

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZA DELLA TRADUZIONE

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/H1 Lingua, Letteratura e Cultura Francese

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN04 Lingua e Traduzione – Lingua Francese

TRADURRE IL DISCORSO RIPORTATO.
LE VERSIONI ITALIANE DI *NANA* DI ÉMILE ZOLA (1880-2010)

Presentata da: Benedetta Tignani

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Paola Puccini

Prof.ssa Manuela Raccanello

Esame finale anno 2013

PARTE I

IL DISCORSO RIPORTATO: UN FENOMENO COMPLESSO

1. Introduzione

Il nostro lavoro si inserisce tra i contributi che si rifanno a quella branca di studi traduttologici nota come critica della traduzione; l'elemento di raccordo tra il testo di partenza e la successione dei testi di arrivo su cui baseremo l'analisi è il discorso riportato, un fenomeno complesso, che trova la sua naturale collocazione nei delicati rapporti che intercorrono tra orale e scritto¹. Venuto dalla retorica latina, recuperato dalla grammatica per mezzo della sintassi e codificato su basi eterogenee a partire dalla questione fondamentale su «comment fait-on exister la parole des autres à travers son propre énoncé»², il discorso riportato ingloba una serie di forme linguistiche che, in modo più o meno univoco, indicano il discorso altrui. Da oltre un secolo numerosi contributi di ispirazione linguistica e letteraria hanno fatto di questo argomento un punto nodale della riflessione contemporanea sul discorso. Le parole degli altri, riprese, subiscono trasformazioni di entità variabile; le forme di discorso riportato indicano il confine tra il proprio discorso e quello altrui per mezzo di espedienti tipografici e linguistici (derivanti dalla morfosintassi, dal lessico, dall'enunciazione), anche se spesso per individuare le parole altrui in determinati contesti vengono chiamate in causa componenti discorsive e situazionali.

L'interesse per il discorso riportato è strettamente collegato agli sviluppi della linguistica testuale e della pragmatica dell'analisi conversazionale e del discorso, le quali hanno consentito di superare l'approccio strettamente grammaticale e frastico che per lungo tempo ha caratterizzato il fenomeno. È stato favorito lo studio delle forme di riporto nella loro componente testuale, pragmatica e ideologica, a partire da esempi attestati nello scritto letterario e, più recentemente, mediatico.

¹ Ricordiamo che se le grammatiche propendono per l'assimilazione del fenomeno alla lingua scritta, la retorica antica e le sue figure stilistiche riguardavano invece una pratica specifica dell'oralità, l'argomentazione giuridica, per la quale i testi venivano redatti al fine di essere atualizzati in una situazione di enunciazione particolare. Inoltre l'attività di riporto può avvenire a più livelli: all'orale dallo scritto, quando si cita uno scrittore nel corso di una conversazione; all'orale dall'orale, riportando un'interazione all'interno di un'interazione; allo scritto dall'orale, quando si riporta un'intervista da un giornale; allo scritto dallo scritto, per esempio con le citazioni letterarie in un testo. La trattazione dell'orale come pratica specifica, e non solo come immagine falsata di fenomeni teorizzati dalla grammatica dello scritto, è stata favorita anche dalla possibilità, grazie a supporti tecnologici sempre più sofisticati, di captare e conservare le manifestazioni linguistiche nella loro dimensione propria e completa, consentendo di indagare gli aspetti mimetici, intonativi, kinesiologici ecc.

² Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 111.

Rifacendosi in particolare ai lavori di Laurence Rosier e Anne Herschberg Pierrot in materia, per riuscire a inquadrare al meglio la complessità del discorso riportato intendiamo partire da qualche accenno all'evoluzione storica della trattazione in merito, aspetto significativo ed emblematico delle difficoltà che ancora oggi pone sul piano grammaticale l'attività di riporto delle parole altrui. Gli studi in prospettiva storica permettono di evidenziare come si è costituita la contrapposizione discorso diretto/discorso indiretto e, oltre a rivelare pratiche caratteristiche della lingua antica, essi dimostrano che le forme antiche portano a rivisitare teorie e applicazioni contemporanee in base alla nozione di *mixité* formale.

2. L'evoluzione storica: dalle origini alle teorie novecentesche

La consueta tendenza a presentare il binomio discorso diretto/discorso indiretto come il calco della matrice latina che opponeva *oratio recta* e *oratio obliqua* è confermata da una vasta gamma di fonti, alcune delle quali molto autorevoli. Citiamo, tra gli altri, Jakobson:

Esiste una scala complessa di procedimenti linguistici destinati a rendere le citazioni o le quasi citazioni: il discorso diretto (*oratio recta*), il discorso indiretto (*oratio obliqua*) e diverse forme di stile indiretto libero³.

La rilettura dei testi fondatori della filosofia greca proposta da Rosier⁴ stabilisce una genealogia teorica diversa; inizialmente il problema si rivela di ordine narrativo, legato alla nozione di genere, fondamento dell'estetica antica. Ricerche condotte in ambito narratologico e filosofico ricollegano il binomio discorso diretto/discorso indiretto alla problematica platonica della *mimesis* esposta nel libro III della *Repubblica*, ipotesi confermata da Genette, che a proposito delle diverse modalità di racconto scrive:

Ce problème a été abordé pour la première fois, semble-t-il, par Platon au IIIe livre de la *République*. Comme on le sait, Platon y oppose deux modes narratifs selon que le poète «parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui parle» (c'est ce qu'il nomme récit pur), ou qu'au contraire «il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle», mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées: c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou mimésis⁵.

³ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 150.

⁴ Cfr. Laurence Rosier, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999, pp. 15-17.

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 184.

Nella *Repubblica*, Platone applica la trasformazione di un passo dialogico dell'*Iliade*, l'arringa di Crise, in una narrazione al modo indiretto. Tale proposta corrisponde globalmente a una traslazione dal diretto all'indiretto, ma in ottica narrativa, cioè come passaggio dal racconto mimetico al racconto puro, quello del poeta.

Bisogna però guardarsi dall'incorrere in un errore di prospettiva storica, ipotizzando l'esistenza di due tradizioni di approccio al discorso riportato, una narratologica, ereditaria del pensiero filosofico platonico, l'altra più grammaticale, teorizzata dai latini. L'equivalenza tra le antiche *oratio recta/oratio obliqua* e discorso diretto/discorso indiretto nelle loro forme attualmente grammaticalizzate risulta forzata sia sul piano pratico sia su quello teorico.

Nella pratica, la difficoltà di stabilire una corrispondenza tra le forme moderne di discorso diretto/discorso indiretto e quelle latine deriva dal fatto che l'indiretto dei latini poteva facilmente passare come forma completiva riconducibile all'espressione *dire + che*. In latino classico l'impiego del congiuntivo e dell'infinito erano indicatori morfologici di subordinazione e bastavano ad asserire la presenza di un discorso indiretto:

Le rôle du verbe sentiendi ou declarandi devient très secondaire en latin devant un passage au style indirect, du fait que ce style, organisé de façon à révéler en toutes ses parties par ses modes et (en principe) ses temps sa dépendance par rapport au récit, revêt, dès le premier abord, un aspect qui le différencie et du récit lui-même et du style indirect. Dans ces conditions, ce verbe introducteur du style indirect peut s'affaiblir ou se suggère comme simple nuance d'un autre mot, ou même disparaître (...) sans que se modifient ni la syntaxe ni les possibilités stylistiques du style indirect libre⁶.

Sul piano teorico la corrispondenza è altrettanto problematica; l'opposizione *oratio recta/oratio obliqua* è di ordine retorico, come denota ancora l'uso del termine «style» nelle espressioni «style direct» e «style indirect». Il ricorso alla denominazione «oratio» in grammatica supera la nozione di frase della tradizione scolastica, costituendo «la désignation d'une seule intellection»⁷, che include l'enunciato, la parola e il discorso organizzato da un locutore, cioè l'elaborazione di produzioni finalizzate a scopi precisi (persuadere, istruire ecc.) e le produzioni stesse. L'uso attuale del binomio discorso diretto/discorso indiretto è di ordine frastico, inquadrato all'interno di una sintassi proposizionale. In latino, come del resto in greco, il problema del discorso riportato viene trattato nell'ambito delle figure di narrazione e non come un fatto grammaticale. Tale considerazione è avvalorata dall'analisi di Rosier sulle attestazioni dell'espressione *oratio recta* e del suo doppio avversativo *oratio obliqua* repertorate nei thesaurus latini, da cui emerge chiaramente che il loro impiego non è dominio

⁶Cfr. Jean Bayet, «Le style indirect libre en latin», cit. in Rosier, *op. cit.*, p. 15.

⁷ Bernard Cerquiglini, «Le style indirect libre et la modernité», *Langage*, 73, 1984, p. 93.

della grammatica ma della retorica. Secondo Rosier non è stata attestata alcuna occorrenza di *oratio recta vs oratio obliqua* nei grandi grammatici dell'Antichità. Ampliando il campo della ricerca è emerso che Donato e Quintiliano menzionano solo l'*obliquus*, ma il primo lo fa in concomitanza con il termine *narratio*, il secondo con *adlocutio*, e che anche il filosofo neoplatonico Porfirio impiega i termini *obliquus/rectus*, ma in combinazione con i verbi *transire* e *dicere*⁸. Il fatto che presso i grammatici dell'antichità non vengano rilevati significativi e pertinenti impieghi congiunti di *oratio recta vs oratio obliqua* conferma che le due forme non costituiscono una coppia *figée* all'epoca.

In latino l'*oratio obliqua* viene impiegata nella narrazione storica (si pensi al *De Bello Gallico*), e designa un insieme di enunciati, non il solo rapporto tra una frase principale e una completiva. La prima attestazione di questa forma risale al 187 a. C., quando alcuni riti importati dalla Siria, le Baccanali, furono oggetto di persecuzioni giudiziarie che portarono a un processo nel corso del quale vennero condannate più di settemila persone. Queste festività poco ortodosse vennero dichiarate proibite da una consulta del senato dell'epoca per mezzo di un testo con forza di legge interamente redatto in stile indiretto, nel senso latino del termine.

Il discorso indiretto si rivela una forma codificata dalla pratica politica, che deriva non dalla spiegazione grammaticale ma da una formazione discorsiva particolare, ideologicamente marcata; esprimersi in stile indiretto significa adottare lo stile della legge, conferendo carattere ufficiale all'enunciato (qui inteso come relazioni di eventi) che si riporta. Nel caso dell'*oratio obliqua* la pratica finisce per diventare prassi.

Mentre il discorso indiretto illustra gli stretti rapporti tra lingua e politica nel mondo latino, il discorso diretto (*oratio recta*) si avvicina a una pratica poetica (in senso ampio) che riguarda la presa di parola in contesto. Come il primo è segno di legittimità politica, il secondo è legato alla forma teatrale o alla retorica della parola dei personaggi, concepito come dialogo, figura narrativa della quale l'antichità ha fatto largo uso, all'interno del racconto di parole. Si pensi alla concezione dei retori e, in particolare, di Quintiliano, che nell'*Istitutio oratoria* distingue la narrazione di avvenimenti storici (o *adlocutiones obliqui*) e la produzione, a fini argomentativi e retorici, di parole fittizie (o *oratio recta*). Oppure a Cicerone e alla sua *Retorica*; nel *De inventione* individua le figure che riguardano specificamente la riproduzione delle parole dei personaggi nella *prosopopea*, quando la personificazione include una forma e un linguaggio proprio della rappresentazione, e nella

⁸ Cfr. Laurence Rosier, *op. cit.*

sermocinatio, definita come la figura «quum aliqui personae sermo attribuitur, et is exponitur cum rationae dignitatis»⁹.

L'impiego dei termini latini *rectus/oliquus*, attraverso la loro traduzione *diretto* e *indiretto*, perdura in ambito retorico, dal momento che lo si trova ancora nell'Ottocento nel Bescherelle, agli articoli «direct» e «indirect», che recitano rispettivamente:

(direct): hist. et poés. : Harangue directe, discours direct : Harangue, discours que l'historien met dans la bouche d'un personnage. Dans nos anciens poètes et historiens, il y a beaucoup de harangues directes.

(indirect) : discours indirect : se dit de la forme que prennent les historiens pour rapporter, non pas textuellement mais en substance, les harangues qu'ils attribuent aux hommes de guerre et d'État¹⁰.

Resta da chiarire in che modo una pratica teorizzata dalla retorica, con tutte le implicazioni che questo comporta, si sia potuta sviluppare verso una concezione puramente grammaticale frastica. Il tentativo di individuare una rottura epistemologica, che fissi il passaggio dalla retorica alla logica e alla grammatica preposizionale, rende necessario stabilire in modo chiaro le diverse modalità della «ripetizione» del discorso, per capire se, malgrado tutto, è possibile stabilire dei paralleli formali tra gli attuali discorso diretto e indiretto e le forme latine cui si tende a farli corrispondere.

Il discorso diretto, la cui trascrizione grammaticale è riassumibile nella formula «dire due punti aperte virgolette», risulta collegato alla tipografia, in particolare alle virgolette e, di riflesso, alla fedeltà, alla trasparenza della resa enunciativa mimata da questi indicatori grafici specifici. Nella teorizzazione proposta nell'Antichità (da Platone o dai retori latini), il discorso diretto era collegato alla forma teatrale o alla retorica della parola dei personaggi, vale a dire, secondo l'estetica dell'epoca, a un genere specifico. Designato globalmente con i termini *mimesis* o *imitatio*, il discorso diretto antico era concepito esclusivamente come forma dialogata, corrispondente all'attuale «interlocuzione»¹¹; pertanto, il discorso diretto come viene inteso oggi è da considerarsi solo un caso particolare di *mimesis*¹².

⁹ Marco Tullio Cicerone, *De inventione*, Lecce, Congedo, 1998, p. 246.

¹⁰ Bescherelle, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier, 1870.

¹¹ Naturalmente è possibile rintracciare nei testi antichi discorsi diretti nel senso moderno del termine, segnalati per mezzo dell'inciso *inquit*. Ma con *oratio recta* non si indicava questo fenomeno, quanto piuttosto un modo di enunciazione particolare; l'inciso costituiva la marca del passaggio dalla narrazione al dialogo nel testo.

¹² Da segnalare la posizione di Rosier, secondo cui la concezione moderna del discorso diretto collima con quella antica «si on envisage le DD dans une suite textuelle où l'alternance de la parole constitue l'angle privilégié de son approche», mentre le due forme non convergono «si on s'appuie sur des formes isolées apparentant le DD à une citation signalée par les guillemets». (Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 22).

Il discorso indiretto, l'*oratio obliqua*, deriva dall'ambito della narrazione storica, è legato a una legittimità discorsiva e, fissato nella sua forma grammaticale di completiva, sembra ben lontano da ciò che il termine indica attualmente.

L'*obliquus* serviva a designare nell'Antichità tutti i casi della flessione nominale e pronominale con la sola eccezione del nominativo (*rectus*); la scelta di questo termine per designare la forma contemporanea, con un giro di parole sinonimico a posteriori, si basa sull'idea di una traslazione operata dal diretto all'indiretto come dal fondamentale alla derivazione. Si è visto che questa traslazione era già presente in Platone che, illustrando la *mimesis*, propone una riscrittura diegetica di un passo di Omero, che si traduce in pratica nel passaggio dalla forma dialogata al discorso indiretto. Ciononostante la prospettiva platonica (e in seguito quella latina) non è tanto di ordine grammaticale quanto morale ed estetico; cioè non mira alla trasposizione linguistica di un discorso in un'altra forma, ma passa da un genere imitativo a un altro.

All'origine la riflessione sulle forme di discorso riportato non è dunque specificamente grammaticale, ma testuale e discorsiva.

Volendo specificare il momento in cui si è operato lo spostamento teorico che ha portato, in Francia, alla concezione in termini grammaticali del discorso diretto e indiretto, bisogna fare un salto storico fino al Seicento¹³, quanto Port-Royal tratta la questione relativa alla riproduzione diretta e indiretta delle parole in questi termini:

Cette manière de joindre les propositions par un infinitif, ou par le quod & le que, est principalement en usage quand on rapporte les discours d'autrui (...) je ne ferai pas ordinairement ce rapport en ces termes : le roy m'a dit, je vous donnerai une charge, en laissant les deux propositions séparée, l'une de moi, & l'autre du roy ; mais je les joindrai ensemble par un que : Le Roi a dit qu'il me donnera une charge. Et alors comme ce n'est plus qu'une proposition qui est de moi, je change la première personne, je donnerai, à la troisième, il donnera, & le pronom vous, qui me signifioit le Roy parlant, au pronom me, qui me signifie moi parlant.¹⁴

La prima attestazione di un approccio grammaticale all'opposizione tra discorso diretto e discorso indiretto è incentrata sulla forma indiretta, che, rappresentando l'unità della predicazione, risulta compatibile con la teoria generale delle incidentali promulgata da Port-

¹³ Prima di allora non figurano tracce di approfondimento grammaticale sul discorso diretto o indiretto nelle grammatiche di lingua francese del Rinascimento (Estienne, Ramus, Meigret, Peletier du Mans), come dimostrano le sintesi dedicate alla genesi delle idee linguistiche di Jean-Claude Chevalier (*Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française 1530-1750*, Genève, Droz, 1968), Irène Rosier (*L'héritage des grammairiens latins de l'Antiquité aux Lumières. Actes du colloque de Chailly*, Paris, L'information grammaticale, 1988) e Sylvain Auroux (*Histoire des idées linguistiques*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1989).

¹⁴ *Grammaire générale et raisonnée* cit. in Rosier, *op. cit.*, p. 26.

