



## PROBLEMI DI TRADUZIONE

di Paola Cifarelli



Il *Quart Livre de Pantagruel*, come è noto, è l'ultimo dei Libri dell'epopea pantagruelina a essere stato pubblicato in versione definitiva prima della morte di Rabelais, avvenuta solo un anno dopo tale edizione, nel 1543; a lungo trascurato dalla grande critica rabelaisiana, da un ventennio circa è stato oggetto di un rinnovato interesse, che ha portato alla pubblicazione di alcune importanti monografie e svariati contributi puntuali. Questi studi, nella

diversità dei loro approcci e delle questioni affrontate, dimostrano che il testo non ha ancora svelato a pieno tutti i suoi significati, soprattutto per quanto riguarda i risvolti satirici presenti in determinati episodi, come quello dedicato all'incontro con gli abitanti dell'isola di Ennasin nel capitolo IX, quello di Quaresmeprenant (capp. XXIX-XXXII) o della visita ai Macræons (capp. XXV-XXVIII).

In questa sorta di epopea marittima che si presenta come il seguito del *Tiers Livre*, i Pantagruelisti partono alla ricerca dell'oracolo della Dive Bouteille per risolvere il dilemma di Panurge a proposito del matrimonio: alle quattordici consultazioni del Libro precedente corrispondono nel *Quart Livre* quattordici tappe di un viaggio nell'Oceano mare, lungo l'asse del parallelo delle Sables d'Olonne, durante il quale vengono toccate altrettante isole. Il viaggio, in realtà, appare motivato da una *quête* che ha una forte connotazione religiosa, talvolta interpretata come una sorta di *Eneide* cristianizzata in cui Pantagruel assumerebbe il ruolo di buon principe a cui è stato affidato il compito di riaffermare il ruolo della carità in un mondo dominato dall'odio e dal dissidio, riconciliando i popoli antagonisti, mentre i personaggi che lo circondano potrebbero essere paragonati agli Apostoli e incarnare le virtù



dello spirito e del corpo. Il viaggio termina però in mare aperto con una grassa risata di Panurge, a dimostrazione del fatto che questa ipotesi di lettura così suggestiva non è univoca e che le interpretazioni possibili sono molteplici. Le numerose *querelles* che hanno caratterizzato la critica, opponendo di volta in volta un Rabelais dotto a un Rabelais popolare, un senso univoco a un senso ambiguo e volutamente polisemico, o ancora un Rabelais “realista” a un Rabelais poeta e letterato, *avant toute chose* trovano riscontro anche nel *Quart Livre*. A questo proposito, uno degli episodi più significativi, ricordato da Guiton (1940), è quello delle parole gelate, che i naviganti sentono dapprima risuonare, poi vedono cadere sulla plancia delle navi sotto forma di caramelle colorate: i critici lo hanno variamente studiato e interpretato, sia da un punto di vista esegetico di stampo storico-filologico, attento alla realtà testuale che sta alla base di questo mito, sia secondo una prospettiva stilistica ed estetica volta a mettere in luce la profondità e l'estrema modernità della riflessione di Rabelais sui rapporti sinestesici e sulle potenzialità del linguaggio poetico.

Gli ostacoli principali che il lettore moderno incontra durante la lettura del *Quart Livre*, come del resto accade per l'intera serie dei Libri rabelaisiani, sono di tre tipi: culturali, per la vasta erudizione dell'autore che tocca discipline diverse - la medicina, il diritto, la teologia o ancora la letteratura classica - ed è quindi molto lontana dalla nostra; storici, per i frequenti rinvii all'attualità immediata in campo politico, militare e religioso; infine linguistici, a causa dell'estrema varietà del lessico e degli stili utilizzati in questo testo, dove si trovano mescolati, tra gli altri, l'epopea seria e burlesca, il racconto di viaggio, l'apologo, la farsa, l'eloquenza epidittica, il genere epistolare, la poesia.

Le difficoltà intrinseche di questo testo complesso e le frequenti accuse di eresia, oltre alla pessima reputazione di cui il personaggio Rabelais godeva presso il pubblico italiano con l'accusa di essere, per usare le parole di Olindo Guerrini (1879), «uomo di bassa lega, inclinato al male, di lingua procace e licenziosa, diletandosi di praticare per taverne e luoghi simili», sono spesso evocate come cause per la diffusione assai tardiva dell'epopea pantagruelina in Italia, e particolarmente degli ultimi tre Libri. Infatti, benché fin dal 1572 il modenese Giovanni Maria Barbieri, nel suo trattato intitolato *L'arte del rimare*, citasse l'autore del *Pantagruel* tra i grandi letterati del Cinquecento e nonostante le ricerche di



studiosi contemporanei abbiano permesso di evidenziare, da un lato, la fitta rete di contatti intessuta da Rabelais durante i suoi due soggiorni italiani e, dall'altro, la feconda continuità con cui i letterati della Penisola hanno letto e meditato le sue opere, gli strumenti che avrebbero permesso di diffondere i Libri rabelaisiani presso il grande pubblico vennero a lungo ritenuti inutili e perfino pericolosi per la ricezione di Rabelais, dal momento che avrebbero solo scandalizzato il grande pubblico.

Se in Inghilterra, Olanda e Germania le avventure dei giganti rabelaisiani furono tradotte poco tempo dopo la loro pubblicazione in Francia, in Italia e in Spagna ciò si realizzò solo alla fine del secolo XIX; negli anni 1886-1887 apparve infatti la prima traduzione italiana, limitata ai primi tre libri e a cura, sotto lo pseudonimo di Janunculus, di Gennaro Perfetto, medico napoletano che dedicò il suo lavoro «Ai non eruditi lettori, alla gente istruita così così», cioè a coloro cui non era dato di accedere al testo francese. L'impresa di volgere in italiano l'opera integrale fu intrapresa qualche decennio dopo da Gildo Passini, il quale pubblicò sei volumi tra il 1925 e il 1932. Negli anni cinquanta fu l'accademico Mario Bonfantini a realizzare per Einaudi una seconda traduzione dei cinque Libri, fortunatissima e ripubblicata fino ad anni recenti; infine, nel 1984 apparve quella di Augusto Frassinetti, senz'altro la più interessante dal punto di vista stilistico.

