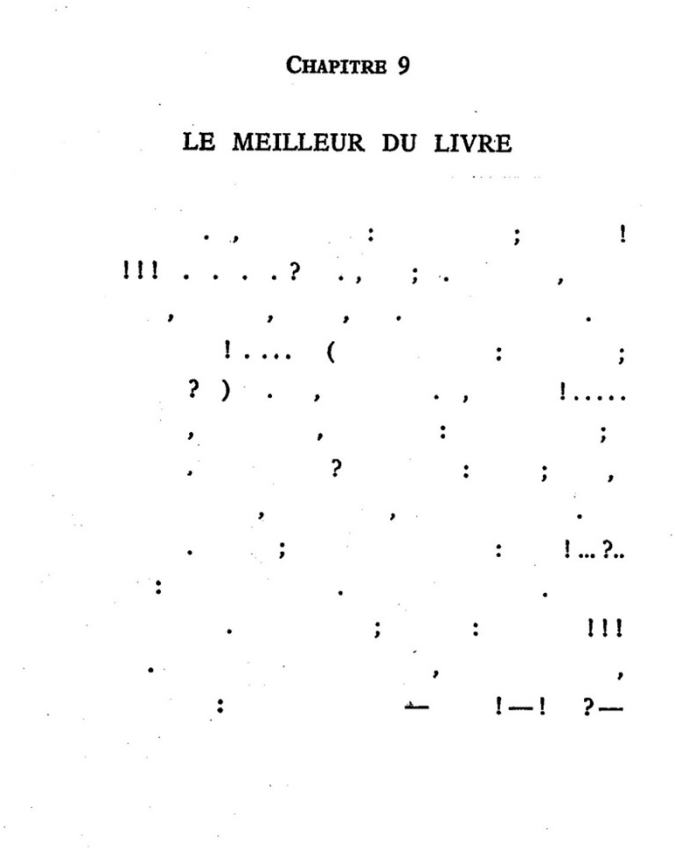
---

[12] Sulle difficoltà della traduzione di testi oulipiani si veda «Traduire la littérature à contrainte», un colloquio con David Bellos e Jürgen Ritte nel bel volume *Oulipo, la littérature en jeu(x)*, sous la direction de Camille Bloomfield et de Claire Lesage, Gallimard-Bibliothèque nationale de France, Paris, 2014.

[13] Alphonse Allais, *Un dramma davvero parigino*, in *Un dramma davvero parigino e altri racconti*, a cura di Eugenio Rizzi, Albatros Editori Riuniti, Roma, 1987, pp. 102-108, si cita da p.105.

[14] Charles Nodier, *Moi-même: ovrage inedit*, avec une introduction sur le Roman personnel par Jean Larat, E. Champion, Paris, 1921.

La seconda versione, più esplicita e ancor più problematica della precedente, di «LE MEILLEUR DU LIVRE» appare nell'edizione di *Moi-même* stampata nel 1985[15]:



CHAPITRE 9

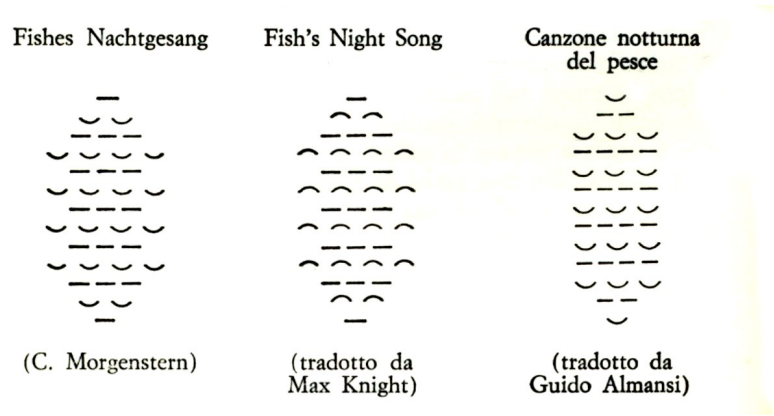
LE MEILLEUR DU LIVRE

. , : ; !
!!! . . . . ? . , ; . ,
, , , . .
! . . . . (: ;
?) . , . , ! . . . . .
, , : ;
. ? : ; ,
, , .
. ; : ! . . . ? . .
: . .
. ; : !!!
. , ,
: — ! — ! ? —

Comunque la si voglia esprimere tipograficamente, in modo sottinteso o esplicito, s'intuisce come la traduzione in questo caso sia una questione molto complessa perché l'obiettivo è restituire, tramite le allusioni grafiche scelte da Nodier, il suo pensiero profondo sulla parte *migliore* del libro. È interessante notare, fra l'altro, come sia Nodier che Fourest − quest'ultimo, come si è visto, ritiene il suo pseudo-sonetto in X «il più *bello* della raccolta» − siano entrambi accomunati da una sorta di esaltazione valutativa dei propri testi non strettamente verbali, come se questi, rispetto ai tradizionali, avessero un *quid* in più.

