

RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: aprile 2026
ISBN 9788832028294

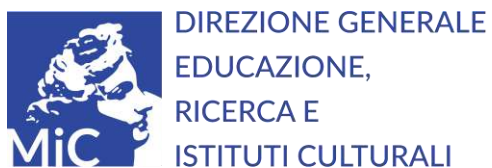
IL ROMANZO ITALIANO DEL PIENO NOVECENTO

—

IL ROMANZO DI FORMAZIONE

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 11-16 settembre 2023
Morgex, 9-14 settembre 2024*

Le attività della Fondazione Sapegno sono realizzate grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura:



Con il sostegno di:





INDICE


PRESENTAZIONE


p. 9


PARTE I. LEZIONI SU “IL ROMANZO ITALIANO DEL PIENO NOVECENTO”
(DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO)


 *Primo Levi. Sopra alcune fonti letterarie di Se questo è un uomo*
di Alberto Cavaglion


 *Percorsi dell'invenzione e dichiarazioni di poetica nel Pasticciaccio*
di M. Antonietta Terzoli

 *Pasolini: un movimento ininterrotto intorno al perimetro del romanzesco*
di Marco Bazzocchi


 *Pasolini e il Tempo*
di Riccardo Antonangeli

 *Cesare Pavese e i «cercatori disperati di una prosa narrante»*
di Laura Nay


 *Le stelle di Calvino: tra astronomia e astrofisica*
di Piero Boitani

 *Calvino e la Bibbia*
di Emilia Di Rocco


 *Il gioco segreto di Elsa Morante tra vita e scrittura*
di Elisabetta Mondello


 *“Ego scriptor”: per il centenario della nascita di Beppe Fenoglio*
di Gian Luigi Beccaria


PARTE II. LEZIONI SU “IL ROMANZO DI FORMAZIONE” (DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO)


 *Apuleio in Amerika. Romanzo antico e romanzo di formazione*
di Alessandro Barchiesi


 *I cavalieri di Chrétien e Le Bel Inconnu*
di Piero Boitani


 *Un'idea medievale di Bildungsroman: Parzival di Wolfram von Eschenbach*
di Emilia Di Rocco


 *L'Hygiène de Gargantua*
di Romain Menini

 *La formazione dell'antieroe (picaresca e cervantina)*
di Alfonso D'agostino

 *Künstlerroman e Bildungsroman: "vita artistica" e/o "formazione"?*
di Camilla Miglio

 *Puškin e Gogol' alle origini del romanzo di formazione russo*
di Rita Giuliani

 *Varianti di Bildungsroman nelle letterature di lingua inglese, da Defoe a Coetzee*
di Richard Ambrosini

 *L'età del malessere e della metamorfosi*
di Elisabetta Mondello

PARTE III. INTERVENTI

*Né formazione né iniziazione: la regressione dell'adolescente
ne La disubbidienza di Alberto Moravia*
di Marta Accardi

p. 11

Il romanzo di formazione della crisi: il caso italiano
di Giovanni Barracco

p. 19

Calvino attraverso Queneau. Risignificazioni novecentesche del mito
di Virginia Benedetti

p. 27

Calvino alla Einaudi. Astronomia e cibernetica negli anni Sessanta
di Roberta Colombo

p. 35

*Cesare Pavese e «l'ultimo mestiere»: soggetti, adattamenti e considerazioni
sulla settima arte*
di Valentina Corosaniti

p. 41

*«Tutto l'inventare è ricordare?». Appunti su memoria, scrittura e finzione
in Menzogna e sortilegio e L'isola di Arturo di Elsa Morante*
di Maria Dalla Costa

p. 48

*Intorno al feuilleton biblico-metafisico di Mario Brelich. Prolegomeni
per uno studio critico*
di Michele Felice

p. 56

*Ombre e inquietudini della percezione in due scritti di Joseph Conrad e
Gianni Celati. The Shadow Line e Giovani umani in fuga*
di Beatrice Gallucci

p. 63

*Il romanzo di formazione femminile nel Weimarer Klassik: Agnes von Lilien di
Caroline von Wolzogen*
di Chiara Maciocci