Royal. Il riporto diretto delle parole, paratattico, («deux propositions séparées» recita la *Grammaire*), è implicitamente considerato come arcaismo, non prescrivibile agli utenti perché mina l'unità predicativa giustapponendo due enunciazioni. Se ne viene proibito l'uso («je ne ferai pas ordinairement ce rapport en ces termes»), il discorso diretto, *de facto*, serve solo per illustrare il suo opposto.

Bisogna sottolineare che la trasposizione si focalizza sulla persona e non sul tempo. Il futuro resta tale al momento del passaggio delle proposizioni dal diretto all'indiretto; non vengono sanciti automatismi per una trasposizione meccanica a livello grammaticale. È presente l'idea di una forma iniziale che viene trasformata per arrivare alla forma indiretta, ma le rigide regole di impiego dei tempi e dei modi sono ancora in piena costituzione e non mancano tracce della libertà formale che sussisteva in precedenza. La componente temporale viene ad aggiungersi solo in alcune grammatiche del Settecento¹⁵.

La costituzione grammaticale del binomio discorso diretto/discorso indiretto non segue uno sviluppo lineare. La grammatica generale del Settecento prosegue la tradizione di Port-Royal trattando il discorso indiretto nello studio globale dei rapporti tra proposizione principale e proposizione incidentale, in particolare con Beauzée. Al contrario, la trattazione settecentesca sul discorso diretto è particolarmente ricca, perché grammatici e scrittori inquadrano il fenomeno nella dimensione più ampia della punteggiatura o della tipografia. Beauzée menziona il discorso diretto nella sua *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, al paragrafo dedicato ai due punti. Il grammatico descrive la maniera di riportare direttamente le parole degli altri («[C'est un] usage universel et fondé en raison, de mettre les deux points après qu'on a annoncé un discours direct que l'on va rapporter, soit qu'on le cite comme ayant été dit ou écrit, soit qu'on le propose comme pouvant être dit ou par un autre ou par soi-même¹⁶») soffermandosi sul rapporto che intercorre tra i discorsi legati dai due punti:

Ce discours tient comme complément, à la proposition qui l'a annoncé, & il y auroit une sorte d'inconséquence à l'en séparer par un point simple, qui marqueroit un indépendance entière : mais il en est pourtant très distingué, puisqu'il n'appartient pas à celui qui le rapporte ou qu'il ne lui appartient qu'historiquement ; et en effet il commence par une lettre

¹⁵ È il caso dell'Abbé Girard che, trattando del problema della concordanza, nota: « Un second point de syntaxe consiste dans la correspondance de deux verbes, en sorte qu'un rapport d'induction de l'un à l'autre forme entre eux une liaison qui fait des deux événements qu'ils présentent, il n'en résulte qu'un sens parfait. Ex : il m'a dit qu'il viendrait et que nous souperions ensemble» (*Les vrais principes de la langue française* [Paris, 1747], Genève, Droz, 1982, p. 117).

¹⁶ Cfr. Nicolas Beauzée, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, cit. in Rosier, *op. cit.*, p. 28.

capitale. Il est donc raisonnable de séparer le discours direct de l'annonce par la ponctuation la plus forte en dessous du point, c'est-à-dire par les deux points¹⁷.

Il discorso diretto è caratterizzato da un movimento dialettico tra indipendenza enunciativa e dipendenza sintattica, che rende ardua una definizione rigorosa in termini grammaticali, per cui viene classificato come complemento, non di una parola (come vuole la definizione data da Beauzée del complemento come «une addition faite à un mot») ma di una proposizione¹⁸.

L'articolo «Discours direct» dell'*Encyclopédie* è stata redatto da uno scrittore, Jean François Marmontel, che sviluppa la sua riflessione sulla pratica letteraria del dialogo e in particolare sull'impiego degli incisi, dei quali denuncia la pesantezza:

Dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier. C'est la répétition fatigante de ces façons de parler, lui dis-je, reprit-il, me répondit-elle, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue¹⁹.

Lo scrittore ricorda certi tentativi poco fruttuosi di alcuni suoi predecessori per tentare di variare la presentazione dei dialoghi. Cita Orazio fra gli antichi, che «ponctu[e] le dialogue», espediente insufficiente «pour éviter la confusion», e La Fontaine tra i moderni, che ha «distingué les répliques par les noms des interlocuteurs; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers»²⁰. A conclusione dell'articolo, Marmontel puntualizza che non è ancora stato acquisito un segno che indichi in maniera univoca il discorso diretto:

Le moyen le plus court & le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs et l'équivoque, seroit de convenir d'un caractère qui marqueroit le changement d'interlocuteur, & qui ne seroit jamais employé qu'à cet usage²¹.

In *Éléments de littérature*, Marmontel propone l'impiego dei trattini per sostituire gli incisi, dando ulteriore prova dell'attenzione settecentesca alla produzione materiale dei testi, che si traduce in una costante associazione tra pratica di scrittura e tipografia, ovvero nel combinare marche linguistiche e paralinguistiche. Ponendo la questione del discorso diretto in termini di

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Beauzée ha redatto l'articolo «Guillemets» dell'*Encyclopédie*: «Dans l'usage de l'imprimerie c'est le nom d'un espèce de caractère figuré ainsi « & qui représente deux virgules assemblées, dont on se sert pour annoncer au lecteur que ce qu'il va lire est tiré d'un autre auteur que celui qui lit. A défaut de guillemets, on met les citations d'auteurs caractère italique» (*ibidem*). Questa definizione mette chiaramente in luce l'analogia formale tra discorso diretto e citazione, segnalati dagli stessi indici.

¹⁹ *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens et de lettres, mis en ordre et publié par M*** [Encyclopédie de Diderot et D'Alembert]*, articolo «Direct», cit. in Rosier, *op. cit.*, p. 30. Lo stesso concetto si trova espresso, qualche anno più tardi, da Rétif de la Bretonne, scrittore e tipografo: «Je mets ces traits au lieu des dit-elle, ai-je répondu &c. de l'original» (1776, nota in un'edizione del *Paysan perversi*, cit. in Vivienne G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

punteggiatura, lo scritto viene inquadrato nel suo rapporto con l'orale, dal momento che i segni di interpunzione fungono da trascrizione delle marche intonative²².

Nemmeno nell'Ottocento la coppia discorso diretto/discorso indiretto può ancora definirsi pienamente formata, perché nella grammatica scolastica il discorso indiretto continua a essere trattato all'interno del capitolo dedicato alle complete, mentre quello diretto, ridotto ad appendice delle marche grafiche, è integrato alla sezione relativa alla punteggiatura, o addirittura indicato semplicemente come punto di partenza dei meccanismi trasformativi che si attuano nel suo omologo indiretto²³. È indicativo quanto recita la grammatica di Noël e Chapsal:

On emploie les deux points :

1) après une proposition qui annonce une citation : Dames mites disaient à leurs petits enfants : Il faut un temps où la terre était ronde. L'abbé Aubert.²⁴

In altre parole, dalla prima attestazione grammaticale delle due forme, per circa due secoli il discorso diretto non interessa grammatici e linguisti come fenomeno di ordine sintattico, ma viene trattato in termini di integrazione a una struttura più ampia, soprattutto la tipografia (Beauzée) e la forma dialogica (Marmontel nell'*Encyclopédie*); il discorso indiretto, invece, è oggetto di studio grammaticale perché ridotto alla dimensione di completa in *que*.

È solo nel momento in cui il discorso indiretto libero viene riscontrato nei romanzi di Flaubert e di Zola dai grammatici di fine Ottocento (la "scoperta" è attribuita a Tobler nel 1887) che la dicotomia discorso diretto/discorso indiretto si costituisce definitivamente:

Le style indirect libre est une idée neuve en Europe. Relevé par les grammairiens chez des romanciers qui étaient leurs contemporaines (d'Émile Zola à Charles-Louis Philippe), ce phénomène fait entrer la littérature la plus moderne, et sa technique narrative, dans l'enquête grammaticale²⁵.

I dibattiti stilistici e letterari sullo stato grammaticale del discorso indiretto libero, riassumibili nella diatriba che da inizio Novecento oppone Bally ai romanisti tedeschi della

²² Diventa un tratto tipico di tutto il Settecento la costante oscillazione tra una teoria che rivendica l'uso leggero degli indicatori del discorso riportato perché la parola risulti naturale e fluida, e una volontà di attribuzione chiara e precisa della parola, che obbliga autori e tipografi a una sovramarca dei discorsi diretti.

²³ Si è detto che il principio trasformativo ricorreva già in Platone, per passare da un genere all'altro, e figurava a un livello più strettamente grammaticale anche in Port-Royal, in cui il discorso diretto è visto come progressiva anteriore al discorso indiretto, posizione abbracciata in seguito anche da Damourette e Pichon (1971).

²⁴ François Noël, Chapsal, *Nouvelle grammaire française* [1° ed. 1823], Gand, Lebrun Devigne, 1849, p. 186. Si può notare che, rispetto a Beauzée, vengono menzionati solo i due punti. Mentre il Settecento tendeva a collegare tipografia (la materialità del testo) e punteggiatura (che riguarda i segni delle pause nel testo) indicando le virgolette e i due punti per segnalare la citazione, qui c'è il ritorno a un unico segno di interpunzione.

²⁵ Bernard Cerquiglini, «La parole étrange», *Langue française*, 40, 1984, p. 7.

scuola idealista, in particolare Vossler, partono dall'assunto dell'esistenza di un binomio discorso diretto/discorso indiretto, tanto per equiparare l'indiretto libero come una terza manifestazione della resa del dire degli altri (Bally), quanto per tenerlo separato e farne una forma narrativa specifica²⁶. Che venga integrato alla grammatica o confinato alla stilistica letteraria, il discorso indiretto libero salda il binomio diretto/indiretto, il quale infine, dopo una lunga evoluzione, agli inizi del Novecento arriva alla piena costituzione grammaticale.

Nella prima metà del secolo scorso, con la prima linguistica dell'enunciazione²⁷, si assiste all'oscillazione tra un trattamento frastico del discorso riportato e una concezione più generale, che riporta a galla il ricorso al termine «style» nelle espressioni «style direct» e «style indirect». Damourette e Pichon, trattando il diretto e l'indiretto nel capitolo dedicato alla persona, come passaggio dal locutivo (colui che parla) al delocutivo (colui di cui si parla), si astengono dallo sviluppare una tassonomia particolare per questi fenomeni e costruiscono le loro riflessioni attorno alla formulazione «c'est ce qu'on appelle le style direct, c'est ce qu'on appelle le style indirect²⁸», rifacendosi alla retorica o alla stilistica. Tale concezione retorica degli stili diretto e indiretto sembra condizionare notevolmente i due linguisti che, pur percependo un funzionamento enunciativo particolare nelle forme, non sfuggono a un certo conservatorismo teorico; le forme ibride finiscono per essere considerate atipiche (cosa che non accade per altri fatti linguistici all'interno della loro grammatica) e volutamente tralasciate. Il commento che segue la citazione di un esempio che gli stessi Damourette e Pichon traggono da Henriot («Lorsqu'il ouvrait la bouche seulement, on s'attendait toujours à ce qu'il vous apprît, messeigneurs, que vous étiez tous empoisonnés²⁹») è sintomatico della loro posizione:

²⁶ Le denominazioni stesse attribuite alla forma sono sintomatiche della tendenza di alcune scuole di pensiero a integrare il discorso indiretto libero alla coppia discorso diretto/discorso indiretto e di altre a isolarla. Nel primo gruppo rientrano termini come l'«uneigentliche Rede» proposto da Lerch e il discorso «semi-direct» di Frei, (il quale inoltre, contrariamente all'opinione corrente dei suoi contemporanei, trova che l'origine del discorso indiretto libero sia da ricercare nella lingua parlata); nel secondo tutte quelle denominazioni asistemiche che intendono cancellare il legame con il discorso diretto e indiretto; più che «discours indirect libre», Kalepky preferisce parlare di «discours voilé». (cfr. Theodor Kalepky, «Mischung indirekter und direkter Rede», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 23, 1899, pp. 491-513; Gertraud Lerch, «Die uneigentliche direkte Rede», *Fortschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Winter, 1922, pp. 107-119, Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Paris, Geuthner, 1929).

²⁷ Abbiamo scelto di applicare la distinzione tra prima e seconda linguistica dell'enunciazione proposta da André Joly (*Essais de systématique énonciative*, Lille, PUL, 1987), il quale ha rimarcato che la problematica dell'enunciazione approfondita nella linguistica moderna da Benveniste (indicata come *seconda linguistica dell'enunciazione*) è in realtà un ritorno alle questioni che avevano interessato linguisti e grammatici di inizio Novecento, tra i quali vengono citati Bally, Guillaume, Damourette e Pichon e Brunot (corrente detta, appunto, *prima linguistica dell'enunciazione*).

²⁸ Jacques Damourette, Edouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française 1911-1940*, Paris, d'Artray, 1971, vol. IV, p. 433.

²⁹ Cfr. Émile Henriot cit. *ivi*, p. 434.

Si cette phrase était en style indirect régulier, elle serait : «on s'attendait toujours à ce qu'il vous apprît que l'on était tous empoisonnés». En style direct, elle serait «On s'attendait toujours à ce qu'il vous annonçât : - Messieurs, vous êtes tous empoisonnés.»³⁰.

Anche Charles Bally impiega il termine «style», con l'intento dichiarato di superare il quadro rigido della grammatica classica ristretto all'«énumération des emplois des modes, des temps, des conjonctions, des prépositions, etc.»³¹, vale a dire per favorire il passaggio da una grammatica di tipo descrittivo a una linguistica enunciativa incentrata sull'attività del soggetto pensante e parlante, che egli identifica come naturale collocazione delle forme del discorso riportato.

Bally è, all'epoca (1912-1914) il solo linguista in ambito francese a occuparsi principalmente dei tre stili, che unifica come segue:

Dans les trois cas on est en présence d'un énoncé [E] de paroles (...) ou de pensées (...) et attribuées à un sujet [S], par une personne qui rapporte ces paroles ou ces pensées [R]³².

È lui che apre la strada a una nuova tipologia generale di fenomeni di ripresa delle parole altrui, con forme come *d'après*, *à l'entendre*, ecc. Ma Bally unifica il trittico secondo l'oggettività della resa delle parole o dei pensieri del soggetto da parte di un relatore, mentre le forme del tipo *d'après* + *sujet* implicano un giudizio, un intervento soggettivo del relatore. Bally specifica anche il fatto che i tre stili sono caratterizzati «par la distinction rigoureuse de celui qui pense ou parle et de celui qui reproduit les paroles et les pensées»³³; in effetti, agli esponenti della prima linguistica dell'enunciazione va riconosciuto il merito di aver gettato le basi per un'organizzazione sistematica dei fenomeni di discorso riportato a partire dalla nozione e dal ruolo del soggetto. Il riferimento obbligato in tal senso è a Gustave Guillaume che, pur non avendo scritto niente di organico sul discorso riportato, nel corso delle sue lezioni dedicate ai tempi e al sistema allocutivo, ha concentrato l'attenzione sul funzionamento dell'imperfetto nello stile indiretto libero, con l'intento di sistematizzare i meccanismi enunciativi e mettendo in primo piano la base personale del dire, cioè l'attività del soggetto parlante. In altre parole, Guillaume mette in evidenza il ruolo dell'imperfetto prospettico nella relazione del detto con il suo soggetto, del narratore con il suo personaggio:

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Charles Bally, « Les styles indirect libre en français moderne », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, 1912, p. 605.

³² Charles Bally, «Figures de pensée et formes linguistiques», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 6, 1914, p. 406.

³³ *Ivi*, p. 421.

n'ayant point d'attache temporelle positive, il lui est possible, sans difficulté d'aucune sorte, d'être extérieurement une appartenance de l'auteur et intérieurement une appartenance d'un personnage dont l'auteur entretient le lecteur³⁴.

A partire dal momento in cui lo stile o discorso indiretto libero si manifesta come forma e come termine, lo scenario generale del discorso riportato subisce delle variazioni. La concezione stessa dei discorsi diretto e indiretto, a partire dalle quali l'indiretto libero viene teorizzato, deve essere radicalizzata. Se quest'ultimo viene visto come una «catégorie “fourre-tout”»³⁵, forma mista che non permette di tracciare un confine netto tra il diretto e l'indiretto, bisogna che questa *mixité* sia definita con criteri puntuali. Le altre due forme non possono che diventare dogmatiche, definite con un metro specifico; il discorso diretto sarà simboleggiato dalla formula *dire*: «...», il discorso indiretto da quella *dire que*, aprendo alla possibilità di ricavare altre forme miste³⁶.

Il lavoro di Verschuur³⁷ dedicato allo stile diretto e indiretto, basato in gran parte sul proseguimento critico delle posizioni della scuola di Ginevra (Bally in particolare), rappresenta il grado ultimo a cui è giunta la riflessione linguistica in materia di discorso riportato, tentando di coniugare grammatica e stilistica. A partire dagli anni Sessanta, la grammatica generativa sviluppa un approccio strettamente linguistico al discorso riportato, approfondendo l'indagine sui meccanismi di trasposizione da un discorso all'altro e sui problemi di coreferenza posti da questa doppia enunciazione. Portando avanti una critica netta della posizione generativista, e basandosi sugli studi di Josette Rey-Debove sul metalinguaggio naturale³⁸, Jacqueline Authier inaugura un metodo linguistico originale, che prevede l'integrazione delle forme di discorso riportato a dei modi di connotazione particolare legati all'impiego riflessivo o non riflessivo del linguaggio, alla sua proprietà di autoreferenza. Si tratta della *connotation* o *modalisation autonymique*, termini conosciuti per designare quei fenomeni in cui una parola viene impiegata al contempo come riferimento e come autonomia, ovvero quando un termine, oltre a designare un referente nel mondo reale o una nozione, rimanda anche a se stesso in quanto parola, dando luogo a una «suspension de

³⁴ *Ivi*, p. 220.

