

L'ARTE DI RIMANERE FEDELI.

NOTE SU ALCUNE TRADUZIONI ITALIANE DI *MADAME BOVARY*¹

di *Federica Sforazzini*

Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez pas!
Milan Kundera

Senza ambire alla sistematicità di uno studio traduttologico, questo lavoro si basa sulla persuasione che la grande scommessa della traduzione letteraria sia far passare da una lingua all'altra tutta l'intenzione estetica di un autore al fine di superare il «curieux nationalisme internationalisé» (Kundera, 1995, p. 15) di cui parla Milan Kundera nell'articolo intitolato *L'art de la fidélité*. Detentore di un'esperienza attiva quanto passiva della traduzione, Kundera, come tutti gli autori che seguono i propri traduttori, parte da un'implicita esigenza di fedeltà pur consapevole dei limiti che questo termine comporta, poiché nessuna parola di una lingua trova un suo equivalente assoluto in un'altra: «La fidélité d'une traduction n'est pas chose mécanique, mais exige inventive et créativité. La fidélité en traduction est un art» (*ibid.*).

L'arte di rimanere fedeli al senso di un testo letterario si fa del resto imperativa di fronte a quello che Kundera ha definito il primo «roman devenu poésie» (Kundera, 1999, p. 175) il romanzo cioè pronto ad assumere le più alte esigenze della poesia, come l'intenzione di cercare sopra ogni cosa la bellezza, l'importanza di ogni singola parola, l'intensa melodia del testo, il richiamo dell'originalità applicato ad ogni particolare. Pubblicato in Francia nel 1857, *Madame Bovary* viene tradotto per la prima volta in Italia nel 1881, quando l'eco dello scandalo dovuto ai contenuti dell'opera ne offuscava le novità della prosa con cui l'autore lanciava una sfida audace alla poesia (Donatelli, 2006, p. 67). Proprio nell'anno in cui, con la pubblicazione delle *Fleurs du mal*, la poesia lirica trovava la sua essenza, il romanzo ambiva ad emanciparsi dalla tirannia del narrativo facendo della precisione semantica il suo tratto distintivo. Per la prima volta nella storia della letteratura la forma non è più al servizio dell'idea, ma costituisce un tutt'uno con essa: «Où la Forme, en effet, manque, l'Idée n'est plus. Chercher l'un c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur, et c'est pour cela que l'art est la vérité même»² (*Corr.*, II, p. 91).

Carne stessa del pensiero, la forma inseguita dall'autore di *Madame Bovary* ambisce al ritmo e alla sonorità del verso, affinché ogni frase sia unica e irripetibile nel suo tentativo di restituzione del reale, valendo così quella che per Flaubert è una vera e propria «discesa agli inferi» (ivi, pp. 135, 269). Unire la poesia della forma alla prosa del contenuto è quindi l'ambizione di un Flaubert ormai trentenne che sceglie espressamente un intreccio banale per fare dello stile la sola ed unica ragione di scrivere.

Numerosi studi, a partire da quello di Marcel Proust nel 1920 (Proust, 1971, pp. 586-600) hanno accertato l'esito assolutamente positivo di questo progetto estetico, rilevando la sorprendente modernità della scrittura di Flaubert, il suo soggettivismo nella selezione di pronomi, tempi verbali, congiunzioni, avverbi e preposizioni che non meritano meno attenzione delle scoperte esistenziali custodite in *Madame Bovary*. Proprio

perché in Flaubert (come più tardi in Proust) la singolarità dello stile coincide con la singolarità del pensiero e soltanto determinate soluzioni formali consentono al romanziere di gettare una luce nuova sul mondo umano.

Ora, tenere presente questo parallelismo tematico dello scritto e dell'umano è indispensabile per cogliere il valore estetico di *Madame Bovary* che, per la portata della sua scoperta, non appartiene esclusivamente al contesto nazionale di origine, ma a quello europeo. Come tutte le grandi opere entrate a far parte della storia del romanzo europeo, *Madame Bovary* fa capo al contesto della *Weltliteratur* goethiana e si configura pertanto come un testamento suscettibile tanto di tradimento quanto di fedeltà da parte dei suoi traduttori. In altre parole, una traduzione fedele è la *conditio sine qua non* per cogliere il valore estetico dell'opera anche al di fuori del suo contesto nazionale.

Secondo Kundera, per giudicare un romanzo non occorre conoscere la sua lingua originale, anzi «un recul géographique éloigne l'observateur du contexte locale et lui permet d'embrasser le *grand contexte* de la *Weltliteratur*, seul capable de faire apparaître la valeur esthétique d'un roman, c'est-à-dire: les aspects jusqu'à alors inconnus de l'existence que ce roman a su éclairer; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver» (Kundera, 2005, pp. 50-1). Dostoevskij, ad esempio, non è mai stato capito così profondamente come da un francese: Gide (che non sapeva il russo); Ibsen da un irlandese: George Bernard Shaw (che ignorava il norvegese); Dos Passos da Sartre (che non lo ha letto in originale). Sono tutti esempi dell'esito che può e deve avere una traduzione fedele: far passare da una lingua all'altra l'intento estetico di un autore.

Nel caso di Flaubert, un traduttore fedele dovrebbe preoccuparsi non soltanto del lato semantico e sintattico, ma anche di quello stilistico, metrico e fonosimbolico, tenendo sempre presente che, in *Madame Bovary*, la distinzione perorata da Umberto Eco tra prosa e poesia (Eco, 2003a, pp. 55-6) si fa infima, poiché gli effetti passionali suggeriti dal romanzo non vanno confusi con l'intento dell'autore di fare un "esercizio di stile" finalizzato a una scrittura strutturata non sull'intreccio ma sull'espressione. Questo spiega perché la battaglia combattuta dai primi traduttori italiani di Flaubert fosse particolarmente disperata: influenzati dai naturalisti che lo eleggevano a loro maestro e da storici della letteratura che si ostinavano a chiamarlo un realista, antecedenti sia alla prima edizione delle opere complete comparsa in Francia soltanto nel 1910, sia al noto studio di Proust datato, come abbiamo detto, 1920, e distratti per giunta dal processo seguito alla pubblicazione del romanzo, gli autori delle prime traduzioni di *Madame Bovary* sono «più da compatire che da condannare»³, non avendo avuto, a differenza dei loro successori, una sufficiente conoscenza dello stile personale del romanziere. È a partire dagli anni Trenta che una maggiore consapevolezza della rivoluzione copernicana compiuta da Flaubert inizia a delinearsi: note e prefazioni dei traduttori⁴, insieme a saggi di illustri studiosi italiani, come Benedetto Croce, Mario Bonfantini, Vittorio Lugli e Cesare De Lollis, fanno chiarezza sul malinteso a cui è inizialmente dovuta la fama dell'autore di *Madame Bovary*, dove la trasgressione riguarda meno la morale della storia della poetica del racconto e delle regole formali del genere (Croce, 1923, pp. 266-78; Lugli, 1959, pp. 19-25; Bonfantini, 1966, pp. 167-207; De Lollis, 1971, pp. 429-54). Basandomi su una selezione di sequenze narrative e di passaggi descrittivi che pongono *Madame Bovary* al di là del *texte lisible* tradizionale, verificherò il lavoro di diciannove traduttori italiani⁵, la loro tensione alla fedeltà e al tradimento di fronte alla singolarità di un romanzo dove ogni frase assume l'ambiguità propria del verso per

configurarsi come «una continua sfida al decifratore distratto, un permanente invito alla criptoanalisi» (Eco, 1990, p. 102).