p. 71

<i>A dramatic coming-of-age narrative: l'adolescenza tra autobiografia e teatro shakespeariano in No Boys Play Here di Sally Bayley</i> di Eleonora Maio	p. 81
<i>Lettura e costruzione identitaria: il dialogo intertestuale tra Bildungsroman e bibliomemoir in Girl with Dove di Sally Bayley</i> di Eleonora Maio	p. 90
<i>Poetiche del disutile. Un confronto diacronico tra il Quijote e lo Jakob von Gunten</i> di Rossana Menghini	p. 100
<i>Il «giovane ospite» di Teorema (romanzo). Note sulla simbologia di un personaggio «anfibologico»</i> di Pietro Orlandi	p. 107
<i>«Farebbero cipria del Borromini». Note sul rapporto fra Gadda e il funzionalismo architettonico</i> di Iwan Paolini	p. 116
<i>La crescita impossibile: la formazione negata in A casa tua ridono e Le avventure di Guizzardi</i> di Laura Pergola	p. 123
<i>La crisi della Bildung:(anti-)formazione, trauma e tratti autobiografici nella narrativa di J.M. Coetzee</i> di Cecilia Regni	p. 130
<i>«Humano gestu simul et uoce priuatus». Strategie narrative e limiti rappresentativi nella descrizione della metamorfosi dell'umano</i> di Nicola Sileo	p. 138
<i>Il luogo come lente critica per «mettere a fuoco» il sé e la realtà: Piovene in Russia, Gogol' in Italia</i> di Alessia Tosi	p. 149
<i>Big Bang musico-letterari. Le origini del cosmo tra Wagner e Calvino</i> di Elisabetta Vaccarone	p. 156
<i>Un «pasticciaccio» senza fine. Traduzioni, paratesti, adattamenti</i> di Serena Vinci	p. 163
 PARTE IV. COMUNICAZIONI	
<i>Finché c'è scuola, c'è speranza</i> di Martina Ardizio	p. 172
<i>Il Bildungsroman: modernità e inconsistenza di un "genere" letterario</i> di Helena Como	p. 177
<i>Coltivare un congelamento. Il giardino stifteriano nel caso di Nachsommer</i> di Gaia Cristinziano	p. 181
<i>La "quête" di Achille: amore, gloria e destino nel Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure</i> di Aurora Giribuola	p. 186
<i>Mutata forma: metamorfosi distopiche da Apuleio alla letteratura Young Adult</i> di Carolina Celeste Granini	p. 191

<i>La malinconia di Onegin</i> di Giacomo Melloni	p. 196
<i>«Écrire est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire»: l'hygiène comme métaphore de l'apprentissage proustien dans À la recherche du temps perdu</i> di Caterina Palmisano	p. 201
<i>Carlino e Ginevra: picari dell'Ottocento?</i> di Alessandro Sapio	p. 205
<i>Deux romans contemporains de déformation: les cas des Temps des crocodiles et de Moi, le Glorieux de Mathieu Bezezi</i> di Debora Sciolla	p. 209
<i>Dostoevskij nei saggi e nelle interviste di Pasolini</i> di Pietro Tabarroni	p. 216
<i>Gogol' tra passato e futuro. Utopia e romanzo di formazione in Roma (1842)</i> di Chiara Viceconti	p. 222
 APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 227

PRESENTAZIONE

Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento: i più strutturati, qui raccolti nella sezione “Interventi”, sono stati sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico; altri, meno articolati, sono invece confluiti nella sezione “Comunicazioni”, che comprende brevi saggi e spunti di riflessione, che ci auguriamo possano trasformarsi in sollecitazioni per gli stessi partecipanti o per altri ricercatori.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. Si è scelto inoltre, a partire dagli atti 2022, di proporre la loro registrazione di tutte le lezioni, che consente alle persone che non hanno potuto prendere parte al seminario di accedere all’integralità dei contenuti trattati e godere nel contempo di una trattazione tanto puntuale quanto spontanea visto il clima particolare che si instaura fra docenti e discenti durante le *Rencontres*.

Vista, infine, la contiguità tematica del seminario 2023 con l’edizione successiva, si raccolgono qui gli atti di entrambe.

Giulia Radin
Direttrice della Fondazione Sapegno

UN «PASTICCIACCIO» SENZA FINE.
TRADUZIONI, PARATESTI, ADATTAMENTI

di Serena Vinci

Questo contributo intende confrontare i paratesti relativi alle due traduzioni francesi di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (d'ora in poi *Pasticciaccio*) di Carlo Emilio Gadda, a opera di Louis Bonalumi e Jean-Paul Manganaro, datate rispettivamente 1963 e 2016 e prodotte per lo stesso editore francese - Éditions du Seuil (d'ora in poi Seuil). In particolare, ci si riferirà alle prefazioni, alle note, al titolo, alle copertine. Il confronto ha lo scopo di mettere in luce le differenze tra i contesti nei quali compaiono le due traduzioni (e le diverse edizioni della prima traduzione) per evidenziare la misura in cui i paratesti siano espressione di queste differenze, e allo stesso tempo influenzino la collocazione nel contesto culturale del romanzo. Inoltre, si indagherà come l'adattamento cinematografico, esempio di traduzione intersemiotica, entri in dialogo con i paratesti.⁸⁶⁴

Il testo originale del *Pasticciaccio* di riferimento per entrambe le traduzioni è quello della riedizione del 2007 di *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti (1^a ed. 1989). Tutte le volte che verranno analizzati e confrontati i brani, essi saranno riportati nel seguente ordine: Gadda, Bonalumi, Manganaro. Per evitare di appesantire l'apparato di note, ogni brano sarà indicato solo dal numero del capitolo e della pagina dell'edizione di riferimento: oltre a quella già segnalata per l'originale, precisiamo che prendiamo in considerazione la prima edizione di Bonalumi (1963), in quanto le altre due (1983 e 1999) sono riedizioni, e l'unica di Manganaro (2016).