³⁵ Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ La nozione di *mixité* in realtà è presente fin dalle origini retoriche del discorso. La contrapposizione tra *mimesis* e *diegesis* in Platone, o quella tra *oratio recta* e *oratio obliqua* presso i retori latini, implicano necessariamente l'esistenza di forme miste in cui il confine tra l'una e l'altra realizzazione è sfumato; l'inciso (εφη per i greci nel *Teeteto* di Platone, *inquit* per i latini nelle *Tuscolane* di Cicerone) ne è la prova tangibile. Quello che manca in origine è un termine per indicare la mescolanza come categoria, impossibile da etichettare poiché legata a un'opposizione di genere, e qualunque genere misto, nell'ottica antica, era considerato impuro.

³⁷ Jan Adriaan Verschuur, *Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningue, V.R.B., 1959.

³⁸ Cfr. Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, Paris, Le Robert, 1978.

prise en charge»³⁹ che implica un «commentaire critique»⁴⁰. Le considerazioni di Authier vengono portate avanti a partire dallo studio delle virgolette, segnale tipografico per eccellenza dell'eterogeneità inserita nel discorso⁴¹.

Oswald Ducrot, al quale si devono alcuni dei principali approfondimenti teorici in materia di discorso riportato, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, riprende le posizioni di Bally e tratta le forme di discorso riportato nella cornice generale di una teoria polifonica dell'enunciato, che rimanda alla «description du dire comme une représentation théâtrale»⁴². Ducrot riprende la nozione di polifonia da Bakhtin per applicarla allo studio dell'enunciazione. Alla base della sua teoria polifonica sta la scomposizione del soggetto in tre istanze differenti, il *sujet parlant* (cioè colui che produce empiricamente l'enunciato), il *locuteur* (ovvero il responsabile degli atti illocutori) e l'*énonciateur* (vale a dire l'autore di un punto di vista, che non si esprime necessariamente con le parole). Scrive Ducrot:

J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles⁴³.

Questa teoria è innovativa perché apre a vari rinnovamenti interpretativi; in particolare, consente di rendere conto del carattere ibrido di certi fenomeni non traducibili in due enunciati distinti sovrapponibili, come il discorso indiretto libero, che coinvolge un locutore, assimilato ad un primo enunciatore, e lascia filtrare anche una voce o un punto di vista differente, riconducibile ad un altro enunciatore, singolo o collettivo.

Nuove prospettive di riflessione si aprono nel momento in cui le traduzioni consentono l'accesso alle opere dei formalisti russi⁴⁴; la traduzione francese delle opere di Bakhtin amplia

³⁹ Jacqueline Authier, *Paroles tenues à distance*, dans *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 128.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Nella *connotation autonymique* il confine tra il proprio discorso e quello altrui non separa due enunciazioni successive, ma è interno all'enunciazione. Secondo quanto rileva Authier esistono diverse categorie di quest'uso delle virgolette: virgolette che designano parole appartenenti a un altro discorso (familiare, tecnico, neologico ecc.); virgolette di accondiscendenza, che designano parole appropriate per il ricevente e non per il locutore; virgolette di offesa o di protezione, che indicano parole considerate approssimative o inappropriate; e infine virgolette di enfasi, cui si ricorre in alternativa al corsivo o al grassetto. (Cfr. *ibidem*, pp. 127-142).

⁴² Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, avant-propos.

⁴³ *Ivi*, p. 204.

⁴⁴ Nel 1982 Jacqueline Authier nota «le nombre des traductions récentes, les travaux consacrés à ce groupe (le cercle Bakhtine) dans son ensemble ou spécifiquement à Bakhtine ou Volochinov, la fréquence des références dans des travaux de linguistique, sémiotique ou littérature depuis le texte de J. Kristeva en 1966 : “Le mot, le dialogue, le roman”» (Jacqueline Authier, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV* 26, 1982, p. 101). Ma la storia della ricezione dell'opera di Bakhtin è tutt'altro che lineare; Todorov ricorda così le difficoltà incontrate al momento della traduzione: «Je présupposais jusqu'ici, en évoquant les difficultés qui attendent le lecteur de Bakhtine, la connaissance du russe.

il panorama delle problematiche che muovono la ricerca umanistica dell'epoca, tanto sul versante linguistico quanto su quello letterario, come ricorda Jakobson:

La citazione è un enunciato all'interno di un altro enunciato, un messaggio all'interno di un altro messaggio, e al tempo stesso un enunciato sopra un altro enunciato, «un messaggio a proposito di un altro messaggio» come dice Vološinov nello scritto dedicato a questo problema fondamentale per la linguistica e la stilistica⁴⁵.

Il ritorno in forza del soggetto dell'enunciazione, come espressione della soggettività⁴⁶ porta a reintegrare la nozione di «style», causando l'indebolimento dell'opposizione tra linguistica e letteratura, discipline tradizionalmente separate fin dai tempi di Saussure. Le linee di forza della riflessione che unisce letteratura e discorso riportato sono da ricercare nella volontà di fare chiarezza su meccanismi come la rappresentazione della realtà nella finzione, l'intervento o meno dell'autore, l'espressione verbalizzata della coscienza dei personaggi, la contrapposizione tra una narrazione oggettiva e una narrazione soggettiva, la differenziazione del riporto del dire e del pensare. Sul versante dell'analisi stilistico-letteraria, in sostanza, il filo conduttore che lega contributi diversi è dato dal comune intento di indagine delle forme linguistiche che esprimono prese di coscienza e di parola del narratore e dei personaggi.

Nel campo linguistico si fa sentire lo sviluppo della linguistica testuale che, prendendo come oggetto di analisi unità che vanno al di là della frase, concepita come una costruzione teorica delle grammatiche che non corrisponde alla realtà linguistica, amplia la portata del fenomeno del discorso riportato in base all'*ancrage énonciatif*, definendo il soggetto come colui che include un'enunciazione nella propria⁴⁷.

Nascono allora alcuni «concepts migrants»⁴⁸, per riprendere l'espressione di Rosier, utilizzati tanto dai linguisti quanto dai maggiori esponenti dell'analisi letteraria. Il «point de

Or c'est en traduction que les lecteurs occidentaux prennent connaissance de ces écrits, et c'est là que réside la seconde grande difficulté. Les traductions existent ; mais je ne suis pas sûr qu'il faille vraiment s'en réjouir. Ayant moi-même pratiqué le métier de traducteur, je m'abstiendrai de blâmer mes collègues pour tel ou tel contresens occasionnel : la chose est inévitable. Ce qui me paraît en revanche grave, c'est que Bakhtine a été traduit par des personnes qui ne connaissaient pas ou ne comprenaient pas son système de pensée (il faut concéder que la chose n'était pas facile). De ce fait, ses concepts essentiels, ceux de discours, d'énoncé, d'hétérologie, d'exotopie et bien d'autres sont rendus par des "équivalents" déroutants, ou bien disparaissent purement et simplement devant le souci qu'a le traducteur d'éviter les répétitions ou les obscurités. De plus, le même mot russe n'est pas toujours traduit de la même façon par différents traducteurs, ce qui peut créer au lecteur occidental des difficultés artificielles» (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 11).

⁴⁵ Roman Jakobson, *op. cit.*, pp.149-150.

⁴⁶ Per approfondimenti sulla questione si rimanda all'opera di Catherine Kerbrat, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

⁴⁷ Quando comincia a essere teorizzato sulla base dello sdoppiamento del punto di vista e della polifonia, il discorso riportato diventa materia della pragmatica e della semantica, allontanandosi dalle analisi propriamente linguistiche, relative allo studio dei criteri distintivi esplicitamente marcati.

⁴⁸ Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 102.

vue» o «focalisation», che in Francia viene teorizzato – fra gli altri – da Todorov e da Genette, trova un corrispettivo nell'analisi linguistica con gli studi di Danon-Boileau o di Larochette nelle nozioni di «hétéroscopie» o «dédoublement des points de vue du locuteur»⁴⁹. La persona si configura come punto di incontro tra le due discipline per mezzo di realizzazioni come pronomi, deittici e persone verbali sul fronte della linguistica e delle nozioni di narratore, soggetto, personaggi su quello della letteratura⁵⁰.

Si può dire che in Francia il «discours rapporté» si iscrive, *lato sensu*, nell'ambito di una linguistica dell'enunciazione, ben oltre i confini della grammatica della frase:

Les termes mêmes de «discours» rapporté ou de «style» direct, indirect, indirect libre manifestent que leur étude échappe à la grammaire de la phrase et appartient à l'analyse de discours et de style, qui traditionnellement était soustraite aux grammairiens et confiée à la rhétorique, à la stylistique, à la poétique.⁵¹

Mentre la grammatica scolastica aveva creato un modello dicotomico delle forme di discorso riportato, privilegiando il processo di passaggio da un discorso all'altro, il rinnovamento degli studi di ispirazione enunciativa ha progressivamente rimpiazzato questo modello, prima con la specificazione dei discorsi diretto e indiretto come due modi di riporto irriducibili, poi con la costituzione di una scala di gradi delle forme secondo l'assunzione della responsabilità enunciativa e l'iscrizione della soggettività del locutore. È seguendo tale spinta teorica che Rosier è arrivata a definire il discorso riportato come un *continuum* di forme che esprimono una «mise en rapport des discours dont l'un crée un espace énonciatif particulier, tandis que l'autre est mis à distance et attribué à une autre source, de façon univoque ou non»⁵². Rielaborando i postulati di Wunderli e di Pérennec⁵³, la linguista identifica nel rapporto di continuità il metodo più efficace di presentare una panoramica il più

⁴⁹ Cfr. Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982 e Joe Larochette, *Le langage et la réalité. II : L'emploi des formes de l'indicatif en français*, Munich, Fink, 1980.

⁵⁰ Alcuni sostenitori di Bakhtin, Rosier in particolare, hanno individuato altri punti di intersezione tra le due discipline nelle nozioni di *contextualisation* e *mixité formelle*. Il primo è chiaramente consustanziale all'approccio avanzato dai letterati, ma strumento privilegiato di analisi anche per alcuni linguisti, come Wilmet, che contrappone cotesto linguistico e contesto, o Joly e O'Kelly, che isolano il contesto situazionale (cfr. Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette éducation, 1992 e André Joly, Dairin O'Kelly, *De la psychomécanique du langage à la systématique énonciative*, dans Joly & O'Kelly, *Les théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette, 1993. pp. 33-62). La *mixité formelle* trova una libera traduzione in letteratura con il concetto di «hybridisation», definito «le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale ou par les deux» (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr., Paris, NRF Gallimard, 1978, p. 176.).

⁵¹ Cfr. Marie-Madeleine de Gaulmyn cit. in Rosier, *op. cit.*, p. 49.

⁵² *Ivi*, p. 125.

⁵³ Cfr. D. Wunderlich, «Pragmatique, situation d'énonciation et deixis», *Langages*, 26, 1972, pp. 34-58 e M.-H. Pérennec, «Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan*» dans Gréciano et Kleibert (éds.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David*, Metz, Université de Metz, 1992.

ampia possibile dei fatti linguistici compresi nella dicitura «discours rapporté». Concentrando l'attenzione sui meccanismi di produzione e di ricezione delle forme, Rosier elabora un *continuum* incentrato sull'attribuzione del detto e configurato come un passaggio dal delocutivo e dal passato al locutivo e al presente, attraverso una serie di forme intermedie. Un simile orientamento risulta funzionale a riflettere il movimento di attualizzazione generale del discorso citato, il cui grado massimo coincide con il discorso diretto libero, forma di discorso diretto non introdotta da un verbo né indicata tipograficamente, ma segnalata dal contesto:

Le mouvement du continuum finit là où la parole de l'autre n'est plus signalée comme telle, où le je devient sujet de son discours, s'étant approprié l'autre⁵⁴.

Le grammatiche scolastiche più recenti dedicano spesso un capitolo al «discours rapporté», ma generalmente si limitano a descriverne le forme canoniche. Sembra però che cominci a farsi strada una tendenza diversa; il modo di trattare l'argomento in Tomassone, Charaudeau e Wilmet è indicativo di una volontà di ampliare le forme descritte. Tomassone include il «discours narrativisé»⁵⁵, Wilmet il «discours direct libre» e una forma che denomina «discours absorbé», costituita da una sorta di *îlot textuel* esibito tipograficamente e ingrato dal punto di vista sintattico. Charaudeau arriva addirittura a proporre una nuova tipologia, che presenta un inevitabile stravolgimento a livello terminologico: «discours cité», «intégré», «narrativisé» ed «évoqué».

Solitamente le grammatiche non prendono in esame le forme miste, quelle che cioè sovrappongono gli indici di discorso indiretto (la subordinazione in completiva) e la tipografia e/o enunciazione del discorso diretto. Negli approfondimenti sulla nozione di *prise en charge*, vengono chiaramente poste le basi del rapporto con il discorso riportato. Legata all'enunciazione, alla responsabilità e alla messa a distanza, la *prise en charge* è segnalata da indicatori specifici (modi verbali come il condizionale e il congiuntivo, semantismo di certi verbi introduttori) e da forme riconducibili alla resa del discorso altrui quali *selon X*, *d'après X* e similari, che attribuiscono le parole a un enunciatore specifico. I problemi posti dalla delimitazione sintattico-enunciativa di queste forme cominciano a essere oggetto di ricerca da parte di alcuni linguisti, come Charolles⁵⁶, che hanno messo in evidenza come questo genere

⁵⁴ Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 300.

⁵⁵ Dal punto di vista teorico, il «discours narrativisé» viene postulato da Genette come ulteriore categoria che si aggiunge alla triade canonica diretto, indiretto e indiretto libero, riletta dallo studioso in termini di «discours rapporté» (il discorso diretto), «discours transposé» (forma indiretta subordinata e libera). Il «discours narrativisé» costituisce un grado supplementare nel processo di astrazione delle parole o dei pensieri trasmessi, che vengono gestiti come racconti di eventi.

⁵⁶ Cfr. Michel Charolles, «Prises en charge en “selon A”», dans *Pensée naturelle, logique et langage. Hommage à Jean-Blaise Grize*, Neuchâtel, Secrétariat de l'Université, 1987, pp.243-267.

di forme permetta di variare le condizioni di ricezione dell'enunciazione, ragione per cui vengono utilizzate in particolar modo in quei generi di discorso che implicano la necessità di gestire diverse fonti enunciative. Infine esistono forme non repertorate come «discours rapporté» dalle grammatiche ma che, dal punto di vista semantico, richiamano il discorso degli altri; si tratta di occorrenze che dimostrano una riflessione metadiscorsiva sulla maniera in cui vengono trasmessi e circolano alcuni enunciati, per sovramarcatatura o non-marcatatura esplicita⁵⁷.

3. Le forme antiche

La possibilità di identificare nei testi antichi occorrenze di discorsi diretti e indiretti per mezzo della presenza dei verbi dichiarativi ha contribuito a diffondere, presso alcuni linguisti come Verschoor, la convinzione che i procedimenti di restituzione dei pensieri e delle parole altrui non abbiano subito un'evoluzione significativa nel corso dei secoli («L'ancien français nous présente les trois modes de reproduction tels que nous les connaissons de nos jours»⁵⁸). Eppure, grazie a studi come quelli di Cerquiglini, Meiller e Rychner, è stato dimostrato che, fino circa al Cinquecento (ovvero nel lasso di tempo in cui si susseguono *ancien* e *moyen français*), la lingua disponeva di forme di discorso riportato che non trovano un esatto corrispettivo nella terminologia, e in parte nella prassi, contemporanee.

In diversi testi⁵⁹ la distinzione tra discorso diretto e discorso indiretto, secondo i canoni attuali, risulta tutt'altro che acquisita, tanto che Moignet arriva ad ipotizzare che essa sia esclusivamente una «exigence logique des modernes»⁶⁰, considerazione che potrebbe trovare conferma nella tendenza di certi editori a riproporre testi antichi applicando anacronisticamente la punteggiatura moderna⁶¹.

⁵⁷ Facciamo riferimento in particolare a quelle forme come la citazione in epigrafe con attribuzione nominale posteriore semplice o doppia, al discorso che fa riferimento ad autori attraverso un nome proprio, a forme ricorsive di discorsi diretti e indiretti, alle modalizzazioni sui vari gradi di verità o sull'istanza legittima dell'enunciato riportato.

⁵⁸ Jan Adriaan Verschoor, *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningue, V.R.B., 1959, p. 110.

⁵⁹ Dal *De Civitate* di Sant'Agostino (VI secolo) a *Les heures* di Simon de Colines (1525), da *Pantagruel et Gargantua* di Rabelais (1542) all'*Histoire de neuf Charles* di Belleforest (1583) gli esempi abbondano. Per l'approfondimento teorico rimandiamo in particolare all'opera di Nina Catach, *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance (auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie)*, Genève, Droz, 1968.

⁶⁰ Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif*, Paris, PUF, 1959, p. 129.