L'originalità poetica di Flaubert si stempera sin dall'*incipit*, articolato, nella *Pléiade*, in un solo capoverso e caratterizzato, a livello grafico, dall'uso di un corsivo con cui il narratore interno introduce il personaggio di Charles descrivendolo come «un *nouveau habillé en bourgeois*»⁶ (*MB*, p. 293). Il ritratto del personaggio è quindi inizialmente affidato a una precisa immagine tipografica e a un avverbio, al fine di distanziare Charles da un ambiente che si rivelerà sarcastico nei confronti del suo linguaggio e del suo abbigliamento. Eliminando così ogni ridondanza dalla sua prosa, Flaubert condensa il borghesismo di Charles in un ritratto lacunoso che per l'originalità della struttura rifiuta un univoco approccio interpretativo spingendo il lettore a interrogare il comportamento romanzesco adottato dall'autore. Questa torsione a cui Flaubert sottopone sin dall'inizio la sua scrittura è stata recuperata, in ordine cronologico, dalle traduzioni di Zanghieri, Lazzeri, Valeri, Achille, Cecchi, Bigiaretti, Ginzburg, Morandi, Carifi, Ruggi e Spaziani. Particolarmente corretto è stato Diego Valeri, il quale ha posto una nota a piè di pagina dichiarando di aver rispettato ogni corsivo voluto da Flaubert. La volontà estetica dell'autore non è stata invece rispettata nelle altre versioni. Nel dettaglio: Cenacchi, ha inserito il corsivo, ma ha spezzato la sequenza in due capoversi; Bideri, Salani, Campana, Del Buono, Angioletti e Oddera hanno ommesso il corsivo pur avendo rispettato l'articolazione originale. L'edizione Giachini infine ha addirittura soppresso la sequenza, esordendo con quella successiva: la circolarità del romanzo, che vedremo aprirsi e chiudersi sulla raffigurazione metonimica della *bêtise*, è abolita sin dall'inizio.

Lo stesso Giachini ha soppresso un passaggio che ha diviso la critica al punto da configurarsi come identificativo della problematica specificamente flaubertiana fonte ora di una lettura simbolica, ora di un rifiuto di quest'ultima: la descrizione della *casquette* di Charles (*MB*, p. 294). Per Victor Brombert (1966, p. 41) questo oggetto è il simbolo della stupidità del personaggio; Martin Turnell (1978, p. 189) vede negli elementi militari del cappello un'allusione al padre di Charles e nella stratificazione del copricapo un riferimento alla società dell'epoca strutturata su diversi livelli di stupidità; secondo Thibaudet (1935, p. 98), «avec ses profondeurs d'expression muette comme le visage d'un imbécile, la casquette contient déjà tout Yonville-L'Abbaye»; Pierre Danger (1973, p. 263) identifica nella forma ovale dell'oggetto la metafora dell'orgoglio borghese e dell'ambizione che la madre di Charles ha vanamente tentato di instillare nel figlio. Di tutt'altro avviso, critici contemporanei come Culler (1974, p. 93), Ricardou (1975, p. 100), Wetherill (1982, p. 267) e Curry (1997, p. 41) hanno evidenziato un incontestabile eccesso di dettagli che inibisce qualsiasi approccio tematico rendendo il cappello non soltanto un elemento dell'intreccio, ma soprattutto un problema di *mise en langage*. Per Ricardou, in particolare, il cappello di Charles costituisce una riflessione dell'autore sulla descrizione romanzesca:

De la casquette, la description déclare qu'elle commençait. Mais une casquette ne commence pas. Le verbe commencer ne renvoie nullement à la casquette; il n'a pas de fonction représentative. Ce à quoi il renvoie, c'est à la description qui, elle, présente bien un commencement: il a une fonction auto-représentative (Ricardou, 1975, p. 100).

Ritratto metonimico del personaggio o esplorazione di un processo narratologico? Un'attenta lettura può sollevare soltanto una domanda senza risposta e una traduzione fedele deve riconoscere e rispettare l'ambiguità del testo (Eco, 2003a, p. 112). In particolare è la traduzione letterale del verbo «commençait» e degli avverbi «puis» e «ensuite»⁷

che consente di non scegliere tra due approcci (tematico o stilistico), ma di parlare di «lecture double, de la nécessité étrange de lire simultanément de deux façons incompatibles, tantôt en profondeur, tantôt à la surface d'un texte à la fois opaque et transparent» (Falconer, 1986, p. 109). È il caso delle traduzioni di Cenacchi, p. 2; Bideri, p. 6; Salani, p. 6; Zanghieri, p. 6; Lazzeri, p. 20; Valeri, pp. 10-1; Angioletti, p. 18; Oddera, p. 16. Ma l'ambiguità del testo fonte si perde in tutte le altre edizioni: Achille, oltre a smantellare il corpo tipografico della descrizione che nel testo fonte non forma un capoverso a sé, si è limitato a inserire il verbo «cominciava» (Achille, p. 8), ignorando gli avverbi che lo seguono; meno grave è l'infedeltà del Campana e della Ruggi, i quali traducono «ensuite» con «finalmente» (Campana, p. 3) e «infine» (Ruggi, p. 14); del tutto fuori luogo è invece il «réflexe de synonymisation» (Kundera, 1993, p. 131) di Oreste Del Buono: «commençait» diventa «aveva inizio» e «ensuite» «poi» (Del Buono, pp. 13-4); un altro esempio di pratica sinonimizzatrice lo troviamo nella versione di Cecchi, dove «puis» diventa «quindi» e «ensuite» «poi» (Cecchi, p. 30), di Bigiaretti, il quale tradisce la forma attiva del testo fonte scrivendo «era costituito» (Bigiaretti, p. 6), e di Spaziani, che addirittura scrive «prende a girare» (Spaziani, p. 6); da segnalare è inoltre la soppressione di «ensuite», da parte di Ginzburg, p. 4 e Morandi, p. 2, e la ripetizione di «poi» in Carifi, p. 4. In conclusione, questa tendenza alla soppressione e alla sinonimizzazione⁸ finisce per alterare definitivamente l'ambiguità della scrittura flaubertiana che trova proprio in apertura di romanzo la sua espressione privilegiata.

Il caos linguistico su cui si chiude la scena ci pone a un analogo bivio interpretativo: bersaglio dell'ironia graffiante degli alunni, Charles potrebbe essere qui descritto indirettamente affinché emerga, sin dalle prime pagine del romanzo, tutta la sua goffaggine (Hamon, 1996, p. 117), ma nel contempo il delirio cacofonico affidato al ritmo quaternario sembra essere il vero protagonista della sequenza, come se Flaubert mirasse principalmente all'evocazione dell'incoerenza linguistica che anche nella prima versione della *Tentation de saint Antoine* aveva associato alle folle⁹. Al traduttore non è chiesto di chiarire, soltanto di attenersi alla monotonia ritmica della frase che, per la rappresentazione del collasso linguistico, accomuna gli alunni di *Madame Bovary* agli eretici della prima *Tentation*:

Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on tréignait, on répétait: *Charbovary! Charbovary!*), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand' peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé (*MB*, p. 295).