Nessuna di queste traduzioni è accompagnata dal testo francese e, per motivi diversi, ciascuna di esse è inadatta a questo ruolo. Pertanto l'editore Bompiani nel 2012 ha promosso e finanziato una nuova impresa editoriale, finalizzata a realizzare - nell'ambito della collana «I classici della letteratura europea» diretta da Nuccio Ordine - un'ulteriore edizione italiana dei cinque Libri, che presentasse il testo a fronte e a cui ho avuto la fortuna di collaborare. È dunque da un'esperienza concreta che partono le mie riflessioni su alcuni dei problemi traduttivi che caratterizzano il *Quart Livre*, che è stato appunto il mio terreno di lavoro.

Nel primo trattato francese sulla traduzione, pubblicato nel 1540, l'editore e poeta Estienne Dolet indicava tra i cinque principi per *bien traduire d'une langue en l'autre* («tradurre bene da una lingua all'altra», in traduzione mia) - così recita il titolo della sua opera - la comprensione del senso dell'originale e la conoscenza della lingua nella quale è stato redatto



il testo, oltre a quella verso cui si traduce. Nel caso di Rabelais, è ben noto che la complessità della lingua utilizzata in tutti e cinque i Libri è particolarmente grande, a causa della frequenza di neologismi, arcaismi, prestiti dalle lingue classiche e dai dialetti, derivazioni, invenzioni fantasiose, termini polisemici, giochi di parole, al punto che Jean Starobinski ha potuto parlare di *langue suractivée [...] dépassant les compétences de la plupart des lecteurs*, cioè di «lingua iperattivata [...] che va oltre le competenze della maggior parte dei lettori» (Starobinski 1963, 80; traduzione mia). Per il *Quart Livre*, si aggiunge a ciò il fatto che la lingua è uno degli oggetti principali della scrittura, al punto che l'opera ha potuto essere definita come una rappresentazione delle implicazioni letterarie, etiche ed esistenziali del linguaggio; le questioni linguistiche – così attuali nella Francia di Francesco I – rappresentano perciò il cuore stesso del processo narrativo (Huchon 2011, 19-39).

Di certo le edizioni critiche novecentesche di riferimento, che hanno sintetizzato e arricchito il paziente lavoro degli studiosi della scuola di Abel Lefranc e di quelli che li hanno seguiti in anni più recenti, costituiscono uno strumento molto efficace per chiarire i molteplici significati del testo fonte ed evitare le trappole in cui i primi volgarizzatori italiani sono inevitabilmente caduti. Tuttavia, la sfida maggiore consiste nel fatto che il traduttore dovrebbe essere in grado di riprodurre nel metatesto la stessa esuberanza verbale dell'originale, un'impresa estrema anche per i migliori virtuosi della parola e votata all'insuccesso per un traduttore normale, che deve quindi fare i conti con la continua frustrazione del doversi accontentare.

Nello spazio necessariamente limitato di questo intervento, mi concentrerò su alcune sequenze narrative che illustrano il fitto intreccio tra problemi stilistici e questioni lessicali nel *Quart Livre*.

La prima è incentrata sull'episodio della tempesta che coglie i naviganti tra le isole di Thohu e Bohu, infestate dal mostro Bringuenarilles, e quella dei Macræons, dove vanno a morire i vecchi Demoni e gli Eroi; secondo alcuni, la tempesta si collocherebbe al centro di una serie di dodici capitoli che, prima e dopo questo episodio, trattano il tema dell'uomo di fronte alla morte combinando i registri più diversi e mettendo a confronto, attraverso il dispositivo narrativo, l'assurdità inintelligibile di alcune morti naturali e la morte del Cristo, altrettanto



incomprensibile e misteriosa per la mente umana. La ricchezza composita del testo in questi capitoli sarebbe, per alcuni critici, l'esempio più chiaro della necessità di applicarvi una lettura *en sens agile* (così nel titolo di Tournon 1995), cioè «in senso agile», che tragga sollecitazione dalla dialettica di discorsi contraddittori e consideri le contaminazioni tra elementi contrastanti come principio di funzionamento del senso. La tempesta che con i suoi pericoli mette a repentaglio la vita dei *Pantagruelistes* offre l'occasione per affrontare il tema del libero arbitrio e del ruolo che l'uomo può avere nella sua salvezza, attraverso il confronto tra il comportamento passivo e inattivo di Panurge e l'attività frenetica di frere Jan; dal punto di vista stilistico, il tumulto del mare e dei venti durante il *tyrannicque grain et fortunal* (Sozzi 2012, 1282) è reso descrivendo l'aumentare delle onde, il rafforzarsi del vento, l'alternarsi di fulmini e tuoni nel cielo scuro, in un crescendo di tensione fondato sul ritmo delle frasi e sulla scelta delle sonorità:

*Soubdain la mer commença s'enfler et tumultuer du bas abysme, les fortes vagues batre les flans de nos vaisseaulx, le Maistral acompaigné d'un cole effrené, de noires Gruppades, de terribles Sions, de mortelles Bourrasques, siffler à travers nos antemnes. Le ciel tonner du hault, fouldroyer, esclaire, pluvoir, gresler, l'air perdre sa transparence, devenir opacque, tenebreux et obscurcy, si que aultre lumiere ne nous apparoissoit que des fouldres, esclaires, et infractions des flambantes nuées : les categides, thielles, lelapes et presteres enflamber tout au tour de nous par les psoloentes, arges, elicies, et aultres ejaculations etherées, nos aspectz tous estre dissipez et perturbez, les horrificques Typhones suspendre les montueuses vagues du courant. Croyez que ce nous sembloit estre l'antique Cahos on quel estoient feu, air, mer, terre, tous les elemens en refractaire confusion.*