1. I *Pasticciacci* in edizione Seuil

Della traduzione a opera di Bonalumi esistono due riedizioni, una del 1983 e l'altra del 1999. Se la traduzione non viene mai revisionata, vi è comunque una prima traccia dell'evoluzione editoriale del *Pasticciaccio* in francese, individuabile nell'unica variante tra le due *Préfaces* firmate dall'editore François Wahl del 1967 e del 1983, per il resto identiche: nella prima, Wahl chiude la prefazione con la nota «Un second tome est en chantier», preannunciando un imminente secondo volume a continuazione e conclusione della vicenda; nella prefazione del 1983 questa nota sparisce. Infatti, nel 1983 era noto che quel progetto fosse sfumato.⁸⁶⁵

Infatti, Gadda non portò mai a termine il progetto di un secondo volume del *Pasticciaccio*. Come in altre occasioni, l'autore non realizza quanto ideato,⁸⁶⁶ ma ciò è comprensibile e si presta a essere, a mio parere, una sorta *mise en abîme* della sua poetica del caos. Di questa mancata conclusione e del travagliato lavoro di realizzazione del *Pasticciaccio* ha ampiamente argomentato Garboli nel saggio *Quer Pasticciaccio tra Gadda e Garzanti*,⁸⁶⁷ La nota mancante nella seconda edizione francese contribuisce a illuminare le intenzioni iniziali dell'autore, che a sua volta aveva

⁸⁶⁴ La metodologia di indagine si ispira all'esperienza del progetto *I margini del libro*, diretto da Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea) e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca, che ha dato vita alla rivista «Margini. Giornale della dedica e altro», la quale per prima ha reso organico lo studio dei marginalia e dei paratesti, valorizzandone l'aspetto ermeneutico e filologico.

⁸⁶⁵ Per tutti gli approfondimenti e per tutto quanto non esplicitato in nota, si rimanda all'edizione critica e ai seguenti testi: M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio* Roma Carocci, 2016; M. A. TERZOLI, *Commento a «Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana» di Carlo Emilio Gadda*, Roma Carocci, 2015; (a cura di) M.A. TERZOLI, C. VERONESE. *Un meraviglioso ordegno: paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, Roma, Carocci, 2013.

⁸⁶⁶ L. MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006, p. 101.

⁸⁶⁷ C. GARBOLI, "Quer pasticciaccio" tra Gadda e Garzanti, «Paragone», 45-46-47, 2003, pp. 3-42.

dichiarato di avere volutamente scritto fin dall'inizio della prima stesura una storia con una 'sconclusione', argomento che darà «vita a uno dei tanti rami della leggenda gaddiana».⁸⁶⁸

Da quanto esposto finora inizia a emergere l'importanza dei paratesti francesi per comprendere alcuni aspetti dell'opera gaddiana in generale, non solo quelli legati alla sua fortuna in Francia. Ho ritenuto interessante confrontare anche le quarte di copertina e le immagini di copertina per indagare nella sua storia editoriale. Partendo dalle quarte, notiamo che la prima presenta l'autore, la storia, un'interpretazione della lingua gaddiana e dei temi, e specifica che il 1957 «constitue une date dans l'histoire des Lettres italiennes»; la seconda, quella del 1983, sente ancora il bisogno di ricordare che il *Pasticciaccio* «c'est la plus grande aventure de la littérature italienne au XX^e siècle» e che l'ingegnere ha «une renommée universelle», informazioni che restano anche nell'edizione del 1999, dove però scompare il riferimento ai grandi Rabelais, Céline, Joyce: forse, la fama raggiunta fa sì che l'autore non abbia più bisogno di legittimazioni. Nell'ultima quarta, quella del 2016, ormai Gadda non è più solo un fenomeno italiano ma «un des plus grands écrivains du XX^e siècle».

Per quanto riguarda le traduzioni, nella prefazione a quella di Bonalumi, Whal si era spinto a dire che «il a reussi au-delà de tout ce qu'on pouvait attendre», ma la quarta di copertina dell'edizione del 2016 dichiara in modo più perentorio che la traduzione di Manganaro è «magistrale».

Anche la scelta della copertina non è neutra. La prima edizione non riporta alcuna immagine, ma solo i dati essenziali. Attualmente non sappiamo se al momento della pubblicazione presentasse una sovraccoperta. Si nota invece che l'edizione del 1983, periodo di maggior successo per Gadda, presenta una illustrazione *ad hoc* di Gilbert Raffin, artista attivo nel panorama francese che, durante gli anni Ottanta, curava l'intera collana tascabile di Seuil, *Points*. La copertina del 1999 appare più simbolica: infatti, riproduce il dipinto *Le Mauvais génie d'un roi* di Giorgio de Chirico, a richiamare forse l'interpretazione in chiave filosofica⁸⁶⁹ del romanzo, così come la definizione di genio che è ormai associata all'autore. Infine, la sovraccoperta del 2016 riporta la foto di Claudia Cardinale del film di Pietro Germi tratto dal *Pasticciaccio*, *Un maledetto imbroglio* (1959), a sottolineare un gusto diverso della casa editrice: un uso ormai ampio della fotografia rispetto ai periodi delle edizioni precedenti, una collocazione intertestuale e intersemiotica del *Pasticciaccio*, divenuto tanto famoso, tanto classico, da aver prodotto tali filiazioni, altrettanto classiche a loro volta. Ma, a mio parere, questa fotografia sottolinea soprattutto l'importanza della nuova traduzione, dal momento che la parola 'imbroglio' usata nel titolo del film entra anche nel nuovo titolo proposto da Manganaro, *L'affreuse embrouille de via Merulana*.