Esaminando le traduzioni, emerge che solamente in tre di esse la monotonia del ritmo quaternario è stata rispettata: si tratta delle versioni di Salani, Del Buono e Angioletti, i quali si sono concessi un'unica licenza ampiamente accettabile rinunciando a tradurre letteralmente «on tréignait». Salani ha scritto «si schiamazzava», Del Buono «si trepeitava», Angioletti, ponendo come soggetto «tutti», ha scelto «scalpitavano». Il risultato, in tutte e tre le versioni, è la preservazione del livello ritmico del testo fonte:

[...] si urlava, si abbaiva, si schiamazzava, si ripeteva: Carbovary! Carbovary! (Salani, pp. 6-7).

[...] si urlava, si abbaiva, si trepeitava, si ripeteva perdutamente: Charbovary! Charbovary! (Del Buono, p. 14).

[...] tutti urlavano, abbaiano, scalpitavano, ripetevano: Carbovari! Carbovari!
(Angioletti, p. 19).

Come ha infatti scritto Eco citando Leonardo Bruni, il traduttore «deve affidarsi al giudizio dell'udito per non rovinare e sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo» (Eco, 2003a, p. 68). La mancanza di questa riuscita negoziazione è infatti all'origine dell'infedeltà di altre traduzioni. Traducendo letteralmente («si battevano i piedi»), hanno spezzato la monotonia ritmica della frase. Costituiscono inoltre esempi di tradimenti del testamento di Flaubert le versioni di Giachini e Spaziani: il primo ha soppresso la sequenza, la seconda ha usato la parola «ritornello» per definire le urla degli allievi, ma con questo termine ha finito per lenire la brutalità dell'urlo collettivo che il testo fonte lascia intendere: [...] urla, lastrati, scalpitii sul ritornello: Charbovary, Charbovary! (Spaziani, p. 7). Non è il caso invece di parlare di tradimento nei testi di Bideri, Lazzeri e Ginzburg, i quali hanno sostituito la costruzione verbale con quella nominale senza però sacrificare la monotonia ritmica nata, come abbiamo detto, dalla rielaborazione (e non dalla rimozione) della giovinezza letteraria di Flaubert. A mero titolo esemplificativo cito la versione di Natalia Ginzburg: «[...] era un urlare, un abbaire, uno scalpitare, un ripetere Charbovari! Charbovari!» (Ginzburg, p. 5).

Il conflitto tra significante e significato si consuma anche e soprattutto nella resa degli spazi, dove Flaubert alterna un comportamento di matrice realista a tecniche di espressione verbale basate sull'indigestione di ornamenti testuali e tematici. In entrambi i casi, l'autore produce ipotiposi per elenco, vale a dire per enumerazione di elementi (animali, oggetti o dettagli paesaggistici) che, se in relazione con i personaggi o con l'azione narrativa, incoraggiano un approccio tematico e non presentano particolari problemi per il traduttore. La descrizione della fattoria dei Bertaux, ad esempio, anticipa l'azione narrativa poiché il catalogo degli oggetti connota il tema della monotonia e della stagnazione preparando così il lettore all'apparizione dell'eroina e al conflitto con l'ambiente a cui essa è destinata:

C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs. Le long des bâtiments s'étendait un large fumier; de la buée s'en élevait, et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses cours cauchoises. La bergerie était longue, la grange était haute, à murs lisses comme la main. Il y avait sous le hangar deux grandes charrettes et quatre charrues, avec leurs fouets, leurs colliers, leurs équipages complets, dont les toisons de laine bleue se salissaient à la poussière fine qui tombait des greniers. La court allait en montant, plantée d'arbres symétriquement espacés, et le bruit gai d'un troupeau d'oies retentissait près de la mare (MB, pp. 303-4).

Lo stesso senso di ripetizione, filtrato dallo sguardo compiaciuto di Charles («une ferme de bonne apparence»), dato dall'uso dell'imperfetto e dalla menzione di alcuni dettagli, come, ad esempio, i cavalli «qui mangeaient tranquillement», traspare dalla stragrande maggioranza delle traduzioni, dove la fedeltà al lessico di Flaubert consente il recupero del valore tematico a cui si presta la descrizione. Fanno eccezione a questo positivo bilancio le traduzioni del Giachini, della Ginzburg, e della Spaziani: nel primo caso abbiamo la totale soppressione, nel secondo e nel terzo la tendenza ad arricchire il vocabolario. È in particolare l'avverbio «tranquillement» a irritare le due traduttrici: la Ginzburg lo sostituisce con «placidamente» (Ginzburg, p. 17), la Spaziani

con «beatamente» (Spaziani, p. 17), come se Flaubert non avesse di proposito scelto per questa descrizione un lessico essenziale (Brombert, 1966, p. 47).

Di tutt'altra natura è il registro a cui Flaubert affida il catalogo bulimico riservato alla lunga descrizione di Yonville-L'Abbaye. Qui l'effetto babelico è dato dalla presenza di similitudini, come «les toits de chaume» paragonati a «bonnets de fourrure rabattus sur des yeux» o i vetri delle finestre «garnis d'un nœud dans le milieu, à la façon des culs des bouteilles» (MB, p. 355), e di oggetti quali «un fagot de fougères [...] la forge d'un maréchal» (*ibid.*) che producono *effets de réel* nella misura in cui danno al testo l'illusione referenziale ritenuta da Barthes il significante stesso del realismo (Barthes, 1982, p. 89).

Questo lusso di dettagli "inutili" dispensati dal narratore esterno appare pienamente recuperato nei testi d'arrivo. In tutte le traduzioni troviamo un fedele *transcodage* degli ornamenti testuali e tematici con cui Flaubert ha sovraccaricato la descrizione di Yonville, rivelando la trasgressione in cui sta l'originalità del suo stile. A onore del vero, soltanto la Ginzburg e la Spaziani hanno dimostrato di aver capito questa trasgressione che, al di là dell'incontro di cui parla Barthes tra l'oggetto e la sua espressione, si consuma in modo più discreto, quasi impercettibile, nell'evocazione della casa del notaio: «[...] c'est la maison du notaire, et la plus belle du pays» (MB, p. 355).

[...] è la casa del notaio, ed è la più bella del paese (Ginzburg, p. 87).

[...] è la casa del notaio, e la più bella del paese (Spaziani, p. 80).

Proust fu il primo ad evidenziare l'uso atipico, da parte di Flaubert, della congiunzione «et», posta in posizione grammaticalmente inesatta al fine non di terminare un'enumerazione, ma, al contrario, di annunciare la successiva (Proust, 1971, p. 591). Tutti i traduttori dagli anni Trenta in poi erano quindi probabilmente consapevoli dell'indifferenza di Flaubert al bel francese, ma nessuno di loro, salvo appunto la Ginzburg e la Spaziani, che hanno tradotto letteralmente questa «et», ha osato opporsi all'autorità del bell'italiano – che è poi l'italiano che s'impara a scuola. Siamo di fronte, secondo Kundera, all'errore degli errori, poiché

tout auteur d'une certaine valeur transgresse le «beau style» et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression. Ce n'est pas difficile lorsque celle-ci est évidente, comme, par exemple, chez Rabelais, chez Joyce, chez Céline. Mais il y a des auteurs dont la transgression du «beau style» est délicate, à peine visible, cachée, discrète; en ce cas il n'est pas facile de la saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important (Kundera, 1993, pp. 134-5).

Onore al merito: Natalia Ginzburg e Maria Luisa Spaziani hanno avuto il coraggio di ribellarsi alla propria lingua obbedendo non all'autorità del bell'italiano, ma a quella dello stile personale dell'autore, a differenza di tutti gli altri traduttori che hanno soppresso la «et» scrivendo «[...] è la casa del notaio, la più bella del paese».