⁶¹ Ricordiamo, a titolo d'esempio, la polemica sollevata da Laufer a proposito delle edizioni moderne di Rabelais: «La modernisation intempestive de la typographie dans les dialogues des siècles passés y introduit une redondance abêtissante. Elle constitue une opération sur le texte : permise, si on accepte délibérément de

Nel momento in cui linguisti e grammatici hanno cominciato a orientare le loro ricerche indietro nel tempo, hanno potuto evidenziare in latino un uso particolare del modo congiuntivo, che si è protratto anche in *ancien français* con la denominazione «subjonctif de la pensée d'autrui» o «style indirect implicite», impiegato quando la responsabilità del contenuto di un discorso è da attribuire a un enunciatore diverso rispetto al narratore principale. Nella *Grammaire de base du latin*, Jacques Michel spiega:

On met au subjonctif le verbe de la subordonnée qui exprime la pensée non de l'auteur, mais du sujet du verbe principal ou, en général, d'une tierce personne⁶².

Questa risorsa linguistica per mettere in atto una messa a distanza per mezzo della completiva viene segnalata anche da Damourette e Pichon, i quali nel capitolo intitolato «Le mœuf de non jugement» notano che «nombreux sont (...) dans l'ancienne langue les exemples où figure un subjonctif qui ne s'explique par rapport au locuteur moi-ici-maintenant, ce locuteur n'assumant par l'affirmation du fait subordonné»⁶³. A livello semantico, l'uso del congiuntivo dopo un verbo di enunciazione nella principale si configura come un indice di pensiero critico e di riserva da parte del locutore che riporta.

Allo stato attuale della lingua francese questa forma non ha un corrispettivo immediato, per cui in sede traduttiva, per renderne conto, si pone la necessità di ricorrere ad altri espedienti per produrre un effetto di distanziamento e di attribuzione simili, come l'impiego di un inciso o di modalizzatori quali *selon* e *d'après*. L'evoluzione del sistema di presa di distanza dalle parole riportate ha prodotto il recupero dell'effetto semantico per mezzo di un impiego particolare del condizionale. Si tratta di un uso largamente diffuso in campo giornalistico, perché consente a chi riporta di allontanare la responsabilità di fatti non sempre verificabili.

Ricorrono nei testi antichi redatti in *ancien* e *moyen français* anche un discorso indiretto con le virgolette (l'esistenza della quale è presumibilmente collegata alla mancanza di codificazione tipografica delle virgolette, il cui ruolo di indicatore di citazione non viene sancito con rigore prima dell'Ottocento) e di un discorso diretto con *que*. Combinando le analisi di Meiller e certe considerazioni avanzate dai redattori della *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue grecque*, Rosier ha dimostrato l'analogia tra questa forma e quella parattatica del greco antico, che collegava lo stile diretto a un verbo dichiarativo per mezzo di ὅτι, poi ricalcata nei testi sacri tradotti in latino dalla formulazione *quia* + discorso

moderniser le texte, c'est-à-dire de la transposer ; illicite, si on prétend faire une édition savante et fidèle» (Roger Laufer, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, 1972, p. 70).

⁶² Jacques Michel, *Grammaire de base du latin*, Anvers, de Sikkel, 1973, p. 270.

⁶³ Jacques Damourette, Edouard Pichon, *op. cit.*, vol. V, p. 489.

diretto. L'esistenza documentata di queste forme atipiche mette in discussione l'applicazione generale dei paradigmi attuali, rivelando la possibilità di compenetrazione tra le forme e un'indifferenziazione generalizzata degli stili diretto e indiretto rispetto alle categorie codificate moderne.

Sono numerosi anche i dibattiti sollevati dall'attestazione del discorso indiretto libero, in particolare per quanto riguarda eventuali occorrenze della forma nella prosa medievale⁶⁴ o nei testi latini. La difficoltà è data dall'ambiguità del discorso indiretto libero, che costituisce più una configurazione discorsiva che una realizzazione grammaticale; alcune marche linguistiche possono essere repertorate (imperfetto, indici di soggettività ecc.), ma non garantiscono l'identificazione univoca della forma. Per rintracciare occorrenze di discorso indiretto libero nei testi è cioè necessario fare appello simultaneamente alle caratterizzazioni linguistiche e all'interpretazione narrativa.

4. La questione terminologica

Si è parlato fin qui di «discours rapporté» come di una categoria semantica che sussume tutte quelle realizzazioni linguistiche che consentono di riportare o rappresentare, in forma diretta o indiretta, il discorso degli altri. In Francia l'uso dell'espressione «discours rapporté» per accumulare fatti linguistici già noti ma mai raggruppati prima dal punto di vista terminologico comincia a diffondersi fin dai primi anni Settanta. Nel 1972, Ducrot e Todorov parlano di «discours rapporté» nel loro *Dictionnaire des sciences du langage*:

Décrire le fait même de l'énonciation donne lieu au discours rapporté : suivant que certains transformations grammaticales ont été effectuées ou non, on parle de style indirect ou de style direct⁶⁵.

Quattro anni dopo Hélène Gauvenet dirige un'opera a vocazione pedagogica intitolata *Pédagogie du discours rapporté*⁶⁶. La stessa linguista, già nel 1974, aveva pubblicato in

⁶⁴ Per lungo tempo si è creduto che la letteratura medievale non fosse atta a rendere conto della polifonia del discorso a causa di una presunta incapacità dei narratori di ricreare una parola o coscienza sdoppiata, come avviene con il discorso indiretto libero; è stato possibile superare tesi di questo genere nel momento in cui l'analisi teorica si è aperta alla possibilità di stabilire dei legami tra il controllo del racconto da parte del narratore e le forme del discorso riportato.

⁶⁵ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 386.

⁶⁶ Hélène Gauvenet (dir.), *Pédagogie du discours rapporté*, Paris, Didier, 1976.

collaborazione con Sophie Moirand un articolo con il titolo «Le discours rapporté»⁶⁷, apparso nella rivista *Le Français dans le monde*⁶⁸.

Nelle grammatiche classiche il ricorso a questa espressione per indicare quell'ampia categoria di fatti che travalicano il semplice discorso diretto e indiretto è decisamente tardivo. Il *Bon usage* fa registrare un'evoluzione terminologica appena con l'edizione del 1995, dove il titolo del capitolo fino ad allora indicato con la denominazione «discours indirect» viene sostituito da «discours rapporté». La maggior parte delle grammatiche più recenti si è adeguata all'uso dell'espressione, sebbene vi sia chi, come Tomassone, la impieghi al plurale («les discours rapportés»)⁶⁹. Ricordiamo anche la posizione di Charaudeau, che all'unità semantica della formula preferisce la disgregazione dei fenomeni e nella sua *Grammaire du sens et de l'expression* tratta il «discours rapporté» a più riprese, ovvero al paragrafo sulla concordanza dei tempi, nella parte dedicata alla modalità e nel capitolo sull'enunciazione del discorso⁷⁰. Wilmet, nella *Grammaire critique du français*, parte da «discours rapporté» per arrivare a proporre, dopo aver dedicato ampio spazio ai vari fenomeni che l'espressione comprende, quel «discours absorbé» che abbiamo già menzionato in precedenza⁷¹.

L'impressione è che attualmente la tendenza generale sia quella di uniformarsi *de facto* all'uso dell'espressione «discours rapporté», se è vero che il «discours relaté» di Peytard⁷², i «discours porté», «déporté» o ancora «déplacé» proposti da Gaulmyn non sembrano essere riusciti ad affermarsi. E questo malgrado le difficoltà di trattazione a cui potrebbero indurre, presi singolarmente, i due termini che compongono l'espressione, a causa della polisemia e della polifunzionalità di «discours» e dell'ideologia soggiacente al verbo «rapporter», il quale, ricorda la stessa de Gaulmyn, «contribue à entretenir l'illusion tenace d'une norme idéale qui

⁶⁷ Hélène Gauvenet, Sophie Moirand, «Le discours rapporté», *Le Français dans le monde*, 102, gen/feb., 1974, pp. 34-40.

⁶⁸ Negli stessi anni oltreoceano, l'interesse dei generativisti per il problema del discorso riportato e per le questioni di semantica e di sintassi che chiama in causa non è accompagnata dall'uso della denominazione generica: Banfield parla di «grammaire du discours direct et indirect» (Ann Banfield, «Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect», *Change*, 16-17, 1973, pp. 190-226), Barbara Hall Partee ricorre a «quotations» (Barbara Hall Partee, «On the requirement that transformations preserve meaning», in C.J. Fillmore e D.T. Langendoen (eds.), *Studies in Linguistic Semantics*, Holt, Rinehart and Winston, 1971, pp. 1-21), Ross tratta di «declaratives sentences» (John R. Ross, *On declarative sentences*, in R. A. Jacobs & P. S. Rosenbaum (eds.), *Readings in English transformational grammar*, Washington, Georgetown University Press., 1970, pp. 222-272). Bisogna altresì ricordare che in inglese, secondo varie fonti (tra cui il *Lexicon of Linguistics and Philology*, Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1968) l'espressione «reported speech» inizialmente era usata specificamente come sinonimo del solo discorso indiretto, e solo per uno slittamento semantico a posteriori avrebbe finito per indicare attualmente la categoria generica che comprende tutte le forme di riporto delle parole altrui.

⁶⁹ Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996.

⁷⁰ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation, 1992.

⁷¹ Marc Wilmet, *op. cit.*

⁷² Con l'espressione «discours relaté» Peytard designa «tout lieu qui dans un énoncé (oral et écrit) traite de manière spécifique un “événement de parole” sous trois espèces de “discours”: rapporté, transposé, narrativisé» (Jean Peytard, *Les manifestations du «discours relaté» oral et écrit*, *Cahier du Crelef*, 35, 1993, p. 27).

serait la restitution exacte de paroles antérieurement prononcées»⁷³. Peytard spiega bene la difficoltà di lavorare su fatti linguistici la cui stessa denominazione è soggetta a diverse interpretazioni:

Que la terminologie soit encore hésitante n'est pas un fait négligeable, d'autant plus que cela indique, ou bien un certain «flou» dans la théorie, ou bien un choix délibéré, dont il convient de rechercher le pourquoi⁷⁴.

«Rapporter» può significare tanto «citer», ovvero riprodurre integralmente un segmento pronunciato o scritto, ma anche «résumer», «reformuler», «évoquer» o «mentionner» un discorso. Tendenzialmente, quando un discorso viene effettivamente riprodotto, è preferito il termine «citation»:

La citation est pour les scientifiques un des moyens de transmission du savoir, pour les enseignants un phénomène didactique, pour le journaliste un moyen de production, pour les philologues un travail de recherche⁷⁵.

In campo linguistico, attualmente, l'oscillazione terminologica più accreditata per rendere conto della contrapposizione tra una parola iniziale riportata e la messa in scena fittizia di una parola, è quella tra «discours rapporté» e «discours représenté». Questa seconda espressione viene difesa con forza da Rabatel perché «elle laisse mieux entendre les calculs pragmatiques du locuteur/énonciateur du discours citant pour rendre compte des dires et/ou des perceptions d'autrui selon l'usage, qu'il y en a dans le hic et nunc de son énonciation»⁷⁶. Distinguere «rapporter» e «représenter» può rivelarsi utile in relazione al corpus di analisi prescelto e agli impieghi specifici del discorso altrui; come esistono pratiche sociali di «rapportage», per esempio nelle pratiche discorsive della stampa, che devono *rendere conto* delle parole altrui, così i discorsi riportati fittizi dei romanzi andrebbero considerati più propriamente *rappresentazione* di parole e pensieri.

Si è detto che la polisemia del termine «discours» può essere problematica. Non sfugge la sopravvivenza simultanea del termine «style»; questa alternanza viene ampiamente sottolineata nell'Ottocento da Bescherelle, e più recentemente ricorre nell'indice terminologico della *Grammaire Larousse du français contemporain*, dove nel capitolo sulla concordanza dei tempi viene impiegato il termine «style» mentre in quello dedicato alla frase

⁷³ Marie-Madeleine de Gaulmyn cit. in Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ghassan Mourad, Jean-Pierre Desclés, «Citation textuelle: identification automatique par Exploration Contextuelle», *Faits de langue*, 19, 2002, pp. 179-180.

⁷⁶ Alain Rabatel, « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue *représenté* aux discours *représentés* », *Travaux de linguistique*, 46-1, 2003, pp. 73-74.

complessa si predilige il ricorso a «discours». Nessuno dei due testi presenta opzioni teoriche definite, cioè non fornisce spiegazioni dirette sulla scelta terminologica. D'altra parte, nel corso del Novecento, non sono mancate teorizzazioni che riconducevano «discours» a «parole», in opposizione a «langue», o alla coppia «énoncé» *versus* «énonciation». Al di là di qualunque apparato concettuale, conta il fatto che il termine deve superare il rimando al semplice oggetto del riporto per inglobare l'insieme dell'attività riportante, dato dalla produzione dell'atto di discorso e dall'oggetto sul quale l'attività si esercita. Nell'ambito specifico del discorso riportato, l'estensione materiale della nozione di «discours» può variare da una singola parola a un insieme testuale molto vasto, e comprendere parole e scritti, pensieri, credenze od opinioni.

CAPITOLO II

NANA E LE TRADUZIONI ITALIANE

1. Introduzione

Come è avvenuto spesso per le grandi opere letterarie, anche la ricezione di *Nana* di Émile Zola ha conosciuto nel corso del tempo, in Francia come in altri paesi europei, fortune alterne⁷⁷. Per Colette Becker, la ragione di un andamento tanto altalenante è da ricercare nel fatto che *Nana* si colloca nel cuore della battaglia naturalista⁷⁸; il romanzo, infatti, segue la pubblicazione di *L'Assommoir* (1877), e la diffusione di alcuni articoli dello stesso Zola sulla teoria del «romanzo sperimentale», che vedono la luce in «Le Voltaire» nell'ottobre 1879. Per Zola sono anni in cui le polemiche, anche personali, sono fortissime⁷⁹. *Nana* rappresenta per lo scrittore una concreta possibilità di riscatto, come dimostrano alcuni stralci della corrispondenza del romanziere, tra cui una lettera all'editore Charpentier, datata 23 dicembre 1879, in cui si legge:

C'est *Nana* qui nous vengera⁸⁰.

A dispetto delle feroci critiche che Zola si trova a fronteggiare, il nuovo romanzo conosce immediatamente un grande successo di vendita, che si è prolungato nel tempo; a più di un secolo dalla sua prima apparizione, *Nana* risulta essere uno dei libri più venduti di Zola,

⁷⁷ Cfr. David Baguley, *La revanche de Nana*, in Mario Petrone e Giovanna Romano (a cura di), *Actualité de Zola en l'an 2000. Actes du Colloque International*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2004, pp. 85-95.

⁷⁸ Cfr. Émile Zola, *Nana*, Colette Becker (éd.), Paris, Dunot, Classiques Garnier, 1994, pp. XIII-XXI.

⁷⁹ A proposito dei burrascosi rapporti tra Zola e la critica del suo tempo, va detto che, se lo scrittore fu duramente criticato da alcuni, fu altrettanto amato da altri. *L'Assommoir* rappresenta forse il caso più eclatante, come dimostrano certi illustri giudizi: «Ho letto l'ultimo numero dell'*Assommoir*. È bello, oh, ma assolutamente bello! Gervaise che batte il marciapiede nel fango e che guarda la danza disordinata della sua ombra è ammirevole [...] Non conosco nulla di così commovente e di più grande di Gervaise e di Coupeau che si incontrano nella neve e vanno ciascuno per la sua strada, senza scambiare una parola» (Joris-Karl Huysmans); «Questo libro è brutto: mostra, compiaciuto, le orride piaghe della miseria» (Victor Hugo); «È un'evoluzione a rovescio, dall'uomo all'animale, dall'ideale umano di Gervaise sino all'idiotismo, alla intelligenza cristallizzata, all'essere morale demolito, all'essere fisico incadaverito [...] Povera Gervasia! Aveva istinti, non aveva qualità, non aveva forza di resistenza. Questo processo evolutivo, condotto con una coerenza e una costanza unica, desta la nostra ammirazione» (Francesco De Sanctis); «Fra l'adultera moglie e un burattino/ Ubbriaco, c'è il ganzo che sbadiglia/ In taverna; cancaneggia la figlia/ e tratto tratto sghignazza un becchino./ Laidezze di linguaggio parigino, /Una puzza che ammorba a cento miglia / Di panni lerci e sudicia stoviglia, /Di sudore, di vomito e di vino. / Ma appare nella porca baraonda / E fra tante sozzure immacolata, / Una bimba di spine incoronata. / Non ha che ott'anni e martire sublime/ Col perdon sulle labbra è moribonda.../Date lilia! Il volume essa redime» (Remigio Zena). (Le citazioni sono tratte da R. Paris, *Interpretazioni di Zola*, Roma, Savelli, 1975).

⁸⁰ Zola citato in Colette Becker, *op. cit.*, p. XVIII.

insieme a *Germinal*, *L'Assommoir*, *La Bête Humaine* e a romanzi più “casti” come *Au Bonheur des Dames* e *Le Rêve*⁸¹.

Ciononostante, ricorda Baguley, è solo in epoca recente che *Nana* è riuscito a guadagnare l'attenzione dei critici⁸². Se si esclude il lavoro di Augusto Barattani, *Della Nanà di Emilio Zola. Appunti e note*⁸³ apparso nel 1880 sull'onda del successo del romanzo, bisogna attendere quasi un secolo per vedere un'intera monografia dedicata a questo libro; si tratta di *Nana: Myth und Wirklichkeit* di Werner Hofmann apparsa nel 1973 in Germania⁸⁴. Le opere che suscitano l'interesse della critica zoliana sembrano essere altre; i fautori della sociocritica si concentrano su *Germinal*, *L'Assommoir* si presta meglio all'approccio strutturalista e narratologico. Tale tendenza trova ampio riscontro a livello bibliografico; nel periodo che va dal 1970 al 1989 si contano un centinaio di studi su *Germinal* e una cinquantina su *L'Assommoir*, mentre per *Nana* gli interventi critici sono solo poco più di una ventina. È solo nella seconda metà degli anni Novanta, con l'affermarsi di nuove metodologie, che gli studi su *Nana* superano quelli relativi agli altri tomi dei *Rougon-Macquart*, diventando il testo di elezione della critica zoliana.