2. Un titolo che è tutto un programma (di poetica)

Evidentemente la prima differenza tra le due traduzioni francesi sta nella resa del titolo. Di notevole interesse è il carteggio in cui Gadda propone come titolo francese *L'affaire Enée* o *L'abominab' affaire Enée*, portando alla ribalta il rilievo del personaggio Enea Retalli nel romanzo, nonché il suo essere incarnazione «dell'Enea in senso assoluto, vagante per una *iniustissima tellus* con tutte le implicazioni che è possibile trarne».⁸⁷⁰ Invece il titolo scelto alla fine, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, non appariva soddisfacente per nessuno: le perplessità provenivano tanto da Gadda quanto da Bonalumi stesso, ma si doveva procedere alle stampe e fu Wahl a imporre tale scelta, optando per il titolo più letterale, più aderente all'originale.

Ogni parola del titolo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è foriera di significati. Ciò vale soprattutto per 'pasticciaccio', termine che è stato interpretato in due modi diversi dai due traduttori francesi e reso anche linguisticamente in due modi differenti. Vediamo come.

⁸⁶⁸ Ivi, p. 6.

⁸⁶⁹ Cfr. J. RISSSET, *Gadda ou la philosophie à l'envers*, «Critique», 282, 1970, pp. 944-952.

⁸⁷⁰ Ivi, p.123.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana è diventato *L'affreux pastis de la rue de Merles*, nella traduzione di Bonalumi e *L'affreuse embrouille de Via Merulana* nella traduzione di Manganaro. Il primo termine a variare in modo sostanziale in quanto semanticamente significativo è *pastis*. Secondo il TLFi,⁸⁷¹ *pastis* è, in un significato secondario, figurato e colorato dialettalmente, una «chose complexe, inextricable, embrouillée, trouble». Probabilmente fu scelto un termine che fosse sia regionale (della Provenza), sia etimologicamente e foneticamente affine a *pasticciaccio*, e che richiamasse infine l'ambito semantico del cibo, dei profumi, forse per evocare l'idea di un qualcosa di popolare, o, chissà, anche di esotico. Invece, Manganaro ha voluto probabilmente liberarsi da questa concezione rabelaisiana di Gadda per concentrare l'attenzione del lettore sull'importanza degli aspetti caotici del testo e sull'effettivo “imbroglio” che va a costituire l'intreccio del romanzo. La scelta di Manganaro provoca un effetto curioso: il sostantivo cambia di genere, essendo *embrouille* femminile e *pastis* maschile. Ciò è forse pertinente con il fatto che la casa editrice abbia scelto, per questa nuova edizione del 2016, di mettere in sovraccoperta una foto di Claudia Cardinale tratta dall'adattamento cinematografico di Pietro Germi, che approfondirò successivamente. Un'interessante lettura di Dalila Colucci illustra come nel romanzo le donne siano sempre «correlativo oggettivo della confusione, della molteplicità e della indicibilità del reale»⁸⁷² e abbiano un ruolo di primo piano nella trama. Alla luce di ciò, credo ci siano gli estremi per ipotizzare che tale scelta di Manganaro e dell'editore non sia arbitraria, ma assai nelle corde del testo gaddiano e della lettura critica che del testo è stata fatta negli anni.⁸⁷³

Andando avanti nel confronto tra i due titoli francesi del *Pasticciaccio*, notiamo che nessuno dei due traduttori ha potuto superare una differenza irriducibile tra le due, lingue, e cioè la produttività dell'italiano attraverso suffissi, nel caso particolare il suffisso dispregiativo *-accio*. Invece, sia in italiano sia in francese la posizione dell'aggettivo risulta marcata. Ancora: il titolo di Bonalumi sottolinea meno il carattere regionale di quel 'de' che precede 'via Merulana'. Qui, l'espressione 'de la rue des Merles' equivale all'italiano 'di via Merulana', senza una particolare connotazione. Manganaro mantiene l'odonimo nella forma originale sia perché non è più prassi «la domestication-adaptation»⁸⁷⁴ dei nomi propri nei romanzi, sia perché la conservazione della toponomastica è una scelta ragionata che gli permette di evocare in traduzione il contesto italiano. Dunque, il lettore francese della traduzione di Manganaro percepisce fin dal titolo la sensazione di straniamento causata dalla persistenza del sintagma italiano ('de via Merulana') all'interno del titolo che si apre in francese ('L'affreuse embrouille'). Non si ha invece la stessa percezione di straniamento nel lettore della traduzione di Bonalumi. Tale differenza emerge costantemente nel corso dell'analisi comparata, costituendo di fatto il risultato principale del confronto tra gli stili dei due traduttori.