Sempre Proust ha osservato:

[...] ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après assigne à tout phénomène individuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée (Proust, 1971, pp. 588-9).

Oggetti e personaggi danno luogo, in *Madame Bovary*, a descrizioni in continua tensione tra trasparenza e opacità, tra integrazione semantica e autoreferenzialità, come se Flaubert volesse fare del suo romanzo l'osservatorio privilegiato dei limiti e dei meriti della letteratura il cui tentativo di possedere la realtà attraverso la parola è destinato a un paradossale inappagamento. Paradossale perché quanto più il microscopio flaubertiano ingrandisce l'immagine, tanto più questa immagine ci sfugge fino a diventare inafferrabile. Come Baudelaire in poesia, Flaubert prende atto nel suo primo romanzo del divorzio definitivo tra arte e vita, consegnando alla parola il frustrante inseguimento di una realtà di cui può restituire soltanto frammenti. «Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe» (*Corr.*, II, p. 463), consiglia a Louise Colet durante la gestazione di *Madame Bovary*, rivelando il pilastro estetico su cui poggia il romanzo, dove la proliferazione di immagini nei passaggi descrittivi non è opera di un «faiseur de bric-à-brac» (D'Aureville, 1902, p. 100), come Barbey d'Aureville amava pensare, bensì di un perlustratore dell'esistenza fiducioso nel potere della letteratura di portare alla luce ciò che c'è ma non si vede. Questo spiega lo sbriciolamento metonimico e sineddoticò a cui Flaubert affida i ritratti dei suoi personaggi mai descritti direttamente, ma sempre attraverso le azioni che compiono e gli oggetti di cui si circondano. Come abbiamo visto per Charles, la ricerca dell'io diventa un momento di autoriflessione per Flaubert che sembra sondare le capacità rappresentative della parola attraverso descrizioni talmente particolareggiate da avvitarci su se stesse. La fedeltà del traduttore al valore metonimico di atti e oggetti funzionali al ritratto del personaggio è quindi necessaria per vedere come esso connoti la problematica testuale che, continuamente interrogata da Flaubert, non lede affatto la coerenza psicologica delle descrizioni. Charles, ad esempio, è oggetto, dall'inizio alla fine del romanzo, di un discontinuo processo descrittivo basato su dettagli che, pur essendo sparsi, costituiscono indizi utili alla ricostruzione del suo «statut sémantique unitaire» (Hamon, 1993, p. 106). Dopo il copricapo, di cui abbiamo visto lo spessore tematico e stilistico, è un ritratto affidato allo sguardo irritato di Emma a mostrare tutta la mediocrità del personaggio:

[...] elle regardait le disque du soleil irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante; mais elle tourna la tête: Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur les sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage (*MB*, p. 383).

Qui Flaubert sperimenta un procedimento su cui tornerà metodicamente nei romanzi successivi: la rotazione del punto di vista. Il risultato è un ritratto focalizzato che coinvolge contemporaneamente l'autore e l'oggetto dello sguardo. Questo passaggio riposa infatti su una selezione di dettagli sgradevoli che oltre a demolire fisicamente e intellettualmente Charles traducono la repulsione di Emma per il marito: «[...] the more Emma reflects on her boredom, the uglier and more vulgar Charles becomes» (Curry, 1997, p. 50). Una traduzione fedele deve pertanto recuperare sia il cambiamento di prospettiva, che Flaubert affida alla punteggiatura, sia l'aria ridicola di Charles su cui il testo fonte torna ossessivamente.

In molte traduzioni, il passaggio di testimone dal narratore al personaggio rispetta l'organizzazione morfo-sintattica del testo fonte: i due punti ratificano la rotazione del punto di vista spostando l'asse problematico da Emma a Charles. Leggiamo, ad esempio, nella versione di Giuseppe Achille:

[...] poi voltò il capo: Carlo era là. Aveva il berretto calcato sulle sopracciglia, e le labbra grosse gli tremolavano aggiungendo al suo viso qualche cosa di stupido; perfino la schiena, la sua schiena tranquilla, era irritante a vedersi e lei vi trovava spiegata sulla finanziaria tutta la insulsaggine dell'individuo (Achille, p. 97).

Quanto agli altri traduttori¹⁰, la soppressione dei due punti a favore della coniugazione del verbo vedere non può essere considerata un buon lavoro, poiché comporta uno stravolgimento del senso. Si pensi alla traduzione del Valeri:

[...] ma, volgendo la testa, vide Carlo. Egli era là, col berretto calcato fino alle sopracciglia e le grosse labbra tremolanti – e questo aggiungeva qualcosa di stupido al suo viso; – perfino la schiena, la sua schiena tranquilla, era irritante da vedere; essa vi leggeva, come affiorata e distesa, tutta la mediocrità di quell'essere (Valeri, p. 148).

A tutti i traduttori va in compenso riconosciuto il merito di aver reso la *bêtise* di Charles producendo esattamente l'effetto prodotto dal testo originale. Tutti hanno tradotto letteralmente «stupide», il che è importante visto il lato comico contenuto in ogni ritratto di Charles, dove Flaubert sembra trovare «le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague» (*Corr.*, II, p. 85).

Come ha osservato Zola, il personaggio di Charles è il risultato maggiormente degno di nota conseguito dall'autore di *Madame Bovary*, poiché nessun romanziere, prima di Flaubert, aveva avuto l'ardire di porre la costante presenza di una persona mediocre dall'inizio alla fine dell'opera:

Il faut être du métier pour savoir quelle difficulté il y a à camper debout, en plain lumière, un héros imbécile. La nullité, par elle-même, reste grise, neutre, sans accent aucun. Or ce pauvre homme, Charles, a un relief incroyable. Il emplit le livre de sa médiocrité; on le voit à chaque page, pauvre médecin, pauvre mari, pauvre et malencontreux en toute chose. Et cela, sans aucune exagération grotesque. Il n'est que bête, tandis que les deux amants d'Emma, Rodolphe et Léon, sont d'une vérité d'égoïsme effroyable (Zola, 1890, p. 142).

Inconsapevolmente tra i principali responsabili del suicidio di Emma, Charles è buono quanto stupido, ma è soprattutto sulla sua stupidità che il testo torna insistentemente facendo in modo che una luce di tenera ironia non abbandoni mai il personaggio. L'ironia d'autore domina, ad esempio, la perlustrazione della tristezza di Charles all'indomani dell'arrivo a Yonville e culmina nella frase finale:

Charles était triste: la clientèle n'arrivait pas. [...] Puis, que de choses endommagées ou perdues dans le transport de Tostes à Yonville, sans compter le curé de plâtre, qui, tombant de la charrette à un cahot trop fort, s'était écrasé en mille morceaux sur le pavé de Quincampoix! (*MB*, pp. 370-1).

L'ironia riposa qui sulla punteggiatura: senza il punto esclamativo finale non avremmo infatti la certezza del cattivo gusto estetico di Charles, il quale si fa un cruccio della rottura di un prete di stucco, come se si trattasse di una statua di marmo. La stragrande maggioranza dei nostri traduttori è stata fedele alla divaricazione ironica tra autore e personaggio, poiché ha citato il «curé de plâtre», che segna peraltro l'ingresso del Kitsch nella storia letteraria, e nel contempo ha rispettato la punteggiatura del testo fonte (Salani, p. 74; Zanghieri, p. 95; Lazzeri, p. 8; Valeri, p. 129; Achille, p. 85;

Angioletti, p. 100; Bigiaretti, p. 80; Ginzburg, p. 107; Morandi, p. 68; Carifi, p. 84; Ruggi, p. 102; Spaziani, p. 99. Traditrici invece le versioni di Bideri¹¹ e Giachini¹², che non hanno citato il prete di gesso, tanto quanto quella di Oreste Cenacchi¹³, il quale non ha terminato la frase con un punto esclamativo.