2. La ricezione del romanzo in Francia

Come si ricordava, a dispetto della tardiva attenzione dei critici, il successo di *Nana* fra i lettori francesi è fin da subito immenso. Il 15 febbraio 1880 l'edizione in volume del romanzo, dell'esorbitante tiratura di 55.000 copie – cifra mai raggiunta in precedenza dall'editoria francese – viene esaurita nel giro di poche ore, al punto che Charpentier, la sera stessa, dà ordine al tipografo di stamparne subito altri 10.000 esemplari⁸⁵. Innegabilmente, l'accoglienza riservata a *Nana* è dovuta anche alla campagna pubblicitaria che ha preceduto la pubblicazione del libro⁸⁶; «un beau vacarme» a cui lo stesso Zola accenna nella

⁸¹ Cfr. Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièr e Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993, pp. 425-426, e Colette Becker, «L'audience d'Émile Zola», *Les Cahiers naturalistes*, 1974, n. 47, pp. 48-60.

⁸² David Baguley, *op. cit.*, p. 87.

⁸³ Il testo intende essenzialmente presentare al lettore italiano la controversa accoglienza riservata in Francia al romanzo da parte dei critici, della quale cercheremo di dare conto nel paragrafo seguente. Cfr. Augusto Barattani, *Della Nanà di Emilio Zola*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1880.

⁸⁴ Cfr. Werner Hofmann, *Nana: Myth und Wirklichkeit*, Köln, Schauberg, 1973.

⁸⁵ Cfr. Riccardo Reim, *Histoire naturaliste de Mademoiselle Coupeau, dite Nana*, in Émile Zola, *Nanà*, trad. di Luisa Collodi, Roma, Newton & Compton editori, 1994, p.10.

⁸⁶ «Le Voltaire», nel quale il romanzo comincerà a uscire a puntate il 16 ottobre 1879, si abbandona fin da un mese prima a «una vera orgia pubblicitaria» (Paul Alexis, *Emilio Zola. Note d'un amico*, traduzione italiana di Lyane Rossati, Novara, De Agostini, 1958, p.57), riempiendo i giornali di avvisi, tappezzando i muri di manifesti e invadendo Parigi con una schiera di uomini-sandwich muniti di cartelli, dove a grandi lettere

corrispondenza. L'effetto scandalistico che il libro innesca fa aumentare il numero dei lettori⁸⁷, ma allo stesso tempo acuisce il disappunto dei critici. La stessa pubblicazione *en feuilleton* è accompagnata da giudizi trancianti; in «Le Figaro», Chapron insorge con queste parole:

Cette pauvreté d'imagination. Jamais, sous prétexte de faire du naturalisme, on a poussé la convention plus loin. Le théâtre des Variétés que nous montre Zola n'existe que dans la fantaisie de quelques vieillards de Brive-la-Gaillarde, à qui un commis-voyageur en goguette l'a décrit en 1829.⁸⁸

Parole dure vengono anche da Aurélien Scholl il quale, in un contributo apparso su «L'Événement» del 24 ottobre 1879, nota che «à part quelques crudités, quelques gros mots que le public n'est pas habitué à trouver imprimés, le nouveau roman de l'auteur de *L'Assommoir* n'est à présent ni original ni vrai». Il giorno dopo, in «Le Charivari», appare un articolo che si intitola *Le roman quadrupède*, in cui si legge:

Pauvre M. Zola, qui se figure être le disciple de Claude Bernard ! jamais !... Sa psychologie ne relève du vétérinaire.⁸⁹

Pontmartrin, in «La Gazette de France» del 26 ottobre, evoca l'«égout où [Zola] nous mène, la cloaque où il nous roule, le dépotoir où il nous convoie, les flacons de sels anglais et les bottes de vidangeur dont il nous force de faire usage»⁹⁰, mentre Albert Wolff, in «Le Figaro» del 21 novembre, loda *L'Assommoir* al solo fine di attaccare *Nana*, in cui Zola avrebbe prodotto solo «de médiocres tableaux de la vie des théâtres, parce qu'il ne la connaît pas, ce bourgeois de Médan qui, tranquillement, passe des soirées dans un bon fauteuil, les pieds sur

campeggia la scritta *Nana*. Per un approfondimento sulla strategia di lancio del romanzo perseguita dal quotidiano in accordo con Zola rimandiamo all'*Introduzione* di Giovanni Bogliolo a *Nanà*, Milano, Mondadori, 2011, pp. V-X.

⁸⁷ Per Zola, scandalo e successo sono legati fin dai tempi di *Thérèse Raquin* (1867). Edmondo De Amicis, nei suoi *Ricordi di Parigi* del 1879, riporta un'eloquente dichiarazione dello scrittore francese: «Qui [in Francia] non si fa nulla... nulla se non si fa chiasso. Bisogna essere discussi, maltrattati, levati in alto dal dolore delle ire nemiche. Il parigino non compra quasi mai il libro spontaneamente, per sentimento proprio di curiosità; non lo compra che quando gliene vengono intronate le orecchie, quando è diventato come un avvenimento da cronaca del quale bisogna saper dire qualcosa in conversazione. Pur che se ne parli, comunque se ne parli, è una fortuna. La critica vivifica tutto; non c'è che il silenzio che uccida. Parigi è un oceano; ma un oceano in cui la calma perde, e la burrasca salva. Come si può scuotere altrimenti l'indifferenza di questa enorme città tutta intenta ai suoi affari e ai suoi piaceri, ad ammassar quattrini e a profonderne? Essa non sente che i ruggiti e le cannonate. E guai a chi non ha coraggio!» (Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879, p. 119; si veda anche Riccardo Reim, *La Parigi di Zola*, Roma, Editori Riuniti, 2001).

⁸⁸ Chapron citato in Marie-Ange Voisin-Fougère, *Nana, roman naturaliste (annexes)*, in Émile Zola, *Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 511.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 512.

les chenets, et qui prétend faire de la littérature naturaliste sans avoir étudié la nature. Et le voici forcé de se battre les flancs»⁹¹.

La violenza di simili reazioni sorprende molto Zola; «Hein ! Font-ils du boucan ! Qu'ont-ils donc, bon Dieu, à crier comme ça après moi ?»⁹², scrive a Guillemet il 25 ottobre 1879, ripetendo a Laffitte, direttore di «Le Voltaire», tre giorni dopo: «Je vous avoue même qu'il me trouble un peu, car ils y mettent de l'acharnement [...]. Je m'isole, je me cloître le plus possible pour garder mon équilibre, dans ce coup de tempête»⁹³. Dalle parole riportate dal romanziere in un articolo scritto per difendere la sua opera («Je touche à un monde dont ces messieurs ont la prétention de connaître les mystères. Plusieurs d'entre eux s'en sont faits une spécialité»⁹⁴), si evince che la critica gli rimprovera, quasi all'unanimità, la scarsa conoscenza del mondo delle cortigiane. Un'ulteriore conferma viene da Georges Ohnet, che si esprime severamente con queste parole:

[Zola] ne connaît pas le demi-monde dont il parle, pas plus qu'il ne connaît le grand monde dont il a parlé. Il a pris des renseignements dans les loges des concierges ou auprès des maîtres d'hôtel qui passent les plateaux pendant la soirée. Il n'a jamais vu ce qu'il décrit, aussi il le décrit mal. [...] Sa *Nana* est une caricature. Le romancier a fait injure aux courtisanes contemporaines, il les a calomniées.⁹⁵

Accuse del genere continuano a venir mosse anche dopo la pubblicazione in volume del romanzo; Paul de Saint-Victor scrive:

Nana est bête et triviale, et Zola nous donne cette gueuse subalterne comme le seul type authentique et vrai d'un monde si complexe et si mélangé, si riche en originalités rares et en exceptions imprévues !⁹⁶

Nel «Gil Blas» del 24 febbraio 1880, Louis Ulbach arriva addirittura a paragonare Zola a Sade, facendo presente che «le marquis de Sade, dans ses livres immondes que personne n'a lu mais que tout le monde connaît, croyait, à ce qu'on m'assure, entreprendre une œuvre morale. Cette manie-là le fit enfermer à Chareton. La manie de Zola n'est pas encore aussi aiguë, et de nos jours on laisse plus souvent la pudeur se venger seule ; mais *Nana*, comme *Justine*, relève de la pathologie»⁹⁷. Il romanzo non sarebbe altro che «l'éréthisme

⁹¹ *Ivi*, p. 513.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 515.

⁹⁵ *Ivi*, p. 513.

⁹⁶ *Ivi*, p. 516.

⁹⁷ *Ibidem*.

commençant d'un cerveau ambitieux et impuissant qui s'affole de ses visions sensuelles»⁹⁸, in sintesi «un livre sans psychologie, sans idées, sans aucun sentiment, sans style et sans pudeur»⁹⁹.

Il riferimento al destino di Sade viene ripreso anche da Chapron, che in «L'Événement» del 26 febbraio 1880 torna ad attaccare il romanzo:

Le livre est si radicalement nul que les obscénités qui l'émaillent ne sont évidemment qu'un appât pour les vieillards libidineux et les curieuses de tout âge. Le style est obscur, sans vigueur, délayé. C'est bête, c'est sale et ça tient de la place.¹⁰⁰

Sono pochi i critici che si limitano a esprimere un giudizio prettamente letterario, e ancora meno sono quelli che difendono il romanzo. Émile Bergerat, in «La Vie Moderne» del 21 febbraio 1880, tenta di farlo:

Nana n'est pas seulement une œuvre d'artiste, et de bel artiste, c'est encore un grand cri d'honnête homme, bouleversé de voir l'effondrement graduel de toutes les fiertés sur lesquelles nos sociétés sont bâties, depuis qu'on en bâtit. Gardons-nous, donc, de crier trop au scandale et d'affecter des airs révoltés, parce qu'un portrait rassemblant nous a été mis devant les yeux.¹⁰¹

Zola apprezza poco il punto di vista moralizzatore di Bergerat, pur ringraziandolo calorosamente quello stesso giorno: «Aujourd'hui j'en suis bien réduit à compter comme des amis audacieux les critiques qui veulent bien me croire un honnête homme. Merci donc, en de hors de la divergence de nos idées»¹⁰².

Jules Lamaître loda Zola come «poète épique et poète pessimiste»¹⁰³, intendendo per poeta «un écrivain qui, en vertu d'une idée ou en vue d'un idéal transforme notablement la réalité et, ainsi modifiée, la fait vivre : *Nana* offre un exemple éclatant»¹⁰⁴.

Tra i sostenitori del romanzo figurano immancabilmente gli amici letterati di Zola; Huysmans è uno dei più entusiasti, come risulta dalla corrispondenza fra i due. Il 20 gennaio 1880, dopo aver letto le bozze, scrive:

Vous devez être content j'espère, de *Nana* qui est belle fille. [...] Cela m'a procuré quelques bonnes heures de gaieté – Cristi ! vos courses sont joliment belles, c'est un carré ! ça va faire un beau livre de plus !¹⁰⁵

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ivi*, p. 517.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ivi*, p. 518.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

Meno di un mese dopo, il giorno della pubblicazione in volume del romanzo, aggiunge:

Le beau livre, et le libre neuf, absolument neuf dans votre série et dans tout ce qu'on a à ce jour écrit. Je ne crois pas en effet que vous avez jamais eu un pareil bon enfant et une puissance moins apprêtée et plus simple. Vous avez poussé le procédé jusqu'au bout, comme vous dites, je le vois bien, mais tout ça disparaît crevé par un sacré coup d'aile, je vous jure.¹⁰⁶

Lo stesso giorno Zola riceve parole d'elogio anche da Flaubert:

S'il fallait noter tout ce qui s'y trouve de rare et de fort, je ferais un commentaire de toutes les pages ! Les caractères sont merveilleux de vérité. Les mots nature foisonnent ; à la fin la mort de Nana est michelangelesque ! Un livre énorme, mon bon ! [...] Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle. Cette création est babylonienne.¹⁰⁷

L'acceso dibattito, nato nei pochi mesi a cavallo tra il 1879 e il 1880, ha fatto di *Nana* un caso letterario senza precedenti, la cui eco si è fatta sentire immediatamente anche al di là dei confini nazionali, se è vero che, come ricorda Ruggiero, «è generalmente acquisito che, durante la stagione del verismo rusticale e del realismo urbano, il dibattito provocato dalla circolazione del modello zoliano incise notevolmente sulla riflessione dei critici e dei giornalisti – da De Sanctis a Capuana, da Cameroni a Pica – oltre che sulla sperimentazione delle poetiche e delle tecniche dei narratori della Nuova Italia, da Verga a De Roberto, dalla Serrao a Di Giacomo»¹⁰⁸. Nel 1880 Cletto Arrighi, uno dei padri della Scapigliatura, pubblica un “omaggio” al romanzo di Zola, intitolandolo, in aperta polemica con i detrattori¹⁰⁹ dello

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 520.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Nunzio Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, p. 17.

¹⁰⁹ Ricordiamo che, con la diffusione europea del naturalismo e in particolare del metodo sperimentale zoliano, furono messi a rischio, in Italia, i più consolidati paradigmi estetici e ideologici dell'Ottocento. Se la particolare recettività dell'ambiente italiano nei confronti dello scrittore francese è giustificata dalla mancanza di un modello estetico in grado di sostituirsi a quelli dominanti del periodo rinascimentale nell'Italia post-unitaria (si vedano in proposito le opere di Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969; Enrico Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1982), bisogna comunque tenere presente che il radicalizzarsi dello scontro tra fautori e oppositori del metodo sperimentale ha fatto nascere «meccanismi di stereotipizzazione che orientano l'immaginario dei lettori contemporanei con effetti anche assai deformanti, destinati a condizionare la ricezione di Zola almeno fino alla metà del secolo successivo» (Cfr. Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 1-5). La «terribile [...] battaglia fra idealisti e naturalisti» del 1879 viene menzionata, per esempio, nella rubrica *La vita ovunque. Piccolo corriere* del 24 giugno 1885, in occasione della riproposta dell'*Assommoir* di Busnach e Gastinau o in Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, vol. I, a cura di Andreoni e Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 454-455.

scrittore francese, *Nana a Milano*¹¹⁰, mentre a Napoli «il romanzo viene tradotto in anteprima per i lettori del «Corriere del Mattino» e subito trasformato in *pièce*, senza autorizzazione dell'autore, per gli spettatori del teatro Rossini»¹¹¹.

In Francia ancora oggi, a centotrent'anni dalla prima uscita per l'editore Charpentier, *Nana* continua a essere uno dei romanzi zoliani stampati a tiratura più alta dalle Éditions du Livre de Poche¹¹².

3. Le traduzioni italiane di *Nana*

Nel corso del tempo, *Nana* è stato proposto con una certa costanza al pubblico italiano. Quando non si sono prodotte nuove traduzioni, le case editrici hanno o ristampato il romanzo, o provveduto a immettere sul mercato editoriale riedizioni di precedenti versioni. In Italia, dal 1880 al 2012 si calcola in media un'uscita del libro ogni anno e mezzo. In centotrent'anni, quest'opera è stata oggetto di almeno undici versioni anonime e di dodici traduzioni attribuibili, che schematizziamo nella tabella seguente:

Anno di pubblicazione	Titolo	Editore	Traduttore
1880	<i>Nanà.</i> Romanzo che fa seguito all'ASSOMMUAR tradotto dai proff. Petrocchi e Standaert	G. Pavia & Co. Milano	Anonimo

¹¹⁰ Cletto Arrighi, *Nana a Milano*, Milano, Tipografia Italiana, 1880. La pubblicazione dell'articolo è solo uno dei numerosissimi casi che testimoniano come, nell'Ottocento, la cultura giornalistico-letteraria in Italia assumesse i caratteri di una vera e propria cultura della ricezione; per approfondire la questione rimandiamo all'opera, limitata alla stampa romana, di Anne-Christine Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, ESI, 1992. Una bibliografia della ricezione di Zola in Italia, benché relativa al censimento delle sole edizioni in volume, si legge invece in Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence, 1960; citiamo anche il contributo di Silvana Monti, «La ricezione di Zola in Italia», in *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 1999, pp. 123-135.

¹¹¹ Nunzio Ruggiero, *op. cit.*, p. 18. Secondo lo studioso l'episodio è conseguente «allo sviluppo impetuoso del mercato ottocentesco che, se a Nord si espande nella direzione della nascita di una moderna industria editoriale, a Sud si attua soprattutto con la vitalità della stampa periodica, ma anche attraverso i piccoli ma velocissimi artigiani che operano nei circuiti del mondo teatrale cittadino» (*ivi*, p. 19).

¹¹² Cfr. David Baguley, *op. cit.*, pp. 86-87.