3. Le note, una particolare forma di traduzione intralinguistica

Se si prendesse l'esperienza letteraria di Gadda come riferimento e si volessero applicare ad essa le tre tipologie di traduzione identificate da Jakobson, intralinguistica interlinguistica e

⁸⁷¹ TLFi: *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=785488740>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁷² D. COLUCCI, «...donne erano: e donne sarebbero...»: *Il corpo femminile come catalizzatore delle strutture narrative e delle scelte linguistiche nel Pasticciaccio*, «Forum Italicum», 3, 2014, pp. 428-451, p. 430.

⁸⁷³ Una simile piccola rivoluzione lessicale si è avuta con la ritraduzione de *The strange case of Dottor Jeckyll and Mr Hyde*: da *L'étrange cas...* a *L'étrange affaire...* Evidentemente, nella prima traduzione si era privilegiato il termine di etimologia simile; nella seconda si è scelto quello semanticamente più appropriato, a seguito di una più approfondita interpretazione e di una sedimentazione dell'opera nell'immaginario collettivo.

⁸⁷⁴ E. MONTI, *Introduction. La retraduction, un état de lieu*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, sous la direction de Enrico Monti et Petere Schnyder, Paris, Editions Orizons, 2011, p. 17.

intersemiotica, ci si accorgerebbe che l'autore le esperisce tutte: autoglossa e autotraduzione,⁸⁷⁵ traduzioni in altre lingue; trasposizione cinematografica.⁸⁷⁶ Benché questo lavoro si occupi della seconda tipologia, non ci si può esimere da incursioni nelle altre due perché le osservazioni scaturite da questo tipo di analisi contribuiranno a comprendere meglio la portata delle traduzioni oltretutto, ovviamente, dell'autore.

Ai fini di questa analisi è interessante la prassi gaddiana di glossare i testi non solo perché è uno strumento di arricchimento semantico e narrativo,⁸⁷⁷ ma anche perché è la ragione per cui Manganaro si autorizza a usare un'analogia forma di glosse, inserendo diverse note nella sua traduzione. Umberto Eco riteneva che le note rappresentassero il fallimento del traduttore, ma proveremo ad analizzare le ragioni per le quali in questo caso il traduttore ha ritenuto che inserirle fosse coerente con la poetica dell'autore,⁸⁷⁸ In numero assai più ridotto, ci sono note a piè di pagina anche nella traduzione di Bonalumi, ma si tratta di note alla traduzione, molto brevi e nelle quali non pare esserci il tentativo di riproporre lo stile gaddiano, quanto piuttosto la necessità pratica di esplicitare nomi propri o citazioni veramente oscure al lettore francese. Le note di Manganaro risultano invece molto più numerose e compaiono già dalla seconda pagina, a fronte della prima nota di Bonalumi che compare solo all'inizio del II capitolo.

La dimestichezza di Manganaro con l'opera gaddiana in cui le note regnano sovrane, *L'Adalgisa*, è probabilmente uno dei fattori che concorrono alla scelta di inserire le note nella traduzione. Possiamo ipotizzare che un altro dei fattori che motivano il ricorso alle note sia la volontà di portare il più possibile il lettore francese nel *milieu* culturale italiano, come si è avuto modo di segnalare precedentemente. In effetti, anche le note di Manganaro non hanno sempre la stessa funzione di quelle gaddiane, cioè non sono ridondanti e antiesplicative, ma spesso esplicitano realmente nozioni che non possono essere note al pubblico francese, sia per motivi di distanza geografica e culturale sia per motivi cronologici. Tuttavia, ne ricalcano sempre lo stile. Eccone un esempio.

La prima nota che compare nella traduzione di Manganaro riguarda le «cinque A sulla inserzione del *Messaggero*» e recita:

Les annonces de location dans les journaux sont souvent précédées de cinq A: «AAAAA» qui indiqueraient l'excellence de ce qui est proposé.⁸⁷⁹

Quindi, seppur con funzione diversa, le note di Manganaro sono costruite con la stessa struttura sintattica gaddiana, cioè con un uso della punteggiatura marcato e ridondante. Riportiamo, per confronto, la prima nota gaddiana nella versione su rivista, la quale risponde all'esigenza di restituire al lettore «l'ermeneutica a soluzioni multiple»,⁸⁸⁰ che è data dalla moltiplicazione dei significanti⁸⁸¹ attribuiti a uno stesso referente, in una «rete crescente e vertiginosa di relazioni»:⁸⁸²

⁸⁷⁵ Cfr. C. RIATSCH, *Autoglossa e autotraduzione*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, ed. Salerno, 1995, pp. 307-334.

⁸⁷⁶ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciccio" a "Un maledetto imbroglio"*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/gutkogerm.php>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano Bompiani, 2013.