Sempre un punto esclamativo, ma stavolta meno rilevante del vocabolario, enfatizza il “comico che non fa ridere” nel momento in cui Charles attribuisce una statura mitica e universale al suo personale destino quando incontra per l'ultima volta Rodolphe: «C'est la faute de la fatalité!» (MB, p. 610). Si tratta, secondo Giacomo Debenedetti, di un autoinganno tipicamente romantico (Debenedetti, 1996, pp. 497-8) che il narratore ha cura di demolire proprio attraverso le parole dell'autore di quella misteriosa e inclemente fatalità. La stessa parola veicola infatti il ricorso di Rodolphe al Kitsch letterario allorché appare consapevole di accampare scuse per interposta citazione: «Est-ce ma faute? [...] n'en accusez que la fatalité! Voilà un mot qui fait toujours de l'effet» (MB, p. 476). Ora, soltanto tre traduttori hanno compiuto l'errore di non «far sentire il rinvio intertestuale» (Eco, 2003a, p. 213), sostituendo «fatalità» con «destino». Oddera lo ha scritto nel riportare le parole di Charles, Campana e Angioletti nel riferire quelle di Rodolphe:

È tutta colpa del destino! (Oddera, p. 364).

«La colpa è solo del destino» (Campana, p. 154).

La colpa è del destino! (Angioletti, p. 210).

Tutte le altre traduzioni, in compenso, si sono attenute a tale rinvio: la ripetizione della parola «fatalità» (Cenacchi, pp. 176, 301; Bideri, pp. 135, 231; Salani, pp. 165, 280; Zanghieri, pp. 215, 369; Lazzeri, pp. 238, 397; Valeri, pp. 287, 485; Achille, pp. 173, 189; Giachini, pp. 98, 202; Del Buono, pp. 175, 290; Cecchi, pp. 225, 367; Bigiaretti, pp. 180, 307; Ginzburg, pp. 248, 427; Morandi, pp. 159, 273; Carifi, pp. 189, 324; Ruggi, pp. 219, 366; Spaziani, pp. 224, 382) ha permesso, in ognuna di esse, il recupero dell'intenzione estetica dell'autore, ovvero porre in antitesi i due personaggi facendo loro pronunciare le stesse parole con intenti concettualmente opposti. La presa di distanza ironica dall'alibi romantico è quindi filtrata dall'intertestualità: Charles e Rodolphe «use the same language, but mean different things» (Prendergast, 1986, p. 203). Lo stesso linguaggio veicola il libertinismo di Rodolphe e l'ingenuità di Charles. Tra Rodolphe ed Emma accade esattamente la stessa cosa: l'adulterio si configura prima di tutto come una tragicomica storia linguistica che investe e altera il mimetismo narrativo destinato all'*impasse* della ripetizione. Lo scambio delle «métaphores les plus vides» (MB, p. 466) tra i due amanti porta alla luce i limiti del linguaggio attribuiti da Flaubert alla realtà culturale del suo tempo in cui il trionfo dell'*idée reçue* costringe il romanziere a prendere atto dei paradossi terminali dell'impresa mimetica. Per Julian Barnes la domanda che assilla l'autore di *Madame Bovary* è: «Is the writer much more than a sophisticated parrot?» (Barnes, 1984, p. 18). Al di là della metafora: può ancora l'arte rappresentare la realtà in un'epoca in cui la *bêtise* ha infiltrato il linguaggio? Nel brano riflessivo che ha per protagonista Rodolphe la meditazione dell'autore si lega al suo personaggio:

Il ne distinguait pas, cet homme plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là; on en devait

rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres: comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que *la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles* (MB, p. 466. Il corsivo è mio).

Siamo qui troppo vicini ai principi estetici di Flaubert perché non si tratti della sua voce¹⁴. L'esplorazione dell'io del personaggio diventa così l'estrema unzione data alla letteratura: le ragioni del libertino incontrano il disincanto del romanziere nel seppellire le capacità cognitive della parola destinata a testimoniare (e non a svelare) il mistero della vita. Fedeli al rintocco funebre dato da Flaubert all'impresa mimetica, i nostri traduttori¹⁵ hanno mantenuto l'esattezza assoluta della riflessione rispettando la similitudine finale che costituisce una spiegazione obliqua delle incertezze testuali contenute nel romanzo, compresa la variante tutta flaubertiana del discorso indiretto libero, dove, per usare le parole di Wetherill (1997, p. 22), «la vision "interne" s'allie à une parole où se mêlent focalisation de personnage et focalisation d'auteur».

Come ha osservato Kundera, «la beauté de la réflexion se révèle dans les formes poétiques de la réflexion» (Kundera, 1999, p. 173). La forma poetica della riflessione flaubertiana è in questo caso la metafora-definizione «chaudron fêlé». A giudicare dalla diversità delle versioni, questa parola ha posto molti problemi ai nostri traduttori. Etimologicamente, *chaudron* risale al latino imperiale *caldaria*¹⁶, il che giustifica la decisione di Achille, Campana, Cecchi, Angioletti e Morandi, di tradurre «caldaia incrinata», «caldaia di rame spaccato». Tuttavia, in senso figurato, *chaudron* è anche uno strumento musicale che emette un pessimo suono¹⁷: probabilmente tenendo presente questa definizione la grande maggioranza dei traduttori ha rinunciato all'approccio etimologico preferendo non allontanarsi dalla versione del valoroso Oreste Cenacchi: «vecchio secchio fesso». Tuttavia né la caldaia né il secchio sono oggetti che emettono suoni. Ecco perché ho trovato maggiormente fedele al valore tematico della parola la definizione di Riccardo Mainardi. Peccato non averla trovata in un'edizione di *Madame Bovary*, ma nella traduzione italiana di *Flaubert's parrot*: «La lingua è simile a un vecchio bollitore ammaccato sul quale battiamo ritmicamente un motivo per far ballare gli orsi, mentre aneliamo senza posa a muovere le stelle a compassione» (Barnes, 1987, p. 20). Inutile quanto un vecchio bollitore ammaccato, la parola è anche il solo strumento a disposizione del romanziere al quale non resta che trasgredire le procedure mimetiche tradizionali per sondare non soltanto il limite, ma anche il merito del linguaggio.

A questo scopo, la riflessione estetica contenuta nell'epistolario traspare da quelle che Proust definisce immagini «autres que des images inévitables» (Proust, 1971, p. 616). Immagini "evitabili" su cui la scrittura di stampo realista avrebbe sorvolato e non insistito ossessivamente. Il pasto nuziale, l'arrivo degli invitati, la cena e le donne alla Vaubyessard sono oggetto di descrizioni indigeste quanto inevitabili. Leggiamo nella *Correspondance*:

Le plastique, c'est-à-dire l'opération par laquelle la statue émerge elle-même de la pâte, devient de plus en plus impossible, avec nos langues circonscrites et précises et nos idées vagues, mêlées, insaisissables. Tout ce que nous pouvons faire, c'est donc, à force d'habileté, de serrer plus raides les cordes de la guitare tant de fois raclées et d'être surtout des virtuoses, puisque la naïveté à notre époque est une chimère (Corr., III, p. 264).