1881	<i>Nanà</i>	G. Pavia & Co. Milano	Anonimo
1903	<i>Nanà</i>	Salani Firenze	Anonimo
1909	<i>Nanà</i>	Bietti Milano	Cino Liviah
1912	<i>Nanà.</i> Romanzo sociale	Nerbini Firenze	Raoul Fandot
1918	<i>Nanà</i> (prefazione critico-biografica di A. Macchia)	Bideri Napoli	Anonimo
1923	<i>Nanà</i>	La Milanese Milano	Anonimo
1924	<i>Nanà</i>	Quattrini Firenze	Anonimo
1931	<i>Nanà</i>	Salani Firenze	Anonimo
1933	<i>Nanà</i>	Madella Milano-Sesto S. Giovanni	Anonimo
1934	<i>Nanà</i>	S. A. Elit Milano	Aldo Lissi
1940	<i>Nanà</i>	Fiorini Torino	G. P. D.
1947	<i>Nanà</i>	Lucchi Milano	Ugo Caimpenta

1954	<i>Nanà</i>	Giachini Milano	Anonimo
1955	<i>Nanà</i>	Sansoni Firenze	Maria Bellonci
1955	<i>Nanà</i>	Mondadori Milano	Sestilio Montanelli
1956	<i>Nanà</i>	Nerbini Firenze	Anonimo
1960	<i>Nana</i>	UTET Torino	Dora Eusebietti
1968	<i>Nanà</i>	Bietti Milano	Corrado Ferri
1986	<i>Nanà</i>	Peruzzo Sesto San Giovanni	Ricciardetto Buzzoni
1994	<i>Nanà</i>	Newton & Compton Roma	Luisa Collodi
2010	<i>Nanà</i>	Mondadori Milano	Giovanni Bogliolo

Un immediato spunto di riflessione viene suggerito dall'anno di pubblicazione della prima traduzione italiana dell'opera, il 1880, lo stesso dell'uscita in volume di *Nana* in Francia. Anche in Inghilterra e in Spagna la prima traduzione di *Nana* appare nel 1880; si tratta di *Nana, Translated by John Stirling* (Philadelphia, T.B. Peterson) e di *Nana. Novela escrita en francés por M. Emile Zola; primera versión castellana precedida de un prólogo* (Madrid, Alfredo de C. Hierro).

Il fatto che in almeno tre paesi europei gli editori decidano di pubblicare una traduzione nel giro di pochi mesi dall'uscita del testo originale francese costituisce una conferma dell'eco

che l'opera di Zola ha avuto anche al di là dei confini nazionali¹¹³. In Italia è la casa editrice milanese Giovanni Pavia & C. che presenta per la prima volta *Nana* al pubblico italiano, e lo fa con un'edizione illustrata¹¹⁴ da quarantacinque disegni in bianco e nero di Antonio Bonamore¹¹⁵, in un volume unico di 358 pagine, rilegato con la copertina rigida. Essendo comparsa a pochi mesi di distanza dall'originale, è probabile che questa traduzione anonima sia stata considerata in qualche modo inadeguata dalla critica o dall'editore, dal momento che l'anno dopo, nel 1881, compare una «Nuova edizione italiana riveduta e corretta», come si legge nel frontespizio del libro. Un primo aspetto che differenzia le due versioni ottocentesche riguarda la presenza del sottotitolo. In numerose edizioni francesi, nel frontespizio o nella copertina del testo, si ritrova a grandi lettere il riferimento al ciclo *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Nei testi italiani questo riferimento non è altrettanto esplicito, ma viene inserito solo all'interno di alcune prefazioni a partire dalla metà del Novecento (per cui è lecito affermare che il pubblico italiano ha percepito il romanzo estrapolato dal suo contesto originario, come una storia a sé stante e non come parte del progetto più ampio di rappresentare vari strati della società in un determinato periodo storico). L'edizione del 1880, tuttavia, si distingue dall'edizione rivista dell'anno successivo proprio per la presenza di un sottotitolo, «Romanzo che fa seguito all'ASSOMMUAR tradotto dai Proff. Petrocchi e Standaert», in cui il riferimento all'altro grande successo editoriale di Zola ha chiaramente un intento pubblicitario¹¹⁶.

Quella del 1881 è un'edizione in un unico volume di 447 pagine, illustrata in bianco e nero da una settantina di disegni, che comprendono anche i quarantacinque di Bonamore della

¹¹³ Ruggiero amplia tale considerazione a tutta la produzione romanzesca di Zola: «Val la pena, allora, di registrare la tempestività delle traduzioni e delle riduzioni dei romanzi zoliani, spesso edite quasi contemporaneamente all'originale» (Nunzio Ruggiero, *op. cit.*, p. 18).

¹¹⁴ È bene ricordare che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento comincia a nascere in Italia una nuova sensibilità artistico-editoriale, frutto di una lunga sperimentazione nel campo delle riviste e dei libri illustrati. Scrive Bacci in proposito: «Il periodo compreso tra il 1870 e il 1890 è un periodo estremamente significativo per l'arte italiana, che recepisce e traduce in un linguaggio figurativo proprio le suggestioni naturalistiche provenienti dalla Francia. Questo fenomeno è riscontrabile non solo nelle opere di grande formato di pittori come Cannicci, Ferroni, Gioli e Tommasi, ma anche nelle illustrazioni coeve eseguite in quegli'anni» (Giorgio Bacci, *La pagina illustrata: esperienza naturalista e indirizzi di ricerca*; il testo integrale del contributo è disponibile sul sito www.fondazionemondadori.it, consultato nel maggio 2012). Ci sembra emblematico dell'importanza data all'immissione nel mercato di testi illustrati in Italia anche questo passo tratto da un articolo uscito il 25 dicembre 1892 ne «L'Illustrazione italiana», con il titolo *Le strenne illustrate*: «Chi non vorrà ornare la sua biblioteca o il suo salotto di veri gioielli [...]? Ripassare un libro gradito in compagnia d'un artista che ne illustra ogni pagina è uno dei più grandi piaceri intellettuali».

¹¹⁵ Antonio Bonamore (1845-1907) è stato un incisore e un illustratore attivo in Italia nel ventennio compreso tra il 1870 e il 1890. Ha collaborato con diverse case editrici, in particolare con Treves e Sonzogno, per le quali ha realizzato numerosi disegni di avvenimenti di cronaca.

¹¹⁶ L'unica altra edizione a recare un sottotitolo è quella Nerbini del 1912, sul cui frontespizio si legge «*Nanà. Romanzo sociale*», dove l'aggettivo «sociale» potrebbe essere interpretato, se non come una parziale ripresa del sottotitolo originale, almeno come un tentativo di contestualizzazione per i lettori, in un periodo in cui le idee socialiste contribuiscono ad alimentare nella mentalità collettiva delle masse una nuova coscienza del proprio ruolo.

versione precedente del testo. È soprattutto questa nuova edizione riveduta che circola in Italia tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, grazie a editori come la Libreria Editrice Italiana di Milano, Adriano Salani di Firenze e Ferdinando Bideri di Napoli¹¹⁷.

Le due edizioni ottocentesche di *Nana* hanno una peculiarità che le contraddistingue da tutte le altre, quella di essere insieme testo pittorico e verbale. Le illustrazioni non sono viste come immagini isolate, ma si fanno espressione della parola scritta, cui sono inscindibilmente legate da un forte rapporto semantico. I volumi del 1880 e del 1881, con le relative ristampe, presentano il maggior numero di illustrazioni (45 e 76); in essi gli illustratori hanno riprodotto le situazioni principali relative a tutto l'intreccio. La minuzia con cui le immagini hanno seguito le puntuali descrizioni di Zola è tale da consentire all'editore di accompagnare i disegni con brevi didascalie tratte dal testo¹¹⁸.

Nel corso della prima metà del Novecento, la geografia delle pubblicazioni italiane del romanzo non cambia (Milano, Firenze, Napoli), ma alle case editrici citate in precedenza vengono ad aggiungersene altre: la Società Editrice Milanese, Nerbini (Firenze), Bietti (Milano), Quattrini (Firenze), Madella (Sesto San Giovanni), S. A. Elit (Milano), Aurora (Milano) e Lucchi (Milano)¹¹⁹. Il numero maggiore di editori amplifica la ricezione dell'opera, rendendo brevissimo il tempo che intercorre tra una pubblicazione e l'altra.

Fino al 1954 si possono individuare diverse versioni anonime e appena quattro edizioni che riportano il nome del traduttore. Cino Liviah è l'autore della «nuova riduzione italiana», pubblicata del 1909 dalla Società Editoriale Milanese¹²⁰ in un unico volume, illustrato¹²¹. Nel

¹¹⁷ Quest'ultima è oggi conosciuta soprattutto come casa editrice musicale, ma è bene ricordare che, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, pubblicava anche le grandi opere di letteratura, sia italiana che straniera. A Bideri si devono fra l'altro la prima edizione del romanzo di Gabriele D'Annunzio, *L'innocente*, rifiutato da Treves perché "troppo audace" e diverse traduzioni di Zola, di cui una (*L'Assomuar*), del 1883, ad opera dello stesso Ferdinando Bideri.

¹¹⁸ Nelle edizioni più tarde questo aspetto viene meno; a chi illustra viene chiesto di presentare solo poche scene chiave, preferibilmente quelle in cui figura Nana. Tra queste vanno annoverate sicuramente la «Venere bionda» a teatro, la scena del risveglio il mattino seguente, quella con il Principe nei camerini, Nana con Satin e il suicidio di Georges.

¹¹⁹ Per un approfondimento sul ruolo fondamentale svolto dalle case editrici nella ricezione di un'opera straniera, rimandiamo al contributo di Jean-Paul Constantin «Les éditeurs» in François Barret-Ducrocq [éd.], *Traduire l'Europe*, Paris, Puyot, 1992, pp. 125-133.

¹²⁰ Il romanzo di Zola non è l'unico caso di collaborazione tra la casa editrice e quello che è stato per qualche mese il direttore de «L'Oceano – Giornale letterario di viaggi e avventure»: nei primi anni del Novecento vengono dati alle stampe anche la prima traduzione italiana di *Polnische Ghetto-Geschichten* di Leopold von Sacher-Masoch (*Scene dal Ghetto. Prima traduzione italiana a cura di Cino Liviah*) e *Sherlock Holmes: il poliziotto dilettante* dall'opera di Arthur Conan Doyle. Oltre che traduttore, Cino Liviah è anche uno scrittore di letteratura per ragazzi, a cui si devono fra l'altro le raccolte di fiabe *Le fate buone*, *Le fate meravigliose* e *La fata delle stelle*, tutte pubblicate da Bietti.

¹²¹ Le quarantacinque illustrazioni riportate in questa edizione del libro sono di Cesare Tallone (Savona 1853 – Milano 1919), pittore di straordinario talento, attivo soprattutto nel quarantennio tra Ottocento e Novecento. Dopo *Nana* Tallone mette nuovamente la sua arte a disposizione della Società Editoriale Milanese con le opere di Umberto Notari, *Femmina: scene di una grande capitale* e *Quelle signore* (1907), nonché di Giulio Caggiano,

1912 è invece Raoul Fandot a tradurre il romanzo di Zola per Nerbini¹²², che pubblica un volume di 287 pagine¹²³, illustrato con alcuni disegni di Tancredi Scarpelli¹²⁴. La terza edizione che riporta il nome del traduttore è del 1934 e viene pubblicata da S. A. Elit di Milano; il testo è stato reso in italiano da Aldo Lissi, come indicato nella seconda di copertina; non è stato possibile rintracciare alcuna notizia biobibliografica sul suo conto.

Nel 1947 esce *Nanà* nella versione di Ugo Caimpenta. Il traduttore è autore di alcuni saggi di carattere storico incentrati su fatti e persone del periodo, spesso introdotti da Gian Dauli, scritti tra il 1935 e il 1941 e pubblicati dalle case editrici milanesi Lucchi e Aurora. Nel 1939 Lucchi immette sul mercato l'unico romanzo scritto da Caimpenta, anch'esso di carattere storico, che si intitola *Il fornaretto di Venezia* e che prende spunto dalla vicenda di Piero Fasiol nella Venezia dei primi del Cinquecento¹²⁵. La traduzione zoliana di Caimpenta sarà oggetto di almeno quattro ristampe fino agli anni Settanta.

I misteri della camorra: mala vita napoletana (1907) e con la traduzione italiana di Ventura Almansi del *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes.

¹²² Nerbini è uno dei pochi editori che concede al traduttore uno spazio peritestuale in cui introdurre e commentare il proprio lavoro, dal quale si evince che lo scopo della ritraduzione di Fandot è dichiaratamente quello di proporre un testo migliore rispetto a quelli immessi sul mercato fino a quel momento: «Per soddisfare ad un bisogno sentito dal pubblico colto, al bisogno di conoscere in buone traduzioni i capolavori delle letterature straniere, rovinati e deturpati da orribili traduzioni fatte al solo scopo industriale, l'editore Nerbini mi ha affidato questa grande opera del più grande scrittore verista che sia mai vissuto [...] Il pubblico vorrà esser grato all'editore Nerbini, il quale, continuando nel suo alto programma, fa rivivere, nella nostra lingua, un'opera che fin'ora era stata... assassinata». Tale prefazione si pone come un vero e proprio «laboratoire de l'œuvre traduite» (Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Colin, 2008, p. 52) nel momento in cui Fandot espone il proprio approccio metodologico al testo: «Con le mie povere forze, ho cercato di renderl[o] italian[o] più che di tradurl[o] in italiano, ed ho coscienza di aver fatto un'opera più degna di considerazione di brutte versioni sgrammaticate apparse fin'ora in Italia». Il traduttore inoltre non manca di elogiare l'opera di Scarpelli che, illustrando i punti più importanti del romanzo, avrebbe «accresciuto i pregi della [sua] traduzione [spiegando] all'occhio del lettore quanto non può essere spiegato alla mente: dove l'autore non ha potuto giungere è giunto l'artista». (Raoul Fandot, *Prefazione*, in Emilio Zola, *Nanà. Romanzo sociale*, Firenze, Nerbini, 1912, p. 1)

¹²³ In questo caso si tratta della prima collaborazione in ordine cronologico riscontrabile tra l'editore e il traduttore, a cui seguiranno altre versioni di testi francesi, come *Histoire de Napoléon* di Jacques de Norvins, *Histoire de cent trois femmes* e *Le capitaine Maubert* di Léon Gozlan, e inglesi, in particolare Shakespeare con *Hamlet (Amleto, il principe di Danimarca)*.

¹²⁴ Nell'immaginario collettivo dei lettori italiani, il nome di Tancredi Scarpelli figura, insieme a quello di Giove Toppi, fra gli autori che hanno operato una vera e propria rivoluzione nell'iconografia del genere poliziesco in Italia. Non sarebbe tuttavia corretto non menzionare, nell'ambito della produzione di Scarpelli, almeno qualcuna delle numerose opere di letteratura illustrate nel corso della sua carriera oltre a *Nanà*. Si dimostra particolarmente proficua in proposito la collaborazione con Nerbini, che pubblica alcuni suoi "quadri" de *I Tre Moschettieri* e *Vent'anni dopo* (Dumas), *Il Cavaliere di Lagardère o il Gobbo misterioso di Parigi* (Feval), nonché de *La Divina Commedia*, de *I Promessi Sposi*, di *Sebastopoli* (Tolstoj) e di *Attraverso l'Atlantico in Pallone* (Salgari), senza dimenticare i volumi illustrati per la collana «La Biblioteca delle signorine» fra cui *Pia de'Tolomei* (Diana da Lodi) e *Romeo e Giulietta*.

¹²⁵ L'attività di traduttore di Caimpenta si concentra dopo la pubblicazione del romanzo (1939); tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta, oltre all'opera di Zola, dà alle stampe la versione italiana di tre romanzi di Dumas (*La maschera di ferro*, *Giuseppe Balsamo, conte di Castroglio* e *20 anni dopo*) e *La suora bianca* di Francis Marion Crawford, tutti editi da Lucchi.

Fra le traduzioni della prima metà del Novecento, ricordiamo anche l'edizione pubblicata da Fiorini¹²⁶, nella quale l'unico riferimento al traduttore è dato dall'indicazione delle iniziali G.P.D.

Un anno importante nella storia della ricezione di *Nana* in Italia è il 1955, data della pubblicazione di due traduzioni che faranno conoscere il testo ai lettori italiani per oltre mezzo secolo, la versione di Sestilio Montanelli e quella di Maria Bellonci. L'«unica traduzione autorizzata dal francese di Sestilio Montanelli»¹²⁷ viene pubblicata da Mondadori che in quel periodo, con il varo di alcune collane a grande diffusione, sperimenta l'uscita di libri a prezzi contenuti per allargare la base dei lettori, soprattutto fra i giovani¹²⁸. Si tratta di un'edizione non illustrata, senza alcuna premessa e divisa in due volumi rispettivamente di 253 e 263 pagine.

Nel corso degli anni la traduzione di Montanelli verrà ristampata più volte e presentata al pubblico in un volume unico; a partire dal 1995 viene accompagnata da una prefazione di Roberta Maccagnani, cui si aggiunge, due anni dopo, anche uno scritto di Thomas Mann¹²⁹.

¹²⁶ Il volume in questione non riporta la data, ma secondo la scheda bibliografica della Libreria del Castello di Solopaca (BN) potrebbe essere collocato intorno agli anni Quaranta.

¹²⁷ Espressione riportata nella seconda di copertina del primo dei due volumi del libro.