In questa affannosa ricerca di trovare una soluzione soddisfacente al problema di come trasporre i segni grafici di Nodier dal francese all'italiano, mi conforta, e mi è di stimolo, la traduzione che Guido Almansi, al pari di Max Knight, ha fatto di *Fishes Nachtgesang* (Canto notturno del pesce) (1905) del poeta tedesco Christian Morgenstern (1871-1914)[16], che l'avrebbe personalmente recitata e considerata dallo stesso Morgenstern «la più profonda poesia tedesca» («das tiefste deutsche Gedicht»)[17]. La poesia, com'è noto, è composta di versi formati da semicerchi concavi e convessi indicanti le sillabe brevi e le sillabe lunghe:

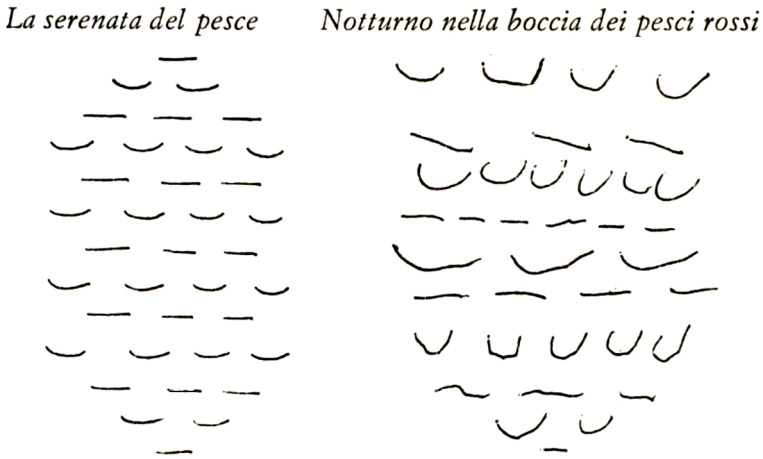
[15] Charles Nodier, *Moi-même*, texte établi, présenté et annoté par Daniel Sangsue, Corti, Paris, 1985.
[16] Guido Almansi e Guido Fink, *Quasi come. Parodia come letteratura. Letteratura come parodia*, Bompiani, Milano, 1976, p. 328.
[17] Ernst Kretschmer, *Come si piega il lupo mannaro senza uccidere il pesce che canta. Tradurre il nonsense*, «Il lettore di provincia», 138, gennaio/giugno 2012, pp. 123-136, si cita da p. 133.



La taduzione di Max Knight, scrittore di origine austriaca, dal 1950 al 1976 editore della *University of California Press*, risale al 1964. Su questa traduzione scrive Kretschmer:

> Con questa traduzione, come con la maggior parte dei *Gallow Songs* [è il titolo in inglese della raccolta di Morgenstern *Canti della forca*, ndr], Knight coglie in modo congeniale la funzione principale del divertimento del nonsense. Mantenendo la forma del pesce, in cui i semicerchi evocano sempre l'idea delle squame, rispetta la lunga tradizione della poesia visiva a cui si rifà Morgenstern. Girando gli stessi semicerchi in modo che la loro forma concava diventi convessa, crea persino un effetto comico che va oltre la comicità dell'originale. Se *Fisches Nachtgesang* è un gioco, *Fish's Night Song* può essere considerato un doppio gioco: il traduttore gioca con la traduzione stessa con cui traduce il gioco del nonsense[18].

Mi conforta ancor più sapere che lo scrittore guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), che riteneva il tradurre il ramo più difficile di tutti quelli che abbraccia la curiosa mente umana, ha offerto della poesia visuale di Morgenstern, negli anni settanta del secolo scorso, due traduzioni, una letterale (a sinistra di chi legge) e una spirituale (a destra)[19]:



[18] Ernst Kretschmer, *Come si piega il lupo mannaro senza uccidere il pesce che canta. Tradurre il nonsense*, cit., p. 134.

[19] Augusto Monterroso, *Traduttori e traditori*, in *Il resto è silenzio*, a cura di Barbara Bertoni, Sellerio, Palermo, 1992, pp. 81-84. Monterroso è l'autore di un racconto di un solo rigo: «Quando si svegliò, il dinosauro stava ancora lì», racconto amato da Italo Calvino che lo cita nelle sue *Lezioni americane* (Garzanti, Milano, 1988, p. 50).

Dati simili precedenti, è sintomatico che nel 2014 anche Aldo Merce, prima di affrontare l'*Ulisse*, si sia cimentato in questa audace e scivolosa traduzione:

Fiches Nachtgesang (1905)

Canto notturno dei pesci

n.d.t.
nessuna traduzione tradirà l'azzardo del testo

Un ulteriore testo che mi sarebbe piaciuto tradurre è il Capitolo XII del *Voyage autour de ma chambre* (1794) di François Xavier comte de Maistre[20]:

CHAPITRE XII

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . le tertre. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Anche qui la difficoltà non sta tanto nel rendere in modo adeguato l'espressione «le tertre», traducibile facilmente con «il poggio», ma nel rappresentare l'andamento ambiguo, la voce, l'anima di quella esile, ma resistente ragnatela di punti che racchiude e sostiene il piccolo testo, come una mosca rimasta prigioniera nella trama del ragno.