Come Mary Neiland ha ampiamente dimostrato (Neiland, 2001, pp. 41-9), la tavola imbandita a dismisura, che accomuna il pranzo nuziale e la cena alla Vaubyessard, è teatro di un'indagine testuale e tematica. La vera e propria "indigestione dello stile" esibita nelle descrizioni gastronomiche rivela l'intenzione di Flaubert di estendere l'universo linguistico al fine di portare alla luce frammenti della realtà inesplorati, nuove possibili configurazioni di senso. Il risultato è un'inclusione (e non un'esclusione) di dettagli sistematicamente evacuati dalla tradizione realista: «De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille» (MB, p. 317).

La connotazione erotica che la Curry ha individuato in questo passaggio (Curry, 1997, p. 45) si perde unicamente nelle traduzioni di Achille, Campana, Morandi e Ruggi¹⁸, dove non c'è accordo tra il soggetto e il verbo di movimento: «Grandi piatti di crema gialla, tremolante alla minima scossa della tavola [...]» (Achille, p. 31). Ma quel che è peggio è che Achille, Campana e Morandi hanno mancato anche l'effetto di dubbio gusto borghese che Flaubert ha condensato nelle «chiffres de nouveaux époux en arabesques de nonpareille». L'effetto langue anche nei testi di Cenacchi, Bideri, Salani, Zanghieri e Oddera, i quali hanno compiuto l'errore di considerare «nonpareille» non un sostantivo, ma un aggettivo. Cenacchi ha scritto: «le cifre dei nuovi sposi in arabeschi di strettissimo nastro» (Cenacchi, p. 24) compiendo un errore che è poi trapassato nelle edizioni successive, dove «nonpareille» diventa «impareggiabili» (Bideri, p. 22), «non mai veduti» (Salani, p. 26), «minuti» (Achille, p. 31; Morandi, p. 21), «sottili» (Zanghieri, p. 33; Campana, p. 21; Oddera, p. 41). Questo errore, in apparenza non grave, finisce per attenuare definitivamente il valore tematico della descrizione che è invece molto chiaro nelle fedeli traduzioni di Lazzeri, Valeri, Del Buono, Cecchi, Angioletti, Bigiaretti, Ginzburg, Carifi e Spaziani, i quali hanno tutti scritto «arabeschi di confettini»¹⁹. Grazie alla resa di un solo dettaglio, di cui Flaubert ha fatto un indice della mancanza di immaginazione della sua epoca, il passaggio risulta legato all'azione narrativa e, in particolare, foriero della descrizione della *pièce montée*, monumento all'ingordigia borghese spacciata per fecondità plastica.

Parafrasando Jean-Pierre Richard, si mangia molto nei romanzi di Flaubert (Richard, 1954, p. 137): leccornie, come abbiamo visto, che rimandano al cattivo gusto piccolo borghese, ma anche raffinatezze culinarie da veri decadenti che ingombrano la tavola imbandita alla Vaubyessard. In entrambi i casi, Flaubert «presents food as being alive» (Neiland, 2001, p. 48) associando a ogni piatto un verbo di movimento: «Les pattes rouges des homards dépassaient les plats; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient...» (MB, p. 335, il corsivo è mio).

L'uso dei verbi di movimento consente a queste pietanze di acquisire quell'autonomia conferita costantemente da Flaubert agli oggetti al fine di connotare un determinato ambiente che, in questo caso, è quello morbido e raffinato dall'aristocrazia *fin de siècle*. L'estenuata mollezza dell'ambiente s'intuisce nella quasi totalità delle traduzioni che hanno aderito alle scelte verbali dell'autore. Chi invece, come Zanghieri, Angioletti e Spaziani, non ha resistito al richiamo della sinonimizzazione, ha tradito l'intenzione estetica dell'autore che non ha indugiato gratuitamente nella descrizione gastronomica: come ha osservato Mary Neiland (2001, p. 47), vediamo il ballo alla Vaubyessard attraverso lo sguardo avido di Emma, ipnotizzata dai fasti aristocratici quanto Antoine da quelli esotici del banchetto di Nabuchodonosor.

C'erano piatti colmi di gamberi, cestelli traforati, con le frutta adagiate sul musco; quaglie servite colle penne; odori succulenti ad ogni portata (Zanghieri, p. 55).

Le zampe rosse delle aragoste sporgevano dai piatti; grosse frutta erano ammonticchiate sul musco, entro cestini traforati; le quaglie erano presentate ancora con le penne, tra nuvole di vapore (Angioletti, p. 61).

Le zampe rosse delle aragoste spuntavano dai vassoi; i grossi frutti s'ammonticchiavano sul muschio in canestri traforati; le quaglie erano presentate con tutte le loro penne, l'aria era piena di vapori (Spaziani, p. 55).

Il vago potere allucinatorio che il ballo alla Vaubyessard esercita su Emma è ulteriormente enfatizzato dalla descrizione delle donne aristocratiche *morcelées* dallo sguardo dell'eroina:

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamant, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruisaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur le front et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs du grenadier, des épis ou des bleuets (*MB*, p. 337).

Al fine di rimanere fedeli, qui la precisione lessicale non è sufficiente, poiché la scomposizione delle donne in parti anatomiche e in dettagli propri dell'*imagerie* decadente non è meno importante del ritmo ternario che dà un tono incantatorio al testo. Questo spiega perché le traduzioni di Bideri e Morandi possano essere considerate traditrici. Il primo ha drasticamente tagliato la descrizione omettendo sia il ritmo ternario sia gran parte dei dettagli selezionati dallo sguardo di Emma:

Sulla linea delle signore si agitavano i ventagli variopinti, nascondendo a mezzo i sorrisi, e le fiale dai turaccioli dorati passavano tra le mani, a cui i guanti bianchi stringevano la carne ai polsi. Gli spilli di brillanti scintillavano sui petti, i braccialetti di medaglioni tintinnavano sulle braccia nude (Bideri, p. 33).

Morandi ha recuperato il ritmo ternario, ma lo ha spezzato sostituendo con un punto e virgola la virgola presente nel testo fonte:

Sulla fila delle donne sedute s'agitavano i ventagli dipinti; i mazzolini nascondevano a mezzo i sorrisi, e le boccette dal tappo dorato brillavano tra mani calzate di guanti bianchi che segnavano la forma delle unghie e stringevano la carne sul polso. Le guarnizioni di merletto, le spille di diamanti, i braccialetti col medaglione fremevano sui corsetti, scintillavano sui seni, tintinnavano sulle braccia nude (Morandi, pp. 38-9).

Il rispetto, in tutte le altre traduzioni, delle scelte ritmiche di Flaubert consente invece di evincere lo snobismo di Emma, la sua attrazione sofferta per l'ambiente aristocratico e spiega perché l'autore ponga il ballo alla Vaubyessard in ironico contrasto con la festa nuziale.