Improvvisamente il mare cominciò a ingrossarsi e a tumultuare dagli abissi, le forti ondate a battere i fianchi dei nostri vascelli, mentre il maestrale, che portava con sé un uragano scatenato, nuvoloni neri, raffiche di vento terribili e marosi spaventevoli, cominciò a soffiare attraverso le sartie delle nostre vele. Il cielo si riempì di tuoni, fulmini, lampi, pioggia, grandine; l'aria si offuscò, divenne opaca, tenebrosa e nera, tanto che non



vedevamo altra luce che quelli dei lampi, delle saette e degli squarci delle nuvole in fiamme. Venti impetuosi, folate violentissime, turbini e turbolenze avvampavano tutto intorno a noi a causa delle saette, folgori, baleni, bagliori ed altre eiaculazioni eteree. I punti di riferimento astrali non si vedevano ed erano tutti sottosopra, mentre tifoni terrificanti innalzavano onde grandi come montagne. Credete che ci pareva di essere in mezzo all'antico Caos, quando fuoco, aria, mare, terra e tutti gli elementi stavano mescolati in una confusione indomita (Sozzi 2012, cap. XVIII, 1284-1285).

In questo brano, numerosi termini appartengono all'ambito dei fenomeni atmosferici e, grazie all'effetto di accumulazione generato dalla giustapposizione di sinonimi a gruppi di quattro, creano un ritmo incalzante e imitativo del movimento alternato delle onde, che il traduttore dovrà cercare di ricreare nel metatesto. Nello stesso episodio, a questo lessico specifico si aggiunge un ricchissimo vocabolario nautico, che descrive le manovre della nave attraverso le esclamazioni terrorizzate di Panurge e gli ordini dati dal pilota:

- *Uretacque hau (cria le pilot) Uretacque. La main à l'insail Amene Uretacque. Bressine. Uretacque. Guare la pane. Hau amure, amure bas. Hau Uretacque. Cap en houlle. Desmanche le heaulme. Acappaye.*
- *En sommes nous là? dist Pantagruel. Le bon Dieu servateur nous soyt en ayde.*
- *Acappaye hau, s'escria Jamet Brahier maistre pilot, acappaye. Chascun pense de son ame, et se mette en devotion, n'esperans ayde que par miracle des Cieulx.*

“La cima, ehi!” gridò il pilota, “la cima! Mano alla drizza. Porta qui la cima. Tira la drizza. La cima. Attenzione alle vele. Ehi, ammaina, ammaina. La drizza. Prua sottovento! Libera il timone. Mettiamoci in cappa.”

“Siamo a questo punto?” disse Pantagruel. “Il buon Dio Salvatore ci venga in aiuto.”

“Mettiamoci in cappa, he!” gridò Jamet Brahier, il pilota-ammiraglio. “Mettiamoci in cappa. Ciascuno pensi all'anima sua, dica le sue preghiere, sperando che per un miracolo il Cielo ci aiuti.” (Sozzi 2012, cap. XX, 1298-1299).



Similmente, in un passo precedente compaiono termini nautici altrettanto specifici:

*Ceste vague nous emportera Dieu servateur. O mes amys un peu de vinaigre. Je tressue de grand hahan. Zalas lesvettes sont rompues, le Prodenou est en pieces, les Cosses esclattent, l'arbre du hault de la guatte plonge en mer: la carine est au Soleil, nos Gumenes sont presque tous rouptz. Zalas, Zalas, où sont nos boulingues? Tout est frelore bigoth. Nostre trinquet est avau l'eau. Zalas à qui appartiendra ce briz? Amis pretez moy icy darriere une de ces rambades. Enfants, vostre Landrivel est tombé. Helas ne abandonnez l'orgeau, ne aussi le Tirados. Je oy l'aigneuillot fremir. Est il cassé? Pour dieu sauvons la brague: du fernel ne vous souciez.*

Quest'onda ci porterà via, o Signore salvatore nostro! Oh, amici miei, un po' d'aceto! Sono tutto un sudore per la gran paura! Ahimè! Le drizze si sono spezzate! Il cavo d'ormeggio di prua è in pezzi, i bozzelli vanno in frantumi! La cima dell'albero maestro è a mollo in mare! La carena è già al sole! Le nostre gomene sono quasi tutte strappate! Ahimè! Ahimè! Dove sono le boline? Tutto è perduto, Mein Gott! Il trinchetto è caduto in acqua! E questo relitto, a chi appartiene? Amici, portatemi dietro una di quelle rambarde! Figlioli, è caduto l'andrivello! Ehi! Non abbandonate la barra, e neanche il cavo per alare la nave! Sento gemere il timone! S'è spezzato? Per Dio, salviamo il cordame! Del fernello, non preoccupatevi! (Sozzi 2012, cap. XVIII, 1286-1287).

La traduzione dei termini che designano le manovre (*la main à l'insail, cap en houlle, desmanche le heaulme, accapaye*), i cordami (*uretacque, vettes, prodenou*), le parti della nave e le vele (*arbre du hault de la guatte, carine, andrivel, trinquet, boulines*) rende necessario per il traduttore un minuzioso lavoro di documentazione per identificare l'esatto corrispondente italiano di ciascun vocabolo francese, in modo da rendere percepibile al lettore d'arrivo l'estrema ricchezza del lessico marittimo usato da Rabelais in questo come in altri capitoli del *Quart Livre*.