⁸⁷⁹ C. E. GADDA, *L'Affreuse Embrouille de via Merulana*, traduit et présenté par Jean-Paul Manganaro, cit., p. 24.

⁸⁸⁰ I. PUPO, *Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul "Pasticciccio"*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 39, 2010, pp. 67-81, p. 77.

⁸⁸¹ Avviene anche nel caso dell'onomastica: il dottor Francesco Ingravallo/don Ciccio; Assunta/Assuntina/Tina; Remo/Remo Eleuterio; la signora Menacacci/Menegazzi/Teresina Zabalà; Enea Retalli/Ritalli/detto Iginio o Luigino o Luiginio.

⁸⁸² I. PUPO, *Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul "Pasticciccio"*, cit., p. 77.

Al ponte dei Quattro Capi, (cioè delle quattro teste di sasso): che è ponte di quattro co', di quattro capi od estremi: inquantoché intermezzato dall'isola. A Roma, ossia Ruma (=fiume) l'ideal ponte da Etruria a Sabina.⁸⁸³

La nota dovrebbe esplicitare cosa sia il ponte dei Quattro Capi, ma dopo averla letta il lettore si trova a essere ancora più confuso, a causa della molteplicità dei termini.

Anche il passo seguente è un altro esempio della funzione delle note nella traduzione di Manganaro e permette di fare delle osservazioni sui nomi dei personaggi e sulla loro resa in traduzione. La voce narrante assume il punto di vista della «gente der popolo», per cui la lingua si adatta e diventa popolare:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. Drento poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'ereno signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora Menecacci: che a cacciaje na mano in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti: tutta la robba più de valore che ce sia. E fogli da mille come farfalle: perché a tenelli a la banca nun se sa mai: quanno meno te l'aspetti po pijà foco. Sicché, ciaveva er commò cor doppio fonno. (I, p. 19)

Et l'immeuble, ailleurs, le gens du peuple l'appelaient l'palais d'l'Or. Car tout l'bâtiment et jusqu'au toit l'était comm' capitonné de ste métal. Pis, en l'dedans, qu'y avait deux l'escaliers, A et B, 'vec six étages et douze locataires chacun, deux par étage. Mais le plus grand atout l'était sur l'escalier A, troisième étage, où qu'y avait d'un côté les Balducci qu'avaient l'pompon l'eux qu'aussi, et en face des Balducci l'habitait 'ne dame, 'ne comtesse qui avait plein d'pognon l'elle aussi, 'ne veuve: madame Menecacci: qu'à lui fourrer 'ne main l'ou qu'il soit l'en sortissaient l'or, et perles, et diamants: tout c'qu'il y a de pluss de valeur. Et des billets de mille comme des papillons: pecause les garder à la banque on sait jamais: quand qu'on s'y attend le moins ça peut flambe. Si bien qu'elle l'avait sa commode 'vec l'double fond. (I, p. 29)

Manganaro inserisce una nota al cognome Menecacci, nella quale avvisa il lettore che «Gadda joue beaucoup avec ce nom de famille car les deux dernières syllabes se prêtent à toutes sortes de déformation dont la plus importante est celle de 'cazzi', sob».⁸⁸⁴

La nota serve dunque a rendere chiaro il senso del nome parlante senza tradurlo; invece, il gioco di parole era stato risolto da Bonalumi con la variazione del cognome in Zelaméo, per «mantenere il margine allusivo nella pronuncia francese, pur in una parvenza italiana»⁸⁸⁵ con il termine *zizi*.

Cet immeuble, du reste, l'populo l'avait baptisé la Ruée vers l'Or. Car tout l'pâté, jusqu'au toit, était comme farci d'ce précieux métal. Et pis, d'dans, y avait deux escalier: A et B, avec chacun ses six étages et ses douze locataires, deux par palier. Mais l'summun, l'fin du fin, c'était Escalier A, troisième étage, où y avait d'un côté les Balducci, des gens tout ce qu'y a d'rupin eux aussi, et en face des Balducci, un'dame, un'comtesse, bourrée d'pognon à plus savoir, une veuve: Madame Zelaméo. Qu'y suffissait d'lui fourrer la main n'importe où, y v's'en sortait recta d'l'or, d'la perle et du diamant, l'Pérou, quoi, et des fafiots, en quantité, comme une bordée d'papillons...pasque à la banque, on sait jamais, ça flambe toujours quand on s'y attend pàs. Aussi, minute, les tiroirs d'sa commode, y zétaient tous à double-fond. (I, p. 15)

⁸⁸³ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (redazione "Letteratura" 1946-47), in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. PINOTTI, D. ISELLA, R. RODONDI, Milano, Garzanti, 2007, pp. 277-460, p. 290.

⁸⁸⁴ C. E. GADDA, *L'Affreuse Embrouille de via Merulana*, cit., p. 29.

⁸⁸⁵ C. E. GADDA, G. PARISE, «*Se mi vede Cecchi, sono fritto*»: *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, cit., p. 122.