Questo contrasto, che abbiamo già visto nei dettagli culinari, riguarda anche gli invitati. Nei ritratti collettivi del banchetto nuziale, l'incontinenza metaforica fa capo

all'universo animale noto a Flaubert. Gli invitati sono dipinti come pecore, ognuno «tondu à neuf» per l'occasione, tutti con «ces grosses faces blanches épanouies» (*MB*, p. 315) da cui traspare la «haine du populaire» (*Corr.*, II, p. 529) che l'autore della *Correspondance* non ha mai nascosto. Tuttavia non è stato facile per i nostri traduttori restituire l'intento parodistico di questo ritratto collettivo. La disumanizzazione dei personaggi non è stata colta in ben dieci traduzioni. Vediamo perché: «tondu à neuf» è stato reso con «rasati da poco», «appena tosati», «capelli tagliati di fresco», «freschi di parrucchiere» rispettivamente da Zanghieri, p. 32, Campana, p. 20 e Cecchi, p. 53; Angioletti, p. 41, Oddera, p. 40 e Ruggi, p. 38. Il risultato è che l'effetto comico del testo fonte si perde. Quanto ai volti paffuti, l'errore più comune riguarda l'aggettivo «épanouies» che se reso con «aperte» (Valeri, p. 44; Campana, p. 20), «indifese» (Del Buono, p. 33; Ruggi, p. 38), «smorte» (Oddera, p. 40), risulta del tutto privo della sua funzione semantica²⁰. Passiamo ora alle note di merito. Buone sono le traduzioni di Cenacchi, p. 23, Salani, p. 25, Lazzeri, p. 46, Bigiaretti, p. 26 e Spaziani, p. 32, poiché fedeli allo stile metaforico del testo. Ma manca loro l'effetto comico che le restanti versioni hanno. Leggiamo, ad esempio, nella versione di Oreste Cenacchi (p. 23, il corsivo è mio):

Tutti erano tosati di fresco ed avevano le orecchie a cartoccio; tutti si erano rasi da poco: alcuni balzati dal letto prima dell'alba non avendoci veduto bene a farsi la barba, avevano dei tagli diagonalmente sul naso o lungo la guancia, degli sfregi larghi come scudi da tre lire, che l'aria aperta aveva infiammate per la strada, che marmorizzavano un poco di chiazze rosse tutte quelle grosse facce bianche e contente.

Tutta la risibile fieraZZa borghese vive nel «tutti erano rapati di fresco» con «quegli allegri faccioni bianchi» di Achille, pp. 29-30 e Morandi, p. 20, e nel «tutti apparivano tosati a nuovo» con «quelle grosse facce bianche trionfanti» della Ginzburg, p. 33.

Un romanzo che si apre e insiste sull'evocazione individuale quanto collettiva della *bêtise*, che confina la sua eroina a un ambiente in categorico accordo con le conquiste scientifiche (e con le conseguenti perdite culturali) dell'epoca, non poteva non concludersi con il trionfo di un personaggio come Homais, in cui già Zola vedeva «l'importanza provinciale, la science de canton, la bêtise satisfaite de tout un pays» (Zola, 1890, p. 144). La «croix d'honneur», che Homais «vient de recevoir» (*MB*, p. 611), costituisce, secondo Benjamin Bart, la vera tragedia di un romanzo che è principalmente una storia di distruzione:

That a living Emma Bovary was weeping in twenty villages of France distressed him, but it enraged him that uncounted men such as Homais were building futures that would give them the Legion of Honor. And this was Flaubert's ultimate message (Bart, 1967, p. 323).

L'ultima parola del romanzo, che identifica un oggetto estremamente metonimico, è, da un punto di vista tematico, l'inarrestabile ascesa della *bêtise* democratica (Barnes, 1984, p. 117) e, da un punto di vista stilistico «l'arresto di un movimento ritmico che non può più ricominciare» (Donatelli, 2006, p. 76). Un finale così devastante richiede, in traduzione, un'esattezza assoluta: come Flaubert, il traduttore è tenuto all'uso di un passato molto prossimo affinché il trionfo individuale di Homais acquisti quella risonanza universale ed eterna che il testo fonte ha voluto dargli. Bisogna pertanto riconoscere la fedeltà al tragico testamento di Flaubert da parte dei nostri tra-

duttori, i quali si sono attenuti alla costruzione frastica peraltro inconsueta per lo stile del romanziere: «Ha ricevuto da poco la croce d'onore» (Cenacchi, p. 301; Zanghieri, p. 370; Angioletti, p. 351), «Egli ha testè ricevuto la croce di cavaliere»²¹, «Recentemente ha avuto la croce d'onore» (Valeri, p. 486; Ginzburg, p. 428), «È stato da poco insignito della croce d'onore» (Lazzeri, p. 398; Achille, p. 321; Campana, p. 264; Morandi, p. 273; Spaziani, p. 383), «Di recente ha ricevuto la croce d'onore» (Del Buono, p. 290; Bigiaretti, p. 308; Carifi, p. 325; Ruggi, p. 367), «Di recente ha ottenuto la croce d'onore» (Cecchi, p. 368), «Gli hanno appena conferito la Legion d'Onore» (Oddera, p. 365). La sola traduzione traditrice appartiene al Bideri: «Ha anche ricevuto la croce della Legion d'onore!»²². Neanche per il suo primo romanzo Flaubert poteva scegliere un finale così lirico. Tutto il pessimismo dell'artista che non può immaginare il futuro senza il trionfo di dispensatori di luoghi comuni come Homais è una verità romanzesca non pronunciabile al di fuori della «forme profondément littéraire» (*Corr.*, III, p. 20) di *Madame Bovary* al cui «rispetto giuridico» è tenuta ogni traduzione.

Note

1. Ringrazio, per i preziosi consigli, Bruna Donatelli e Joelle Le Quay.
2. Per la corrispondenza di Flaubert si fa riferimento all'edizione Gallimard (Flaubert, 1973-2007), abbreviata d'ora in avanti rispettivamente in *Corr.*, seguita dal numero del volume e da quello della pagina.
3. Così ha scritto il primo traduttore italiano di *Madame Bovary*, Oreste Cenacchi, nella nota all'edizione del 1881.
4. Cfr., in particolare, la nota di Diego Valeri all'edizione italiana del 1936.
5. Per ogni riferimento alle traduzioni italiane di *Madame Bovary*, citerò il solo cognome del traduttore seguito dal numero di pagina.
6. Le citazioni di *Madame Bovary* sono tutte tratte dall'edizione *Œuvres* curata da A. Thibaudet e R. Dumesnil (Flaubert, 1951). Successivi riferimenti a questa edizione saranno abbreviati in *MB*.
7. Per la Curry gli averbi «puis» e «ensuite» non hanno nessun legame con il contesto referenziale in cui sono inseriti. Cfr. Curry (1997, p. 41).
8. Uso qui il neologismo di Kundera così come è stato adottato in traduzione italiana (Kundera, 1994, p. 112).
9. Per il legame tra il gruppo degli alunni in *Madame Bovary* e quello degli eretici nella prima *Tentation* cfr. Neiland (2001, p. 109).
10. Nell'edizione curata da Giachini il passaggio è stato soppresso.
11. Bideri, p. 58: «Poi, quante cose danneggiate o perdute nel trasporto da Tostes a Yonville, senza contare una pila di piatti che, cadendo dalla carretta per un trabalto troppo forte, s'erano rotti in mille pezzi, a Quincampoix!».
12. Giachini, p. 35: «Poi, quante cose danneggiate o perdute nel trasporto da Tostes a Yonville!».
13. Cenacchi, p. 76: «Poi quante cose sciupate o perdute nel trasporto da Tostes a Yonville! Senza contare il curato di gesso che cadendo dalla carretta ad una scossa troppo forte s'era rotto in mille pezzi sul selciato di Quincampoix».
14. Cfr., ad esempio, *Corr. Co.*, v, p. 347: «Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer plus tard pour un imbécile? Cela est un rude problème».
15. L'unico caso di parziali soppressioni è rappresentato dall'edizione Giachini, pp. 89-90.
16. *Grand Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse, Paris 2005.
17. *Nouveau Petit Robert*, Le Robert, Paris 1996.
18. Nell'edizione curata da Giachini il passaggio è stato soppresso.
19. Soltanto nell'edizione curata da Giachini il passaggio è stato soppresso.