¹²⁸ La scelta da parte di una casa editrice di inserire un testo all'interno di una collana è significativa perché funzionale a creare nel lettore un sistema di aspettative nei confronti del libro. Se a partire dalla metà del Novecento l'intento è spesso quello di allargare il bacino di utenza, bisogna ricordare che prima, almeno in parte, la fortuna editoriale di *Nana* in Italia è legata proprio all'inserimento del testo in una collezione. Tra le scelte più significative da parte degli editori citiamo la versione anonima del 1924 per Quattrini, pubblicata fra i «Romanzi audaci» (collana che raccoglie «tutte quelle opere in cui i più sapienti maestri dello stile seppero rappresentare con impeccabile perizia, la psiche umana nei suoi più mutevoli aspetti», quarta di copertina), quella di Lissi per S.A. Elit fra i «Romanzi dell'Iride» (collana con l'intento dichiarato di «migliorare, nella sua scelta, nelle sue traduzioni, nella sua presentazione tipografica, il libro popolare, [...] sollevandone il tono letterario ed editoriale allo stesso delle Grandi Collezioni italiane e straniere», che inserisce la traduzione di *Nana* nella sezione «Riesumazione di celebri romanzi, oggi introvabili», colophon) e quella del 1954, che Giachini fa uscire tra i «Romanzi della Fenice» (collana che mira a riproporre «i libri immortali dovuti al genio di uomini i cui nomi hanno attraversato i secoli [...]; dall'appassionata fatica dell'Editore rivedono la luce sempre nuove, sempre fresche, sempre luminose, le opere dell'ingegno umano, e tornano alla ribalta i nomi più cari, liberi dalla polvere che gli anni avevano accumulato», seconda di copertina).

¹²⁹ È a partire dagli anni '60 che le edizioni italiane di *Nana* cominciano ad essere accompagnate da vari scritti introduttivi allografici, che presentano al lettore le diverse caratteristiche dell'opera; prima di allora, solo la Società Editoriale Milanese, nel 1918, presenta una prefazione di Achille Macchia, autorevole critico del periodo che aveva recensito, tra gli altri, anche testi di Shakespeare, Flaubert, Serao, D'Annunzio, De Amicis, Turgenev e Sienkiewicz. Concordiamo con Risterucci-Roudnicki nel sostenere che lo scopo delle premesse è quello di preparare il lettore a un universo lontano dal proprio e di tematizzare il passaggio da una cultura all'altra attraverso informazioni, chiarimenti e commenti linguistici, letterari o culturali volti a fornire determinati punti di riferimento al lettore della cultura di arrivo (Cfr. Danielle Risterucci-Roudnicki, *op. cit.*). Per *Nana*, nella maggior parte dei casi, gli editori hanno chiamato a introdurre il testo scrittori e personaggi noti nella realtà editoriale italiana, come Roberta Maccagnani, Riccardo Reim, Attilio Lolini e Pierluigi Pellini per citarne solo alcuni, senza tuttavia dimenticare lo scritto di Henri Mitterand pubblicato da Rizzoli e appunto quello di Thomas Mann edito da Mondadori. Malgrado il carattere originale e personale di ogni contributo, nelle premesse ricorrono alcune riflessioni costanti, come l'importanza delle descrizioni dei luoghi, dei personaggi o delle perversioni sessuali; la fortuna del tema della prostituzione nella letteratura francese e la maestria di Zola nel distaccarsi dal modello ottocentesco della «cortigiana sentimentale» imposto dalla Marion de Lorme di Hugo o dalla Marguerite Gautier di Dumas figlio; la lettura allegorica dell'immagine della *mouche d'or*, il pericolo venereo che viene dai bassifondi e infetta la borghesia, simbolo della corruzione dei costumi in virtù della quale

Questa versione italiana è stata fino ad oggi pubblicata esclusivamente da Mondadori, e il fatto che costituisca anche l'unico esempio di collaborazione tra Montanelli e la casa editrice non deve far passare in secondo piano che, nel mondo dell'editoria di quel periodo, il nome di Sestilio Montanelli non era certo sconosciuto¹³⁰.

L'altra importante traduzione che compare nel 1955 è quella di Maria Bellonci, scrittrice e ideatrice con Guido Alberti del Premio Strega. Il primo editore che fa uscire la traduzione della Bellonci è Sansoni, ma sono numerose le case editrici che, di volta in volta, ne acquistano i diritti; tra queste citiamo Lucio Pugliese Editore di Firenze, Biblioteca Universale Rizzoli e Fabbri di Milano, Euroclub di Trezzano sul Naviglio e Fratelli Melita Editori di La Spezia.

Maria Bellonci si dedica alla traduzione di *Nana* in quel lungo periodo di tempo nel quale si allontana dalla narrativa di invenzione per scegliere di dedicarsi alla prosa meditativa e memorialistica, ovvero negli anni che intercorrono tra la pubblicazione di *Segreti dei Gonzaga* (1947) e l'uscita di *Pubblici segreti* (1965). A metà del Novecento il suo nome è noto ai lettori grazie al suo felice esordio letterario con *Lucrezia Borgia* (1939), vincitore del premio Viareggio, e a *Segreti dei Gonzaga*, racconto dai toni amari che suggella il suo singolare talento; le traduzioni dei suoi romanzi, articoli di giornale e riviste fanno conoscere la scrittrice anche in molti paesi europei; non c'è dunque da stupirsi che le case editrici le affidino la traduzione di alcuni grandi scrittori francesi¹³¹.

la decomposizione precoce del cadavere di Nana non può che prefigurare il disfacimento del corpo dell'intera nazione. Questi in sintesi sono i temi che vengono sviluppati anche nelle prefazioni curate dagli stessi autori della traduzione del testo (con l'eccezione di Fandot che abbiamo menzionato): ci riferiamo in particolare ai contributi di Eusebietti e Bogliolo che, curiosamente, mancano di qualunque riferimento alla propria esperienza traduttiva, precludendo ai nostri fini la possibilità di ricavare informazioni preziose riguardanti l'approccio perseguito, i nodi sciolti in sede di traduzione e una valutazione personale del testo di arrivo. La questione traduttiva viene sollevata solo brevemente da Dora Eusebietti in termini storici e generali; nel descrivere come lavora Zola, con particolare riferimento all'abitudine di stabilire in anticipo il numero di pagine da dedicare a una scena, la traduttrice si lascia andare a un commento significativo: «Lo stile non ci guadagna, quel tremendo stile che ha fatto di Zola il più tartassato e il più tradito degli autori, presso i traduttori. Pochi si sono sentiti di tradurre integralmente questo Autore dai periodi prolissi, dove le frasi, le proposizioni si allineano legate dalla più monotona e meno fantasiosa punteggiatura, dove i sinonimi si accavallano e le similitudini svaporano in una così rarefatta atmosfera che neanche l'incomparabile fluidità della lingua francese basta a rendere lo spirito» (Dora Eusebietti, *Introduzione a Nana*, Torino, UTET, 1960, p. 12).

¹³⁰ Prima del 1955 l'editore milanese Longanesi aveva pubblicato altre sue traduzioni dal francese, fra le quali *L'isola misteriosa* di Jules Verne (1947) *Peccatori di provincia – Clochemerle* – di Gabriel Chevalier (1949), *La vita di Napoleone raccontata da lui stesso* (1952), *La cortesia moderna: guida di buone maniere* di André de Fouquieres (1953) e *La bandiera di Pierre MacOrlan* (1953). A Sestilio Montanelli, preside in una scuola di Fucecchio, vanno attribuiti anche alcuni manuali scolastici pubblicati da Sandron e Bemporad negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, fra cui *Dall'Intuizione alla Regola e dalla Regola all'Esercizio: Nozioni di grammatica italiana per le scuole elementari, classi 3° e 4°*; *Roma e la sua grandezza: Breve storia ad uso della 4° classe elementare*; *Nozioni di Grammatica e di Storia letteraria italiana, per il Corso popolare classi 5° e 6°*; *Le Glorie e le Sventure d'Italia dal 476 al 1815: Storia ad uso della 5° classe elementare* nonché *Nozioni di diritti e doveri, ad uso delle scuole tecniche e normali*.

¹³¹ Undici anni prima di *Nana*, nel 1944, Mondadori e Documento fanno uscire la sua versione in italiano di due racconti di Stendhal, *La Duchessa di Paliano* e *Vittoria Accoramboni*, che saranno poi inseriti nell'edizione delle

Gli anni Sessanta vedono la pubblicazione di due nuove traduzioni del testo di Zola. La prima è quella di Dora Eusebietti per l'Unione Tipografico-Editrice Torinese, *Nana*¹³², che esce nel 1960¹³³, in un volume unico di 565 pagine¹³⁴. A differenza di quanto accade con le traduzioni di Bellonci e di Montanelli, questa versione di *Nana* viene ristampata solo una volta, a sei anni di distanza dalla prima pubblicazione.

La seconda traduzione di questo periodo è di Corrado Ferri e viene pubblicata da Bietti nel 1968 e non più ristampata¹³⁵. Da questa data per ben diciotto anni verranno pubblicate solo riedizioni e ristampe di traduzioni ormai datate, in particolare quella di Maria Bellonci; bisognerà aspettare la metà degli anni Ottanta per aggiungere Ricciardetto Buzzoni alla lista dei traduttori di *Nana*, grazie alla versione del testo pubblicata da Alberto Peruzzo Editore.

Nel 1994 Newton&Compton fa uscire *Nanà* di Luisa Collodi. È la prima traduzione di un romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart* che viene pubblicata da questa casa editrice, cui seguiranno nel giro di tre anni anche *La bestia umana*, *L'ammazzatoio*, *Il denaro* e *Il ventre di Parigi*, sempre nelle versioni di Luisa Collodi¹³⁶.

Cronache Italiane a cura della stessa Bellonci. Dopo la pubblicazione di *Nanà*, prima che la scrittrice torni a tradurre passeranno quasi vent'anni, nel corso dei quali verranno pubblicati *Come un racconto: gli anni del Premio Strega* e *Tu vipera gentile*. Il ritorno alla traduzione avverrà con un'altra opera di Zola, *La Curée*, a cui seguiranno *I tre moschettieri* di Dumas nel 1977 e *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne nel 1983 (entrambi per Giunti-Marzocco).

¹³² Sottolineiamo che Eusebietti è l'unica traduttrice a riprendere il titolo nella sua grafia originale, dando per scontato che il lettore italofono sia a conoscenza della diversa accentuazione tonica tra l'italiano e il francese. Il fatto che tale scelta non sia condivisa da nessun altro traduttore implica di conseguenza che, fra i lettori italiani, l'opera di Zola sia conosciuta soprattutto come *Nanà*.

¹³³ Negli anni che precedono la sua versione del romanzo zoliano, Dora Eusebietti ha collaborato anche con la casa editrice di Torino S.A.I.E., che pubblica i suoi romanzi (*Il mago di Friburgo*, *Il grande Mongolo: Genghiz-Kahn*, *Ritratto d'ignoto* e *L'impresa di Gerusalemme*) e alcune sue traduzioni dall'inglese, in particolare i tre «gialli per ragazzi» con il marchio Ellery Queen Jr intitolati *Il mistero dello scoiattolo rosso*, *Il mistero della tartaruga verde* e *Il mistero dell'aringa azzurra*. Si deve invece alla UTET l'unica altra traduzione dal francese firmata da Dora Eusebietti, *Tartarino di Tarascona* di Daudet, che viene pubblicata l'anno prima di *Nana*.

¹³⁴ L'Unione Tipografico-Editoriale Torinese è la sola casa editrice, fra quelle prese in esame, a non integrare le grandi opere straniere nel proprio catalogo di letteratura generale, prediligendo il varo di una collezione specializzata in autori tradotti («I Grandi Scrittori Stranieri. Collana di traduzioni», fondata da Arturo Farinelli e diretta al momento della pubblicazione di *Nana* da Giovanni Vittorio Amoretti), che consente di mantenere la specificità culturale dell'opera.

¹³⁵ Prima di *Nana*, Ferri ha proposto ai lettori italiani, in traduzione, diversi romanzi francesi e inglesi, fra cui *Le tribolazioni di un cinese in Cina* di Jules Verne, *La conquista del West* di Théodore B. Sills, *Zanna bianca* di Jack London, *Kim* di Rudyard Kipling, *Piccoli uomini* di Louise May Alcott e *Jill, ragazza bizzarra* di Pelham Grenville Wodehouse.

¹³⁶ Queste opere di Zola, insieme a *La signora delle camelie* di Dumas, sono gli unici casi in cui la traduttrice si misura con i classici francesi; infatti, a partire dai primi anni Duemila, collaborando con diverse case editrici, Luisa Collodi traduce libri di saggisti (Isabelle Filliozat, *Migliora la tua autostima per essere a tuo agio sempre*; Simone Bertière, *Le donne del Re Sole*; Catherine Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*), o di romanzieri affermati (Pascal Quignard, *Il nome sulla punta della lingua*, *La vita segreta*, *L'incisore di Bruges*; Isaure de Saint-Pierre, *La magnifica dell'harem*; Charlotte Delbo, *Un treno senza ritorno*; Olivier Weber, *La lettera rossa*), nonché di giovani scrittrici d'Oltralpe (Anna Gavaldà, *Oggi mi va di sognare*; Corine Sombrun, *Il canto della sciamana*, *Il cammino della sciamana*, *Il segreto della sciamana*, *Diario di una sciamana in città*). Seppur in misura minore rispetto alle traduzioni di Montanelli e Bellonci, anche la versione di Luisa Collodi viene ristampata con una certa costanza da Newton&Compton, accompagnata da diverse premesse.

La traduzione più recente edita fino a oggi (luglio 2012) è quella di Giovanni Bogliolo, docente di Lingua e Letteratura Francese all'Università di Urbino, pubblicata in un primo tempo nel volume I dedicato a Zola nella prestigiosa collezione «Meridiani Mondadori» insieme a *Thérèse Raquin* (traduzione di Paola Messori) e a *L'Assommoir* (traduzione di Pierluigi Pellini), e in seguito, nel maggio 2011, in un volume a parte con un'introduzione dello stesso Bogliolo¹³⁷.

4. Indicazioni metodologiche

La direzione applicativa che abbiamo scelto in questa sede per osservare il funzionamento del discorso riportato all'interno del testo è quella dello studio comparativo di più traduzioni dell'opera; l'intento generale è costituito dalla volontà di operare un'analisi valutativa delle versioni italiane del testo in una fascia diacronica che va dalla prima traduzione, datata 1880, all'ultima edita finora, 2010. Ci basiamo su un corpus di versioni piuttosto ampio, costituito in particolare dai seguenti testi, ai quali si farà riferimento utilizzando le iniziali dei traduttori indicate tra parentesi; le versioni anonime saranno indicate con l'anno di pubblicazione:

- *Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommoir tradotto dai Proff. Petrocchi e Standaert*, trad. anonima, Milano, G. Pavia&C. Editori, 1880;
- *Nanà*, nuova traduzione riveduta e corretta Milano, G. Pavia&C. Editori, 1881¹³⁸;
- *Nanà*, trad. di Cino Liviah, Milano, Bietti, 1909, [CL];
- *Nanà. Romanzo sociale*, trad. di Raoul Fandot, Firenze, Nerbini, 1912, [RF];

¹³⁷ Oltre che direttore delle collane «A livre ouvert» e «Pour lire» dell'editore C.I.D.E.B., Bogliolo è autore di diversi volumi di saggi critici sulla letteratura francese (fra i quali *Lo spazio della lettera: teorie ed esperienze della "nouvelle critique"*, Roma, Lucarini, 1978 e *Giovanna d'Arco*, Milano, CDE, 1986), nonché di numerosi articoli pubblicati in riviste italiane e straniere. Ha curato molte edizioni italiane di grandi classici della letteratura francese, tra cui vanno menzionati *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust e le *Opere Complete* di Flaubert per i «Meridiani Mondadori», e introdotto numerose versioni italiane di autori francesi per Rizzoli e Mondadori. Con *Nana*, Bogliolo aggiunge un titolo prestigioso alla sua già illustre carriera, che lo ha portato a tradurre finora oltre cinquanta volumi di narrativa e saggistica francese, di cui si ricordano il premio Goncourt 1975 *La Vita davanti a sé* di Émile Ajar (Romain Gary), *Le fughe: romanzo d'avventure* di Le Clézio, *La morte felice* di Camus, *A Dio piacendo, Il vento della sera, Il mio ultimo pensiero sarà per voi* e *La dogana di mare* di Jean D'Ormesson, *L'archeologia del sapere* di Michel Foucault, *Il libro di mia madre* di Albert Cohen e *Il denaro, l'amore e la morte in Occitania* di Emmanuel Le Roy Ladurie pubblicati da Rizzoli tra gli anni Settanta e il Duemila; *La mia guerra* di Sartre, *Segni cifre lettere e altri saggi* di Queneau, *Poesie* di Samuel Beckett e *L'acacia* di Claude Simon e *La terza menzogna* (ultimo capitolo della *Trilogia della città di K.*) di Agota Kristof edite da Einaudi tra gli anni Ottanta e Novanta. Dopo il Duemila, Mondadori ha pubblicato, sempre di Bogliolo, due traduzioni di Flaubert, *L'educazione sentimentale* e *La tentazione di Sant'Antonio*, nonché la versione italiana di *Vita di Marcel Proust* di Jean-Yves Tadié.

¹³⁸ L'inserimento di questa traduzione nel corpus di analisi è motivato in particolar modo dalla possibilità di poter far luce sulla prassi editoriale della revisione. Essa costituisce un fattore di cui qualunque critica della traduzione dovrebbe tenere conto, ma che purtroppo non viene quasi mai dichiarata, rendendo incerta l'attribuzione di motivi e spiegazioni al comportamento traduttivo.