L'esuberanza verbale di quest'opera si manifesta anche nelle numerose liste di termini che



Rabelais compila in una prospettiva per lo più epidittica: al capitolo XL, ad esempio, l'elenco dei nomi dei 161 prodi cuochi che combatteranno contro le Andouilles sull'isola di Farouche sotto la guida di frere Jan ha, almeno in parte, la funzione di elogiare i combattenti; gli appellativi contengono nomi di piatti, come *Bouillonsec*, *Souppimars* o *Salmiguondin* (Brodoristretto, Minestradi marzo, Guazzetto, 1404-1407), di alimenti (*Rapimontes*, *Pelouze*, *Guodepie*, cioè Caprettodimontagna, Pescerazza, Merluzzo, 1404-1405), attrezzi da cucina, variazioni comiche intorno alla parola *lard* (*Croquelardon*, *Saulvelardon*, *Archilardon*, *Grattelardon*; cioè Pappalardo, Salvalardo, Arcilardo, Rubalardo, 1402-1403) e perfino termini spregiativi (*Viserlecache*, *Grosquallon*, *Brenous*; vale a dire Facciadapirla, Unghione, Cagoso, 1406-1407). Va da sé che il traduttore dovrà far appello a tutte le sue risorse espressive, ma anche a strumenti di documentazione adeguati, per volgere in italiano la lunga enumerazione senza ricorrere all'*escamotage*, talvolta praticato nelle traduzioni anteriori, di saltare qualche voce: la presenza del testo a fronte è, a questo proposito, vincolante.

La lista dei nomi di cuochi-combattenti ha la funzione di portare uno sguardo ironico su una pratica di scrittura molto diffusa durante il Medioevo, soprattutto nella tradizione dell'epopea, dove figurano spesso liste di guerrieri, come sono appunto i cuochi rabelaisiani, ma anche nei *dits* come quelli di Eustache Deschamps, composti a cavallo tra XIV e XV secolo. Utilizzando questa scrittura enumerativa Rabelais intende certamente parodiare anche il genere del monologo drammatico che mette in scena un *valet à louer* (tuttofare che cerca di sistemarsi e per questo sciorina il catalogo delle sue innumerevoli competenze per sedurre un eventuale datore di lavoro), molto in voga nello stesso periodo dei *dits*. Con questi testi la nostra lista ha in comune la dimensione parodistica molto accentuata e la forza drammatica esaltata dal virtuosismo linguistico, volto a far sorridere il pubblico; analogamente agli autori di monologhi drammatici, Rabelais usa spesso la tecnica dell'anafora, come nel caso dell'enumerazione con la quale viene descritta l'anatomia di Quaresmeprenant, mostro che abita l'isola di Tapinois (capp. XXIX-XXXII). Seguendo un ordine rigoroso, Rabelais fa letteralmente in pezzi il mostro per esorcizzarlo, cominciando con le parti interne, per le quali usa un lessico medico inframmezzato di parole appartenenti al registro familiare; in questa sezione, l'anafora si unisce alla figura retorica dell'analogia, forgiata intorno alla parola





comme :

«Quaresmeprenant, dist Xenomanes, quant aux parties internes a, au moins de mon temps avoit, la cervelle en grandeur, couleur, substance, et vigueur semblable au couillon guausche d'un Ciron masle.

Les ventricules d'icelle, comme un tirefond.

L'excrecence vermiforme, comme un pillemaille.

Les membranes, comme la coqueluche d'un moine.

L'entonnoir, comme un oiseau de masson.

La voulte, comme un gouimphe.

Le conare, comme un veze.

Le retz admirable, comme un chanfrain.

Les additamens mammillaires, comme un bobelin.

Les tympanes, comme un moulinet.

Les os petreux, comme un plumail.

La nucque, comme un fallot.

Les nerfs, comme un robinet.

La lulette, comme une sarbataine.

Le palat, comme une moufle.

La salive, comme une navette.

Les amygdales, comme lunettes à un œil.

Le isthme, comme une portouoire.

Le gouzier, comme un panier vendangeret.

L'estomach, comme un baudrier.

Le pylore, comme une fourche fiere.

L'aspre altere, comme un gouet.

Le guaviet, comme un peloton d'estouppes. [..]»

“Quaresimante” disse Xenomane, “quanto alle parti interne, ha, o almeno l'aveva al tempo mio, il cervello simile in grandezza, colore, sostanza e vigore, al coglione sinistro di



un bacherozzo maschio.  
I ventricoli del cervello come un tirafondo.  
L'escrescenza vermiforme come un maglietto.  
Le membrane come il cappuccio d'un monaco.  
L'imbuto come un mastello da muratore.  
La volta cerebrale come un cuneo.  
La ghiandola pineale come una cuffia.  
La rete ammirabile come un frontale di cavallo.  
I tubercoli mammillari come uno scarpone.  
I timpani come un molinello.  
La rocca petrosa come piumetti.  
La nuca come una lanterna.  
I nervi come un rubinetto.  
L'ugola come una cerbottana.  
Il palato come un crogiuolo.  
La saliva come olio di colza.  
Le tonsille come occhiali monocoli.  
L'istmo della gola come una corba.  
Il gargarozzo come una cesta per la vendemmia.  
Lo stomaco come un tascapane.  
Il piloro come un forcione.  
Il canale della trachea come un coltellino.  
Il gozzo come un gomitollo di stoppa (Sozzi 2012, cap. XXX, 1346-1347).

Le difficoltà nella traduzione di questo passo consistono nell'esegesi di alcuni lemmi. Compagnano infatti dei termini anatomici precisi che sono stati tradotti con i termini italiani corrispondenti altrettanto precisi: l'«imbuto» è il canale del terzo ventricolo del cervello, la «rete ammirabile» un reticolo di vasi sanguigni, i «tubercoli mammillari» sono una parte del cervello, mentre la «rocca petrosa» è una parte dell'osso temporale.