20. Nella versione del Bideri, l'immagine è stata soppressa. Leggiamo a p. 21: «Tutti erano rasi di fresco e siccome alcuni lo avevano fatto prima dell'alba, recavano ancora qualche sfregio o qualche segno rosso sulle mascelle».

21. Salani, p. 280. Qui l'infedeltà lessicale non deforma la semantica della frase.

22. Bideri, p. 231. Nell'edizione Giachini la frase è soppressa.

Bibliografia

Opere di Flaubert

– (1951), *Madame Bovary*, in Id., *Œuvres*, édité par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, Paris, pp. 293-611.

Corrispondenza di Flaubert

- (1902), *Correspondance*, nouvelle édition augmentée, Conard, Paris (6 voll.).
- (1973-98), *Correspondance*, édité par J. Bruneau, Gallimard, Paris (4 voll.).
- (2007), *Correspondance*, édité par J. Bruneau et Y. Leclerc, Gallimard, Paris.

Traduzioni di Flaubert

- (1881), *La signora Bovary*, traduzione di O. Cenacchi, Fratelli Treves, Milano.
- (1903), *Madame Bovary*, traduzione di F. Bideri, Bideri, Napoli.
- (1906), *La signora Bovary*, Salani, Firenze.
- (1933), *La signora Bovary*, traduzione di N. Zanghieri, Bietti, Milano.
- (1934), *Madame Bovary*, traduzione di G. Lazzeri, A. Barion, Sesto San Giovanni.
- (1936), *La signora Bovary*, traduzione di D. Valeri, Mondadori, Verona.
- (1949), *La signora Bovary*, traduzione di G. Achille, Rizzoli, Milano.
- (1953), *Madame Bovary*, Giachini, Milano.
- (1964), *Madame Bovary*, traduzione di D. Campana, Rusconi, Milano.
- (1965), *Madame Bovary*, traduzione di O. Del Buono, Garzanti, Milano.
- (1966), *Madame Bovary*, traduzione di O. Cecchi, Editori Riuniti, Roma.
- (1967), *Madame Bovary*, traduzione di G. B. Angioletti e P. Angioletti, Sansoni, Firenze.
- (1968), *La signora Bovary*, traduzione di L. Bigiaretti, Einaudi, Torino.
- (1968), *Madame Bovary*, traduzione di B. Oddera, Fabbri, Milano.
- (1983), *La signora Bovary*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino.
- (1985), *Madame Bovary*, traduzione di G. Morandi, Peruzzo, Trento.
- (1994), *Madame Bovary*, traduzione di R. Carifi, Feltrinelli, Milano.
- (1995), *Madame Bovary*, traduzione di I. Ruggi, Orsa Maggiore, Torriana.
- (2003), *Madame Bovary*, traduzione di M. L. Spaziani, Mondadori, Milano.

Studi sulla traduzione

- ECO U. (1990), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- ID. (2003a), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- ID. (2003b), *Les sémaphores sous la pluie*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, pp. 191-214.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- KUNDERA M. (1994), *I testamenti traditi*, traduzione di E. Marchi, Adelphi, Milano.
- ID. (1995), *L'art de la fidélité*, in "Le Monde", 25, 5, p. 15.
- ID. (1999), *L'art du roman*, Gallimard, Paris.
- ID. (2005), *Le rideau. Essai en sept parties*, Gallimard, Paris.
- ID. (1993), *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris.
- LEDERER M., SELESKOVITCH D. (1986), *Interpréter pour traduire*, Didier Erudition, Paris.

- MAGRELLI V. (1993), *Bel romanzo, reinventiamolo*, in "Il Messaggero", 3 novembre, p. 16.
 MOUNIN G. (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
 PODEUR J. (2002), *La pratica della traduzione*, Liguori, Napoli.

Studi su Flaubert

- AGOSTI S. (1981), *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Il Saggiatore, Milano.
 BARNES J. (1984), *Flaubert's Parrot*, Cape, London.
 ID. (1987), *Il pappagallo di Flaubert*, traduzione di R. Mainardi, Rizzoli, Milano.
 BART B. F. (1967), *Flaubert*, Syracuse University Press, Syracuse (NY).
 BARTHES R. (1982), *L'effet de réel*, in Id., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, pp. 81-90.
 BONFANTINI M. (1966), *Ottocento francese*, Giappichelli, Torino.
 BROMBERT V. (1966), *The Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
 CROCE B. (1923), *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari.
 CULLER J. (1974), *Flaubert, the Uses of Uncertainty*, Cornell University Press, Ithaca.
 CURRY C. B. (1997), *Description and Meaning in Three Novels by Gustave Flaubert*, Peter Lang Publishing, New York.
 DANGER P. (1973), *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Seuil, Paris.
 D'AUREVILLY B. (1902), *Le roman contemporain*, Lemerre, Paris.
 DE BENEDETTI G. (1996), *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
 DE LOLLIS C. (1971), *Scrittori di Francia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Ricciardi, Milano-Napoli.
 DONATELLI B. (2006), *Il ritmo, il corpo e il movimento dello stile. Sul libro impossibile di Flaubert*, in "Igitur", 7, pp. 65-78.
 FALCONER G. (1986), *L'effet parodie chez Flaubert*, in "Études littéraires", 19, pp. 103-24.
 GANS E. (1989), *Madame Bovary: The End of Romance*, Twayne publishers, Boston.
 GENETTE G. (éd.) (1983), *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris.
 HAMON P. (1993), *Du descriptif*, Hachette, Paris.
 ID. (1996), *L'ironie littéraire*, Hachette, Paris.
 LUGLI V. (1959), *Bovary italiane ed altri saggi*, Salvatore Sciascia Editore, Palermo, pp. 19-25.
 NEILAND M. (2001), *"Les tentations de saint Antoine" and Flaubert's Fiction: A Creative Dynamic*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
 PRENDERGAST C. (1986), *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge.
 PROUST M. (1971), *A propos du style de Flaubert*, in Id., *Contre Sainte-Beuve. Essais et articles*, édité par P. Clarac, Gallimard, Paris, pp. 586-600.
 RICARDOU J. (1975), *Belligérance du texte*, in C. Gothot-Mersch (éd.), *La production du sens chez Flaubert. Actes du colloque de Cérisy*, Seuil, Paris.
 RICHARD J. P. (1954), *Littérature et sensation: Stendhal, Flaubert*, Seuil, Paris.
 TURNELL M. (1978), *The Rise of the French Novel*, Direction Books, New York.
 WETHERILL P. M. (1982), *Flaubert et les incertitudes du texte*, in Id., *Flaubert, la dimension du texte*, Manchester University Press, Manchester, pp. 253-70.
 ID. (1997), *L'écllosion de Paris dans les manuscrits de L'Education sentimentale*, in "Neuphilologische Mitteilungen", 98, pp. 15-31.
 ZOLA E. (1890), *Les romanciers naturalistes*, Charpentier, Paris.