Lo stesso si può dire di questo passo, che presenta la medesima geometria puntinata del precedente (con frase al centro) che s'incontra nella *Favola della botte* (1704) di Jonathan Swift[21]:

. . . . . .
. . . . . DESUNT NONNULLA . . . . .
. . . . . .

È pur vero che Swift, là dove nello stesso testo ripropone quella struttura[22] – frase contornata da punti, a simulare un'ipotetica incompletezza nel manoscritto – si preoccupa di scrivere in nota:

[20] François Xavier comte de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Libr. de la Bibliot. Nationale, Paris, 1880, p. 25.
[21] Jonathan Swift, *Favola della botte*, traduzione, prefazione e note di Gianni Celati, Sampietro editore, Bologna, 1966, p. 138.
[22] Ibidem, p. 44 e p. 117.

> Io credo che l'autore ce l'abbia messa [quella lacuna, ndr] per precauzione, e che la spiegazione del problema, che ha richiesto alle sue facoltà mentali tanto sforzo, non costituisse una valida soluzione; d'altronde non sarebbe una brutta cosa se tutti i problemi impigliati in metafisiche ragnatele non trovassero altra risposta[23].

A ben vedere tutto questo ricorda – e l'accostamento costituisce un fatto significativo − la famosa dedica che Honoré de Balzac mise al suo *Le chef-d'œuvre inconnu* (1847)[24]:

> ***À un Lord***
> .....
> .....
> .....
> .....
> .....
>
> **1845.**

Secondo alcuni Balzac si sarebbe ispirato a certe bizzarrie tipografiche contenute in *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (1760-1767) di Laurence Sterne. In un articolo del volume collettivo *Autour du "Chef-d'œuvre inconnu" de Balzac*, Ségolène Le Men[25] propone di vedere in quelle linee un emblema dell'indicibile per lo scrittore e dell'irrappresentabile per il pittore: epigrafe muta e allo stesso tempo fregio ornamentale come ce ne sono tanti nelle edizioni romantiche, a testimonianza una volta di più dell'estrema difficoltà di trasporre quelle cinque – o quattro a seconda delle edizioni – linee di punti dal francese all'italiano.

Piuttosto che cercare l'identità di un vero lord britannico fra le frequentazioni di Balzac, c'è chi invita invece a considerare l'amore per l'anagramma dello scrittore francese: «À un lord» è infatti l'anagramma di «Arnould», chiaro riferimento alla celebre cantante Sophie Arnould (1744-1803), già citata da Balzac nella novella *Sarrasine* (1830): quest'ultima circostanza, come si vede, cambia del tutto il senso dei punti messi in epigrafe a *Chef-d'œuvre inconnu* e getta una luce completamente diversa su una loro possibile trasposizione dal francese all'italiano.

I punti che de Maistre ha adoperato nella descrizione del suo domestico viaggio sono così alchemici e misteriosi che ricordano i surrealistici (e come definirli altrimenti?) punti tracciati da André Breton nel *Manifesto del Surrealismo* (1924) quando, soffermandosi sui segreti dell'arte magica surrealista, consiglia, fra le altre cose, il modo «Per essere ben visto da una donna che passa per la strada[26]»:

---

[23] Ibidem, p. 117, nota 6.
[24] Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, édition présentée et annotée par Adrien Goetz, Gallimard, Paris, 1996.
[25] Ségolène Le Men, *L'indicible et l'irreprésentable: les éditions illustrées du «Chef-d'œuvre inconnu»*, in AA.VV., *Autour du "Chef-d'œuvre inconnu" de Balzac*, École nationale supérieure des Arts décoratifs, Paris, 1985, pp. 15-34.
[26] André Breton, *Manifesto del Surrealismo*, in Ivos Margoni, a cura di, *Breton e il surrealismo*, Mondadori, Milano, 1976, pp. 252-284, si cita da p. 272.

Per essere ben visto da una donna che passa per strada

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Infine c'è un'ultima sfida nel campo della traduzione che avrei voluto affrontare, forse quella più impegnativa, la più ostica, e però anche la più affascinante e suggestiva, quella con cui ogni traduttore almeno una volta nella vita ha pensato di misurare le proprie capacità di Caronte linguistico: sono le righe di puntini, lunghe quanto tutto il corpo di una pagina, precedute da frasi sintomatiche come «E col suo solito tono non poteva dirle quello che avrebbe dovuto» o «Non te ne andare», che Lev Tolstoj ha disseminato in varie parti di *Anna Karenina* (1877)[27]:

. . . . . .

[27] Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, introduzione di Pier Cesare Bori, traduzione di Laura Salmon, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p. 178, p. 197, p. 593 e p. 749.