La litania dei *comme* continua poi con le parti esterne, paragonate agli oggetti più diversi:

*«Quaresmeprenant, disoit Xenomanes continuant, quant aux parties externes estoit un peu mieulx proportionné: exceptez les sept costes qu'il avoit outre la forme commune des humains.*

*Les orteilz avoit, comme une espinette orguanisée.*

*Les ongles, comme une vrilie.*

*Les pieds, comme une guinterne.*

*Les talons, comme une massue.*

*La plante, comme un creziou.*

*Les jambes, comme un leurre.*

*Les genoilz, comme un escabeau.*

*Les cuisses, comme un crenequin.*

*Les anches, comme un vibrequin.*

*Le ventre à poulaines boutonné selon la mode antique, et ceinct à l'antibust.*

*Le nombril, comme une vielle.*

*La penilliere, comme une dariolle.*

*Le membre, comme une pantophle.*

*Les couilles, comme une guedoufle.*

*Les genitoires, comme un rabbot.*

*Les cremasteres, comme une raquette.*

*Le perinæum, comme un flageollet. [..]»*

“Quaresimante, diceva Xenomane proseguendo, era un po' meglio proporzionato quanto alle parti esterne, eccetto le sette costole che egli aveva in più rispetto alla forma comune degli uomini.

Gli alluci erano come un claviorgano.

Le unghie come una vite.

I piedi come chitarre.

I talloni come un mazzuolo.



La pianta come una lampada a olio.  
Le gambe come un logoro.  
Le ginocchia come uno sgabello.  
Le cosce come una balestra.  
Le anche come un girabacchino.  
Il ventre come una scarpa alla polacca, abbottonata all'antica e allacciata sul davanti.  
L'ombelico come una viola.  
Il pettignone come uno sformato.  
Il membro come una pantofola.  
I coglioni come due fiaschi.  
I genitali come una piolla.  
I muscoli cremasteri come racchette.  
Il perineo come un piffero (Sozzi 2012, cap. XXXI, 1352-1353).

Anche in questo caso, la terminologia tecnica, non solo medica, rende talvolta ardua la lettura: il «logoro» è uno strumento usato in falconeria, il «girabacchino» è un trapano a mano, mentre con «pettignone» si indica il pube.

Per la terza parte, dedicata alle *contenences* («esternazioni») di Quaresmeprenant, sono utilizzate ben trentasei proposizioni ipotetiche introdotte da *S'il* + verbo all'imperfetto e seguite dalla principale, che inizia sempre con la formula *c'estoient/c'estoit*:

«*Cas admirable en nature, dist Xenomanes continuant, est veoir et entendre l'estat de Quaresmeprenant. S'il crachoit, c'estoient panereés de chardonnette.*

*S'il mouchoit, c'estoient Anguilletes sallées.*

*S'il pleuloit, c'estoient Canars a la dodine.*

*S'il trembloit, c'estoient grands patez de Lievre.*

*S'il suoit, c'estoient Moulues au beurre frays.*

*S'il rottoit, c'estoient huytres en escale.*

*S'il esternuoit, c'estoient pleins barilz de Moustarde.*



*S'il toussoit, c'estoient boytes de Coudignac.*

*S'il sanglouttoit, c'estoienta denrées de Cresson.*

*S'il baisloit, c'estoient potées de poys pillez.*

*S'il souspiroit, c'estoient langues de boeuf fumées.*

*S'il subloit, c'estoient hottées de Cinges verds.*

*S'il ronfloit, c'estoient jadaulx de febves frezes.*

*S'il rechinoit, c'estoient pieds de Porc au sou.*

*S'il parloit, c'estoit gros bureau d'Auvergne: tant s'en failloit que feust saye cramoisie, de laquelle vouloit Parisatis estre les parolles tissues de ceulx qui parloient à son filz Cyrus roy des Perses.*

*S'il souffloit, c'estoient troncs pour les Indulgences.*

*S'il guygnoit des oeilz, c'estoient guauffres et Obelles. [...]»*

Caso straordinario in natura, disse Xenomane proseguendo, è vedere e ascoltare quel che faceva Quaresimante.

Se sputava, erano panier interi di carciofini selvatici.

Se si soffiava il naso, erano piccole anguille salate.

Se piangeva, erano anatre in salsa alla cipolla.

Se tremava, erano grandi pasticci di lepre.

Se sudava, erano merluzzi al burro crudo.

Se ruttava, erano ostriche con la conchiglia.

Se starnutiva, erano barili pieni di senape.

Se tossiva, erano vasi di cotognata.

Se aveva il singhiozzo, erano zinzini di crescione.

Se sbadigliava, erano valanghe di piselli sgranati.

Se sospirava, erano lingue di bue affumicate.

Se fischiava, erano scimmie verdi.

Se russava, erano scodelle intere di fave sgusciate.

Se storceva la bocca, erano zampetti di maiale allo strutto.

Se parlava, era bigello d'Alvernia; non era certo la seta cremisi della quale Parisatide



voleva fossero intessute le parole di coloro che si rivolgevano a suo figlio Ciro, re dei Persiani.

Se soffiava, erano cassette per il denaro destinato alle indulgenze.

Se ammiccava, erano cialde e biscotti secchi. (Sozzi 2012, cap. XXXII, 1358-1359)

Benché la tecnica delle enumerazioni sia molto lontana dal nostro gusto di lettori moderni, non possiamo non essere sensibili alla gioiosa energia che si sprigiona da questa profusione verbale, attraverso la quale Rabelais realizza una vera e propria celebrazione ludica della parola.