Le note e le glosse sono presenti nella versione in rivista⁸⁸⁶ del *Pasticciaccio*, mentre la sua versione in volume le ha assorbite quasi tutte, incorporandole nel testo.⁸⁸⁷ Ciò è accaduto probabilmente perché le note facevano parte di una precedente stagione letteraria di Gadda, che come già ricordato ne aveva fatto ampio ed esteso uso soprattutto ne *L'Adalgisa* (1944). Nella versione in volume del *Pasticciaccio* l'integrazione delle note nel testo corrisponde alla mutata progettualità linguistica che ha coinvolto anche e soprattutto la libertà rispetto all'uso dei dialetti. Come è stato detto da Luigi Matt in riferimento all'esempio di *emo/avemo*, le modifiche sono indice del fatto che «la stesura del 1946 mostra una libertà nei confronti dell'uso del romanesco non dovuta alla scarsa pratica ma intenzionale; nel preparare il volume, viceversa, Gadda sembra mosso dalla volontà di rendere più regolare e verosimile la lingua dei personaggi rappresentati».⁸⁸⁸

Manganaro ha operato una scelta molto personale e creativa e forse a tratti spericolata, ma si può dire che, grazie alle note, abbia arricchito il testo proposto al lettore francese, che è meglio orientato nella comprensione dell'impasto originale. Inoltre, il traduttore ha ottenuto anche l'effetto di ampliare l'interpretazione del testo gaddiano. Questo è un aspetto rilevante, a mio parere, perché è dimostrazione di quanto ogni nuova traduzione fornisca una nuova interpretazione del testo originale.

4. Contaminazione semiotica tra media: l'adattamento cinematografico del *Pasticciaccio*

Infine, per comprendere meglio alcuni dei ragionamenti sul titolo scelto da Manganaro, a cui si è fatto cenno in precedenza, ci soffermiamo sulla trasposizione cinematografica del *Pasticciaccio* in *Un maledetto imbroglio* del regista Pietro Germi, esempio di traduzione intersemiotica secondo la terminologia di Jakobson.

Già lo stesso Gadda aveva abbozzato una sceneggiatura per l'adattamento cinematografico che verrà pubblicata solo nel 1983 con il titolo *Il palazzo degli ori*. Lo sforzo dell'autore però, «non sostenuto da uno specialistico bagaglio tecnico [...] e [...] basato su una ben più sostanziale preoccupazione di comprensibilità, [...] rende il testo [...] sovrabbondante di contenuti»⁸⁸⁹ ma allo stesso tempo semplificato e assai meno interessante del romanzo. Nel tentativo di andare incontro alle esigenze del *medium* diverso, «Gadda organizza la vicenda in un intreccio moderatamente intricato e la conclude con il completo chiarimento dei misteri».⁸⁹⁰ Nel tentativo di rendere «la struttura narrativa lineare e attenta a risultare chiara in ogni passaggio, l'autore elimina le ambiguità fino a precisare quale debba essere il messaggio ricevuto dal pubblico».⁸⁹¹ Insomma, Gadda sceneggiatore pare adattare semplificando, stravolgendo il senso profondo del *Pasticciaccio*, contrariamente alle autoglosse e autotraduzioni in cui tendeva a complicare e arricchire il groviglio. La semplificazione sembra essere una tendenza dell'autore per far accettare la sua opera in altri contesti, come nel caso della disponibilità a «tradurre le parole italiane difficili in italiano corrente»⁸⁹² per andare incontro al potenziale traduttore francese Eric Genevay, prima dell'arrivo di Bonalumi.

Mi interessa osservare alcuni aspetti del modo in cui è stato realizzato l'adattamento di Germi che esemplificano quello che si può fare in una buona trasposizione cinematografica, perché anch'essa può illuminare aspetti del testo originale rimasti impliciti o non messi in risalto dalla

⁸⁸⁶ L'edizione della versione in rivista a cui si fa riferimento è citata in nota 21.

⁸⁸⁷ C. RIATSCH, *Autoglossa e autotraduzione*, cit., p. 316.

⁸⁸⁸ L. MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, cit., p. 102.

⁸⁸⁹ M. SANTI, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti4.php>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² G. PINOTTI, «Y s'sont canardés rue Merulana, au 219», ovvero: le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo, in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 113-119, p. 114.

critica. Per ottenere una trasposizione efficace è fondamentale, come nota André Bazin, «la capacità di rendere le opere letterarie non attraverso l'imitazione pedissequa dell'intrigo, ma facendo passare in immagini qualcosa dello stile dei romanzieri, cioè della struttura stessa del racconto».⁸⁹³ Il regista Germi era un appassionato di polizieschi e ha voluto creare un noir all'italiana: ciò ha comportato che «alcune scelte stilistiche dello scrittore si siano trasformate, nelle mani del regista, in *gag* e macchiette di genere, ironiche e ben costruite, ma al tempo stesso convenzionali». Il primo problema si pone rispetto alla trama, che è importante per il genere di film prodotto dal regista, ma sappiamo essere sfilacciata nel caso del romanzo. Come nota Gutkowski,⁸⁹⁴ Germi rispetta l'etimologia del genere poliziesco alla cui radice, *polis*, si delinea la città come co-protagonista, teatro naturale di un male oscuro che si manifesta in azioni delittuose. Invece, parzialmente diverso, nel passaggio dal romanzo al film, è l'intreccio, non soltanto per la soppressione di alcuni personaggi e il differente scioglimento, ma soprattutto per il rapporto che il narratore instaura con il lettore: nel romanzo un narratore extradiegetico espone i fatti evitando di anticipare la soluzione dell'intreccio; il lettore si trova cioè su per giù nella posizione di Ingravallo. Il regista concede invece allo spettatore qualche informazione in più.