Che la questione della lingua abbia una funzione chiave nel *Quart Livre* – e che il traduttore debba dunque essere particolarmente attento a questo aspetto – è dimostrato dalla presenza di numerosi episodi interamente costruiti intorno alla problematica linguistica, come lo sbarco sull'isola di Ennasin, il cui nome riflette la caratteristica fisica dei suoi abitanti dal naso a forma di asso di fiori. In quest'isola, nota anche come Isle des Alliances, gli abitanti sono tutti uniti da una parentela non familiare ma spirituale, che si concretizza attraverso il linguaggio; Rabelais, con l'intento di prendersi gioco di quella *offre de services mutuels et désintéressés, comme ceux qui doivent exister entre alliés soit par le sang, soit par cognitio spiritualis* (Telle 1937, 310), cioè di quella «offerta reciproca di atti di cortesia disinteressati, come quelli che devono essere resi tra parenti sia di sangue, sia per *cognitio spiritualis*» (traduzione mia), altrimenti denominata *amour d'alliance*, elenca quindi ventisette coppie il cui legame si esplica attraverso l'affinità lessicale. Alcuni dei ridicoli soprannomi che si attribuiscono le coppie di Ennasin, sul modello di quelli usati da Marot o da Brantôme per la loro *alliée*, si fondano sull'appartenenza dei due termini allo stesso campo semantico: la fauna marina, gli alimenti, gli utensili o le calzature:

*La parenté et alliance entre eulx estoit que l'un appelloit une femme, ma maigre: la femme le appelloit mon marsouin. «Ceulx là (disoit frere Jan) doibvroient bien sentir leur marée, quand ensemble se sont frottez leur lard.» [...] L'un appelloit une aultre ma mie,*



*elle l'appelloit ma crouste. L'un une aultre appelloit sa palle, elle l'appelloit son fourgon. [...] L'un une aultre nommoit ma botine, elle l'appelloit son estivallet.*

La parentela e legame familiare tra loro era tale, per cui uno chiamava sua moglie “acciuga”, e la moglie lo chiamava “merluzzo”. “Questi qui,” diceva fra’ Giovanni, “devono puzzare mica poco di pesce, quando si strofinano l’uno contro l’altro!”. [...] Uno chiamava la sua amica ‘michetta’, e lei lo chiamava ‘pagnottone’; uno chiamava un’altra ‘la sua vanga’ e lei lo chiamava ‘piccone’. Uno chiamava l’altra ‘ciabatta’ e lei lo chiamava ‘pantofolone’. Uno chiamava l’altra ‘scarpetta’ e lei ‘stivaletto’ (Sozzi 2012, cap. IX, 1222-1223).

Si sarà notato, tuttavia, che la battuta di fra’ Giovanni tende a reintrodurre in questi amori d’elezione la dimensione erotica, giocando con le locuzioni *sentir la marée* (che significa in senso figurato “sembrare una prostituta”) e *frotter son lard ensemble* (*to leacher it*, cioè «andare in calore», secondo il dizionario di Cotgrave (1611), di poco posteriore ai testi di Rabelais e di grande utilità per il traduttore moderno); nel tradurre questo capitolo, è quindi necessario badare che questo aspetto del testo sia percettibile al lettore d’arrivo: oltre al solito lavoro sul senso, è quindi indispensabile trovare soluzioni creative e ironiche.

Le locuzioni entrano spesso in questo gioco parodico, dal momento che altri soprannomi usati dalle coppie di Snasati sono fondate proprio sulla dissociazione di termini che si presentano in un modo di dire. Un caso particolarmente spinoso per i traduttori è quello della locuzione *estriller Fauveau*, oggi uscita dall’uso, che significava “adulare”; ecco il passo in questione:

*L'un appelloit une guorgiase bachelette en soubriant. «Bon jour mon estrille». Elle le resalüa disant. «Bon estreine mon Fauveau.» «Hay, hay, hay, s'escria Panurge, venez veoir une estrille, une fau, et un veau. N'est ce Estrille fauveau? Ce fauveau à la raye noire doit bien souvent estre estrillé.»*

Un altro di loro, sorridendo, si rivolgeva a una bella pupa dicendo: “Buongiorno, mia



striglia!” E lei ricambiò il saluto dicendo: “Salve, mio bel cavallo Fauveau!” “Ah! Ah!” esclamò Panurgo, “venite a vedere, una striglia, una falce e un vitello! La striglia è lo strumento preferito dagli adulatori, e questo qui non è forse uno che adula volentieri? Quello lì con la riga nera ha l’aria di essere strigliato spesso!” (Sozzi 2012, cap. IX, 1222-1223).

Questo è uno dei casi in cui il traduttore sente maggiormente il senso di frustrazione cui si accennava prima, per la difficoltà di ricreare il complesso gioco di parole del testo francese: qui non solo viene scissa e poi ricomposta la locuzione *estriller fauveau*, giocando rispettivamente con il significato veicolato dalla semplice somma dei due termini presi singolarmente e poi con quello figurato, ma in più viene anche scomposto il nome proprio *Fauveau*, che designa il protagonista di un romanzo in versi medievale, sfruttando l’omofonia con i sostantivi *faux* («falce», ma al maschile «falso») e *veau* (vitello). Nessuno dei traduttori italiani è riuscito a trovare una soluzione pienamente soddisfacente per restituire il *calembour* francese, particolarmente resistente alla traduzione a causa del diverso significato figurato che possiede il verbo «strigliare» in italiano e per via delle minori possibilità che offre la nostra lingua sul fronte dell’omofonia. Occorre comunque osservare che una traduzione destinata a figurare a fronte del testo francese deve necessariamente concedere uno spazio limitato alla creatività del traduttore, giacché la sua funzione è soprattutto di servizio, cioè di chiave d’accesso all’opera originale; per questo motivo, le soluzioni traduttive che rilevano più dell’adattamento, e quindi della non-traduzione, si prestano male a questo contesto, anche se consentono al lettore di avere un’idea più immediata dello stile di Rabelais.

L’ultima sequenza su cui vorrei brevemente soffermarmi è contenuta nel prologo al testo pubblicato nel 1552. Duval (1998) osserva che il *Prologue de l’auteur* è costruito in modo rigoroso e simmetrico intorno a un centro che sviluppa l’elogio dell’*aurea mediocritas*, presentando l’idea che la preghiera modesta e discreta è più frequentemente esaudita rispetto alle richieste troppo ambiziose. Rabelais si serve di cinque esempi per dimostrare questo principio: due sono tratti da episodi biblici, due dalla realtà contemporanea e uno dalla tradizione esopica. Quest’ultimo è rappresentato dalla favola del boscaiolo e di





Mercurio, che Rabelais ha rielaborato e arricchito: il povero taglialegna Couillatris chiede al dio di poter ritrovare solo la sua ascia e, rifiutando l'offerta tentatrice di Mercurio che gli propone prima un attrezzo d'oro e poi uno d'argento, ottiene in ricompensa tutti e tre; la favola è interrotta da numerose digressioni, tra cui l'intervento di Priapo che gioca sul doppio senso della parola *coingnée* («scure», ma anche «organo genitale femminile») in due interventi in versi, cantati da due generazioni di musicisti francesi. Tralasciando qui i problemi legati all'uso di un vocabolario erotico particolarmente esuberante, mi soffermerò solamente sulla necessità, per il traduttore, di scegliere fin dall'inizio dell'episodio un termine italiano corrispondente a *coingnée* che permetta in seguito di ricreare almeno in parte i giochi verbali che caratterizzano l'intervento di Priapo, poiché una scelta traduttiva condiziona quelle successive. Per questo, se la parola francese che indica l'attrezzo del taglialegna verrà tradotta «ascia», e non «scure» come vorrebbe la consuetudine, saranno in seguito possibili creazioni del tipo «bag-ascia» o «lascia l'ascia», che compenseranno almeno parzialmente le perdite che subirà inevitabilmente il testo nella versione italiana.

*Priapus restoit debout au coing de la cheminée. Il entendent le rapport de Mercure, dist en toute courtoysie et Joviale honesteté. «Roy Juppiter, on temps que par vostre ordonnance et particulier benefice j'estois guardian des jardins en terre, je notay que ceste diction Coingnée est equivocque à plusieurs choses. Elle signifie un certain instrument, par le service duquel est fendu et couppe boys. Signifie aussi (au moins jadis signifioit) la femelle bien à poinct et souvent gimbretiletolletée. Et veidz que tout bon compaignon appelloit sa guarse fille de joye, ma Coingnée. Car avecques cestuy ferrement (cela disoit exhibent son coingnouoir dodrental) ilz leurs coingnent si fierement et d'audace leurs emmanchouoirs, qu'elles restent exemptes d'une paour epidemiale entre le sexe feminin: c'est que du bas ventre ilz leurs tombassent sus les talons, par default de telles agraphes».*

Priapo rimaneva in piedi in un angolino vicino al camino. Sentito il racconto di Mercurio, dice molto gentilmente e con Gioviale cortesia: “Re Giove, al tempo in cui ero custode degli orti sulla terra, avevo notato che la parola ‘ascia’ è equivoca per vari motivi. Designa



una certa parte dello strumento per mezzo del quale si taglia la legna. Ma significa anche (almeno all'epoca aveva questo significato) la femmina bell'e pronta e tutta arrapagghindata per i piaceri amorosi; e ho visto che tutti i ragazzotti chiamavano la loro ganza e puttarella "bag-ascia". Infatti con questo attrezzo (e intanto esibiva il suo manico dodrentale) le chiavavano così bene con i loro manici, e andavano su così a fondo, che loro rimanevano immuni da una paura endemica nel sesso femminile: quella che la cosina si staccasse dal basso ventre e cadesse loro sui piedi, per non essere stata fissata bene [...]" (Sozzi 2012, *Prologue*, 1160-1161).

Vengo ora a qualche conclusione. In un suo celebre saggio, Georges Mounin – che fu tra i primi a occuparsi di traduzione in una prospettiva scientifica – affermava che la filologia è traduzione, perché *la philologie est une pré-édition du texte à traduire en ce qu'elle apporte à ce texte, dans ses éditions critiques, des éclaircissements sur les informations qu'il véhicule* (Mounin 1963, 242-243), ovvero «la filologia costituisce una pre-edizione del testo da tradurre in quanto essa fornisce a quest'ultimo, nelle edizioni critiche, chiarimenti sulle informazioni che esso trasmette» (traduzione mia). Se si rovesciano i termini di questa affermazione, si ottiene un assioma altrettanto vero, perché la traduzione è senza dubbio filologia. Infatti, il traduttore che si confronti con un'opera letteraria deve necessariamente sottoporre il testo a un minuzioso lavoro preparatorio di interpretazione, in parte simile a quello del filologo che si appresti a realizzare un'edizione critica; senza questo lavoro, si rischia di *comprendre les signifiants sans comprendre les signifiés* (Mounin 1963, 246), cioè di «comprendere i significanti senza comprendere i significati» (traduzione mia). Ciò è tanto più vero quando ci si confronta con un testo la cui distanza cronologica rispetto alla cultura del traduttore e del lettore d'arrivo sia grande.

Le affinità fra l'ambito interlinguistico e quello intralinguistico, messe in luce negli anni cinquanta e sessanta da Roman Jakobson (1966), sono state sottolineate anche da Umberto Eco in un recente saggio sulla traduzione, in particolare a proposito dell'importanza dell'elemento culturale: «un testo scritto molti secoli fa non [è] pienamente comprensibile ad un lettore contemporaneo il quale non conosca il lessico dell'opera, ma anche il background



culturale dell'autore» (Eco 2003, 162), indipendentemente dal fatto che si possiedano competenze nella lingua in cui il testo è stato scritto. Questo aspetto dell'opera rabelaisiana è molto complesso e, per far sì che il lettore disponga delle enciclopediche informazioni extratestuali indispensabili per comprendere almeno in parte la ricchezza dei cinque Libri, è stato giudicato necessario corredare il testo di una serie piuttosto nutrita di note, che racchiudono informazioni essenziali su aspetti storici, culturali, letterari. Queste note non intendono rappresentare una guida completa all'interpretazione critica degli episodi del *Quart Livre* né forniscono una rassegna esaustiva di tutti gli aspetti messi in luce dalla critica di tipo storico-filologico; piuttosto, con questi spunti si è voluto, molto modestamente, dare qualche punto di riferimento e consentire di gestire il problema molto spinoso del "residuo traduttivo".