Ma il problema principale sta nel come riprodurre la funzione del linguaggio. Se il romanzo alterna parti dialogate a brani in indiretto libero e, attraverso continui cambiamenti di registro linguistico, e nel pieno del gioco polifonico, ogni parlante ha un proprio dialetto o idioletto—, a seconda delle origini regionali e del mestiere. [...] Germi, da parte sua, elimina il discorso indiretto e, attraverso i dialoghi, tenta una sommaria ricostruzione della struttura polifonica. Se a volte Ingravallo parla in un italiano che potremmo definire *standard*, il maresciallo Saro (Saro Urzì, immancabile macchietta nei film di Germi) si esprime con inflessione siciliana — perché questa venga sicuramente colta, di lui viene detto che è di Catania, come la chitarra in cui è ritrovata la refurtiva. Germi tende a enfatizzare i caratteri dei personaggi, rendendoli più stereotipati ma più riconoscibili. Così come è «sempre su citazioni precise che le scene ridotte a *gag* da commedia all'italiana vengono ricalcate».⁸⁹⁵ Per esempio, «la corsa finale di Claudia Cardinale dietro all'auto della polizia, è una citazione neorealistica di *Roma città aperta*».⁸⁹⁶ Bisogna poi soffermarsi su ciò che il regista — da considerare in questo senso come traduttore — voglia far passare, come il carattere antifascista del romanzo. Nonostante «la polemica di Germi non sia altrettanto elaborata, egli, però, non ignora la volontà di Gadda, e ricostruisce, a modo suo, parte dell'accusa nei confronti del regime». Il personaggio di Banducci incarna «la falsità del regime, il cui perbenismo cela continui tradimenti, cosa che Germi rende tangibile attraverso le immagini delle due gigantografie di Banducci in tenuta militare fascista».⁸⁹⁷

In generale, pur con le migliori intenzioni e pur avendo realizzato una buona trasposizione, si rileva un inevitabile appiattimento a livello contenutistico e linguistico e una diminuzione di sfumature di significato, inerente però alle peculiarità del *medium* e alle volontà del regista. Pietro Citati aveva rimproverato a Bonalumi di aver usato «una coloritura farsesca anche quando il tono era alto o medio, comunque non volgare»,⁸⁹⁸ il che era inerente alle volontà del traduttore e alle sue scelte traduttive. Germi deve aver fatto qualcosa di analogo in un *medium* diverso. Tuttavia, il film avuto un certo successo oltre i confini nazionali, al punto che, come abbiamo visto, Seuil sceglie di inserire un'immagine iconica come sovraccoperta in armonia con la nuova veste data al romanzo dall'*embrouille* di Manganaro. A tale scelta possiamo pensare che abbia forse contribuito anche il fatto che Claudia Cardinale abbia vestito i panni di Libera Valente, protagonista del film *Libera amore mio*, realizzato dal regista Mauro Bolognini (1975), «una donna che esprime la propria

⁸⁹³ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 301.

⁸⁹⁴ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciaccio" a "Un maledetto imbroglio"*, cit.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ M. SANTI, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, cit.

⁸⁹⁷ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciaccio" a "Un maledetto imbroglio"*, cit.

⁸⁹⁸ C. E. GADDA, G. PARISE. «Se mi vede Cecchi, sono fritto»: *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, cit., p. 123.

alterità al totalitarismo fascista indossando un abito rosso: gesto che produce un'immediata identificazione tra colore, appartenenza politica, soggettività». ⁸⁹⁹ Tale ipotesi è supportata dalle osservazioni fatte in merito all'uso dei colori come simbolo degli aspetti politici del *Pasticciaccio*. ⁹⁰⁰

Tuttavia, tenendo presente che il destinatario della traduzione è il pubblico francese, si può pensare anche a un tentativo di localizzazione, e cioè che l'editore abbia voluto sfruttare un riferimento culturale interno, fornendo peraltro una nota di colore al testo. Infatti, Cardinale è figura nota al pubblico francese perché coinvolta in un caso di *gossip* insieme a uno dei più chiacchierati Presidenti della Repubblica francese.

⁸⁹⁹ P. GABRIELLI, *Simboli e colori dell'antifascismo*, «Transalpina», 17, 2014, pp. 223-236, p. 226.

⁹⁰⁰ Cfr. P. GABRIELLI, *Simboli e colori dell'antifascismo*, cit.