Come è noto, con questo termine si intende tutto quello che non si lascia trasferire nella lingua d'arrivo; per il *Quart Livre*, esso ha una massa decisamente imponente: la distanza temporale, i giochi linguistici al limite dell'intraducibilità, le problematiche di tipo filologico sono alcuni degli aspetti messi in luce precedentemente; a questo occorre ancora aggiungere il grande novero dei neologismi che la traduzione necessariamente non può riprodurre. Anche per l'aspetto linguistico, le note al testo sono parse l'unico strumento per fare in modo che la traduzione fosse un facile *accessus* alle peculiarità linguistiche e stilistiche dell'epopea rabelaisiana. Certo, la fruibilità di questa traduzione risolutamente *source-oriented* -che, per usare un concetto di Antoine Berman, intende consentire al lettore l'esperienza dell'Altro e del suo spazio linguistico (Berman 1995, 73-76) -, la sua facilità d'uso e la sua scorrevolezza ne risentiranno; tuttavia il traduttore potrà, ad esempio, con apposite note rendere conto della polisemia del testo nei casi in cui la traduzione approdi suo malgrado alla monosemia; egli segnalerà anche nell'apparato i luoghi in cui è dovuto ricorrere a procedimenti come l'adattamento per non rischiare di produrre un testo incomprensibile con la traduzione letterale.

La metafora usata da Heidegger nel suo saggio *Unterwegs zur Sprache*, in cui si raffronta l'esperienza del tradurre al «fare una malattia» attraverso la quale si passa soffrendo per accogliere il testo e sottomettersi a lui (Heidegger 1959, 16), mi pare una tra le



rappresentazioni più efficaci dello sforzo che comporta la difficile mediazione tra attenzione al testo fonte e rispetto del lettore d'arrivo. La mia "malattia", durata parecchio tempo non senza tormenti, è però stata anche una splendida avventura intellettuale, molto feconda e arricchente, che mi ha consentito se non altro di entrare in profondità nella struttura poetica e nella costruzione del senso di questo romanzo bellissimo.

## **Bibliografia**

### ***Edizione critica di riferimento***

François Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon; avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, 1994 («Bibliothèque de la Pléiade»)

### ***Traduzioni italiane***

Perfetto 1886-1887: *Le opere di Francesco Rabelais*, per la prima volta tradotte in lingua italiana da Janunculus, 4 voll., Napoli, Eschena

Passini 1925-1932: Francesco Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, prima versione integrale di Gildo Passini, illustrazioni di Gustavo Doré, 6 voll., Roma, Formiggini

Bonfantini 1953: François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 2 voll.

Frassinetti 1984: François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, recato in lingua italiana da Augusto Frassinetti; con le illustrazioni di Gustavo Doré; introduzione di Giovanni Macchia; con una nota di Giulio Cattaneo, 3 voll., Milano, Rizzoli

Sozzi 2012: François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*; introduzione e cura di Lionello Sozzi; traduzioni e note di Antonella Amatuzzi, Dario Cecchetti, Paola Cifarelli, Michele Mastroianni, Lionello Sozzi; testo francese a fronte a cura di Mireille Huchon, Milano, Bompiani



## **Testi citati**

Berman 1995: Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil (la traduzione italiana, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, è a cura di Gino Giometti)

Cotgrave 1611: Randle A. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English tongue*, London, Islip, 1611 (reperibile in rete all'indirizzo: <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/>)

Dolet 1540: Estienne Dolet, *De la maniere de bien traduire d'une langue en l'autre*, Lyon, Estienne Dolet (testo reperibile in rete all'indirizzo: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505680.r=dolet+%2C+%C3%A9tienne.langEN>)

Duval 1998: Edwin Duval, *The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel*, Genève, Droz («Études Rabelaisiennes» 36)

Eco 2003: Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani

Guerrini 1879: Olindo Guerrini, *Rabelais in Italia*, «Rassegna Settimanale» 55, 19 gennaio 1879, 52-54

Guiton 1940: Jean Guiton, *Le mythe des paroles gelées*, «Romanic Review» 31, 1-15

Heidegger 1959: Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, trad. it a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, da *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959

Huchon 2011 : Mireille Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard («NRF biographies»)

Jakobson 1966: Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *On translation*, ed. Reuben Brower, New York, Oxford University Press, 232-239 (la traduzione italiana, *Aspetti linguistici della traduzione*, si può trovare in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995)



Mounin 1963: Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard

Starobinski 1963: Jean Starobinski, *Notes sur le langage de Rabelais*, «Tel Quel» XV, 79-81

Telle 1937: Émile V. Telle, *L'œuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Toulouse, Lion et fils

Tournon 1995: André Tournon, *En sens agile. Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion

### **Altri studi consultati**

Richard Cooper, *Rabelais et l'Italie*, Genève, Droz, 1991 («Études Rabelaisiennes» 24)

Gérard Defaux, *Rabelais agonistes: du rieur au prophète. Études sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre*, Genève, Droz, 1997 («Études Rabelaisiennes» 32)

Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981 («Études Rabelaisiennes» 16)

Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987

Frank Lestringant, *L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du Quart Livre)*, in *Rabelais en son demi-millénaire*, ed. Jean Céard et Jean-Claude Margolin, 1988 («Études Rabelaisiennes» 21), 249-274

Victor-Louis Saulnier, *Rabelais dans son enquête. Étude sur le Quart et le Cinquième livre*, Paris, Sedes, 1982

Paul J. Smith, *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, 1987 («Études Rabelaisiennes» 19)

Maurice Tetel, *Rabelais et l'Italie*, Firenze, Olschki, 1969



*Il Quart livre de Pantagruel, una fiction en archipel*