- *Nanà*, trad. anonima, Milano, La Milanese, 1923;
- *Nanà*, trad. anonima, Firenze, Quattrini, Collana «I Romanzi audaci», 1924;
- *Nanà*, trad. anonima, Firenze, Salani, 1931;
- *Nanà*, trad. anonima, Milano – Sesto S. Giovanni, Madella&C. Editori, 1933;
- *Nanà*, trad. di Aldo Lissi, Milano, S. A. Elit, «I Romanzi dell'iride», 1934, [AL];
- *Nanà*, trad. di G.P.D., Torino, Fiorini, [s.d.], [GPD];
- *Nanà*, trad. di Ugo Caimpenta, Milano, Lucchi, 1947, [UC; i riferimenti ai numeri di pagina sono relativi alla ristampa del 1962];
- *Nanà*, trad. anonima, Milano, Giachini Editore, «I Romanzi della Fenice», 1954;
- *Nanà*, trad. di Maria Bellonci, Firenze, Sansoni, 1955 [MB; i riferimenti ai numeri di pagina sono relativi all'edizione Rizzoli del 2007];
- *Nanà*, trad. di Sestilio Montanelli, Milano, Mondadori, «Biblioteca Moderna Mondadori», 1955 [SM; i riferimenti ai numeri di pagina sono relativi alla ristampa del 1995];
- *Nanà*, trad. anonima, Firenze, Nerbini, 1956;
- *Nana*, trad. di Dora Eusebietti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, «I Grandi Scrittori Stranieri», 1960, [DE];
- *Nanà*, trad. di Luisa Collodi, Roma, Newton&Compton Editori, 1994, [LC];
- *Nanà*, trad. di Giovanni Bogliolo, Milano, Mondadori, «I Meridiani Mondadori», Vol. I, 2010 [GB; i riferimenti ai numeri di pagina sono relativi all'edizione Mondadori in volume unico del 2011].

Per evitare di rendere l'analisi inutilmente ridondante, tralascieremo i risultati privi di rilievo soffermandosi di volta in volta esclusivamente sui testi a nostro parere più significativi, che palesino la propria rilevanza traspositiva e siano in grado di offrire validi spunti di riflessione.

In generale il lavoro si basa su selezioni puntuali e *ad hoc*¹³⁹ degli elementi formali più caratteristici del testo originale¹⁴⁰, ricavati avvalendoci del contributo di approcci narratologici, enunciativi e pragmatici, pur tenendo presente che anche la traduzione è una valida chiave di lettura scientifica dell'originale e uno strumento di grande efficacia funzionale a far emergere i tratti salienti che determinano la fisionomia e la specificità del

¹³⁹ Ciononostante, la carica rappresentativa del discorso riportato all'interno del romanzo apre alla possibilità di estendere alcune riflessioni e deduzioni ai modi dell'intera traduzione, caso per caso.

¹⁴⁰ Nelle valutazioni entrerà inevitabilmente anche la componente storica, insita in ogni traduzione, a partire dagli aspetti più materiali come gli usi linguistici (immancabilmente marcati dal passaggio del tempo) fino ad arrivare a individuare i tratti specifici di una certa concezione dell'attività traduttiva.

testo di partenza¹⁴¹. Questo principio-guida della traduzione come «épreuve de vérité»¹⁴² ha posto l'opera di Berman, e in particolare la teorizzazione delle sue tendenze deformanti, come un ausilio metodologico fondamentale da cui ricavare un modello per la critica positiva che intendiamo portare avanti. Il dialogo e il discorso riportato, per loro stessa natura e per l'uso attento che ne fa Zola, non si prestano a un passaggio lineare attraverso la fase traduttiva. Il lavoro che ci proponiamo di condurre è incentrato sulla verifica dell'integrità quantitativa e della significatività del fenomeno nelle varie riproduzioni traduttive.

¹⁴¹ Il concetto della traduzione come atto critico e chiave di lettura del testo viene espresso chiaramente da Antoine Berman in *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, in cui si legge: «*La critique d'une traduction est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique*» (p 41, in corsivo nel testo).

¹⁴² Cfr. Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *Revue d'esthétique*, 12 "La traduction", 1986, p. 71.

CAPITOLO III
NARRAZIONE E DIALOGO

1. Introduzione

Nel romanzo di Zola il corpus dialogico si rivela particolarmente ricco; la vastità del soggetto rende possibile, se non addirittura necessario, un approccio stilistico che sia tributario degli strumenti analitici propri di diversi ambiti. In questo capitolo leggeremo il fenomeno in chiave narratologica, con l'intento di osservare la parola dei personaggi all'interno del racconto, analizzando il dialogo nel suo rapporto con il testo narrativo che lo ingloba, perché, ricorda Rullier-Theuret, «il ne prend sens qu'à partir du moment où il est intégré dans le système conventionnel propre du langage romanesque»¹⁴³. In uno studio come quello che intendiamo portare avanti, non si può prescindere dal considerare il dialogo un frammento di una struttura più ampia e articolata. Le parole dei personaggi non sono avulse dal loro contesto narrativo, ma costituiscono specifiche unità integrate in una totalità, rappresentata in ultima istanza dal contesto narrativo.

Segnaliamo che d'ora in poi il termine «dialogo» verrà inteso in senso lato, come un mezzo narrativo complesso che integra le parole dei personaggi tanto che esse siano citate al discorso diretto o che vengano riportate tramite altri procedimenti.

2. La mise en page

Le prime considerazioni che possono essere avanzate sono relative all'impaginazione, che in qualunque romanzo svolge un ruolo-chiave sul piano estetico-contenutistico, se è vero che i libri sono «des objets qui, en donnant forme aux textes qu'ils portent, leur assignent signification, statut et usages»¹⁴⁴. Questo è sostanzialmente il punto di vista di Martin, per il quale «les textes ne sont jamais désincarnés, [...] l'objet-livre s'offre pour en suggérer les diverses portées et [...] son analyse est indispensable à qui veut en comprendre la conception

¹⁴³ Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 6.

¹⁴⁴ Roger Chartier, «Compte rendu sur Henri-Jean Martin», in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2001, vol. 56, n. 4, p. 1028.

comme la réception»¹⁴⁵. Ecco allora che la definizione di *mise en page* data da Muzerelle, la «disposition générale des différents éléments figurant sur une page»¹⁴⁶, appare riduttiva se applicata al romanzo, in rapporto al quale può essere studiata nella prospettiva di una vera e propria «filologia materiale»¹⁴⁷. Le modificazioni di forma non sono meno importanti dei cambiamenti operati sulla sostanza del testo, assunto che induce la nostra critica delle traduzioni a orientarsi prima di tutto verso le scelte relative alla resa materiale del testo, passando in rassegna una pluralità di redazioni e mettendo in luce come alcune di esse imponessero una forma diversa al testo, che diventa irriducibilmente *altro* rispetto all'originale. L'impaginazione inquadra il ritmo e la dinamica del testo, agisce in modo inconscio nel lettore, la cui attenzione viene guidata attraverso vari elementi del racconto; alterazioni in sede traduttiva provocano inevitabili effetti di senso che rischiano di creare una discrepanza narrativa tra l'autore e le versioni del suo testo, accreditando il paradosso generale per cui una stessa opera acquista significati diversi quando la sua *mise en page* si trasforma.

In *Nana* si nota una composizione che alterna in maniera abbastanza netta masse descrittive e/o narrative (all'interno delle quali, come vedremo, capita che figurino alcune citazioni di parole) e scene o momenti che, pur non potendo essere definiti interamente dialogici, risultano saturi di parole riportate. Si tratta di un modello strutturale che ricorre come una costante nel romanzo, facilmente rintracciabile fin dalle prime pagine¹⁴⁸. *Nana* si apre con la presentazione di uno dei luoghi-simbolo dell'opera, la sala semideserta del Théâtre des Variétés mezzora prima del debutto de *La Blonde Vénus*¹⁴⁹. Zola convoglia lo sguardo del lettore attraverso una panoramica descrittiva che si articola su più blocchi distinti (la platea e il palco, la zona dei palchi e la visione d'insieme della sala), separati fra loro da una serie di battute che si scambiano Fauchery e La Faloise:

¹⁴⁵ Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1999, p. 119.

¹⁴⁶ Cfr. Denis Muzerelle, *Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, CEMI, 1985, p. 109.

¹⁴⁷ Prendiamo a prestito l'espressione da Massimiliano Gaggero, «*Mise en texte* e riscrittura nelle Continuazioni del *Conte du Graal*», in Alberto Cardoli e Maria Luisa Meneghetti, *La materialità nella filologia*, Pisa-Roma, Fabrizio Sella Editore, 2008, p. 63.

¹⁴⁸ La scelta di riportare l'incipit del romanzo non è casuale. L'incipit è una soglia, un ingresso per il lettore nel mondo della finzione letteraria e come tale carico di significato nel testo. Per dirla con Calvino, è un distacco «dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole» (*Cominciare e finire*, Appendice a *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137). L'inizio di un romanzo può rivestire un ruolo essenziale alla definizione del modello narrativo e allo stabilimento delle strategie enunciative; il comportamento del traduttore di fronte a questo particolare spazio testuale può diventare rivelatore dell'intera sua posizione traduttiva.

¹⁴⁹ Sull'importanza del teatro nell'opera e sul ruolo allegorico di cui Zola implicitamente lo investe si veda l'introduzione di Roberta Maccagnani alla traduzione di Sestilio Montanelli, *op. cit.*, pp. IX-XIII.

A neuf heures, la salle du Théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe éteinte, les pupitres des musiciens débandés. En haut seulement, à la troisième galerie, autour de la rotonde du plafond où des femmes et des enfants nus prenaient leur volée dans un ciel verdi par le gaz, des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes, encadrées d'or. Par moments, une ouvreuse se montrait, affairée, des coupons à la main, poussant devant elle un monsieur et une dame qui s'asseyaient, l'homme en habit, la femme mince et cambrée, promenant un lent regard.

Deux jeunes gens parurent à l'orchestre. Ils se tinrent debout, regardant.

– Que te disais-je, Hector ? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.

Une ouvreuse passait.

– Oh ! monsieur Fauchery, dit-elle familièrement, ça ne commencera pas avant une demi-heure.

– Alors pourquoi affichent-ils pour neuf heures ? murmura Hector, dont la longue figure maigre prit un air vexé. Ce matin, Clarisse, qui est de la pièce, m'a encore juré qu'on commençait à huit heures précises.

Un instant, ils se turent, levant la tête, fouillant l'ombre des loges. Mais le papier vert dont elles étaient tapissées, les assombrissait encore. En bas, sous la galerie, les baignoires s'enfonçaient dans une nuit complète. Aux loges de balcon, il n'y avait qu'une grosse dame, échouée sur le velours de la rampe. A droite et à gauche, entre de hautes colonnes, les avant-scènes restaient vides, drapées de lambrequins à longues franges. La salle blanche et or, relevée de vert tendre, s'effaçait, comme emplie d'une fine poussière par les flammes courtes du grand lustre de cristal.

– Est-ce que tu as eu ton avant-scène pour Lucy ? demanda Hector.

– Oui, répondit l'autre, mais ça n'a pas été sans peine... Oh ! il n'y a pas de danger que Lucy vienne trop tôt, elle !

Il étouffa un léger bâillement, puis, après un silence : – Tu as de la chance, toi qui n'as pas encore vu de première... *La Blonde Vénus* sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois. Ah ! mon cher, une musique ! un chien !... Bordenave, qui sait son affaire, a gardé ça pour l'Exposition.

– Et Nana, l'étoile nouvelle qui doit jouer *Vénus*, est-ce que tu la connais ?

– Allons, bon ! ça va recommencer ! cria Fauchery en jetant les bras en l'air. Depuis ce matin on m'assomme avec Nana. J'ai rencontré plus de vingt personnes, et Nana par-ci et Nana par-là ! Est-ce que je connais toutes les filles de Paris !... Nana est une invention de Bordenave. Ça doit être du propre !

Il se calma. Mais le vide de la salle, le demi-jour du lustre, ce recueillement d'église plein de voix chuchotantes et de battements de porte l'agaçaient. (pp. 1095-1096)

Il passaggio dal momento descrittivo a quello dialogico viene segnalato tipograficamente mediante la presenza degli accapo che isolano la discussione. Essi sono funzionali anche a indicare il turno di parola dei due personaggi¹⁵⁰, segnalato inoltre dalla presenza del trattino,

¹⁵⁰ Secondo Martin la «conquête des blancs», che ha introdotto nei testi gli accapo e i rientri, costituisce, insieme all'introduzione della scrittura umanistica (che denomina «révolution graphique»), il punto di svolta fondamentale che ha portato alla nascita del libro e della lettura moderni. Una delle principali tesi su cui Martin basa *La naissance du livre moderne* è data dalla convinzione che le trasformazioni nelle modalità di organizzazione e di iscrizione dei testi traducano nella materialità del testo una profonda mutazione della concezione dello scritto, a lungo erroneamente considerato come una semplice registrazione della parola, privo di una logica propria, che gli viene riconosciuta solo grazie all'introduzione di una nuova disposizione tipografica (cfr. Henri-Jean Martin, *op. cit.*). Sull'evoluzione della presentazione del dialogo nel corso dei secoli ci limitiamo invece a citare l'opera di Andrieu in prospettiva sincronica (*Le dialogue antique*, Paris, Les Belles

che contribuisce a operare un'ulteriore separazione del dialogo dalla narrazione. In merito ai segni di interpunzione che introducono il discorso diretto si impone una precisazione: le molteplici edizioni che hanno proposto e tuttora propongono *Nana* al pubblico differiscono nella scelta tra l'adozione del trattino, delle virgolette o della combinazione tra i due. Citiamo a titolo d'esempio l'edizione Gallimard nella collezione della Pléiade¹⁵¹, da cui è tratto il passo precedente, e quella tascabile parallela Garmand-Flammarion che ripropongono il sistema tipografico impiegato da Charpentier in occasione della prima edizione del testo, con la concatenazione delle parole di due o più personaggi per mezzo della successione dei trattini introduttori, per di più sovramarcati attraverso l'accapo e il rientro; nelle edizioni Folio si trova invece un sistema tipografico diverso che si avvale dell'uso delle virgolette per le prese di parola isolate e della combinazione dei due segni per gli scambi:

«Est- ce que tu as eu ton avant-scène pour Lucy ? demanda Hector.
 — Oui, répondit l'autre, mais ça n'a pas été sans peine... Oh ! il n'y a pas de danger que Lucy vienne trop tôt, elle ! ». Il étouffa un léger bâillement, puis, après un silence :
 «Tu as de la chance, toi qui n'as pas encore vu de première... La Blonde Vénus sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois. Ah ! mon cher, une musique ! un chien !... Bordenave, qui sait son affaire, a gardé ça pour l'Exposition ».
 Hector écoutait religieusement. Il posa une question.
 « Et Nana, l'étoile nouvelle, qui doit jouer Vénus, est-ce que tu la connais ?
 — Allons, bon ! ça va recommencer ! cria Fauchery en jetant les bras en l'air. Depuis ce matin on m'assomme avec Nana. J'ai rencontré plus de vingt personnes, et Nana par-ci, et Nana par-là ! Est-ce que je sais, moi ! Est-ce que je connais toutes les filles de Paris !... Nana est une invention de Bordenave. Ça doit être du propre ! » (ed. Folio¹⁵², p. 22)

In questo caso, mirando forse a realizzare un'iperleggibilità del testo, si stabilisce una complementarità tra gli indicatori della parola dei personaggi. Le virgolette aprono e chiudono il dialogo, quasi iscrivendolo in una sezione a parte rispetto al resto del testo, all'interno della quale i trattini hanno il compito di indicare di volta in volta quando cambia il locutore. Gli incisi, quando presenti, si ritrovano all'interno di queste unità dialogiche; il discorso del narratore è separato dalla parola del personaggio esclusivamente per mezzo di una virgola. La descrizione dei gesti e dei volti si colloca sullo stesso piano dell'esibizione

Lettres, 1954) e quelle di Laufer (*Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, 1972; *Le texte et son inscription*, Paris, CNRS, 1989) in prospettiva diacronica, assieme ad alcuni contributi più brevi di Le Hir («Dialogue et typographie», *L'information littéraire* 5, nov. 1961, pp. 215-216) e dello stesso Laufer («Guillemets et marques du discours direct», dans Nina Catach (éd.), *La ponctuation. Recherches historiques et actuelles. II*, Paris/Besançon, CNRS/HESO, 1979).

¹⁵¹ L'edizione di riferimento è Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II, 1961.

¹⁵² Émile Zola, *Nana*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, «Folio classique», 2002.

delle parole pronunciate, con la realizzazione della «fusion en un seul tenant des paroles et des incisives»¹⁵³.

Quale che sia l'elaborazione strutturale scelta¹⁵⁴, la tipografia è funzionale a mettere in evidenza la dualità dell'enunciazione, a rendere visibile e facilmente individuabile il discorso diretto rispetto ai blocchi compatti che sono riservati alla narrazione e alla descrizione. Zola crea agli occhi del lettore un testo diverso, nettamente delimitato, in cui ogni battuta finisce per costituire un paragrafo, seppur di dimensioni generalmente più ridotte; sulla scia delle considerazioni di Rullier-Theuret a proposito della *mise en page* del romanzo tradizionale possiamo addirittura spingerci fino ad affermare che «les dialogues sont perçus comme de l'oral, non parce qu'ils sont une transcription plus ou moins fidèle du langage parlé», aspetto sul quale per altro ritorneremo, ma perché «ils ne sont pas mis en page comme le reste du texte»¹⁵⁵.

Sul versante delle traduzioni italiane, l'alternanza tra blocchi descrittivo-narrativi e momenti dialogici è sostanzialmente mantenuta inalterata nelle versioni pubblicate a partire dalla metà degli anni Cinquanta (salvo casi di ristampa di traduzioni precedenti). Prima, soprattutto nelle edizioni ottocentesche e di inizio Novecento, l'organizzazione visuale del testo si rivela decisamente più arbitraria, a scapito di quell'immediatezza di riconoscimento del dialogo sul piano materiale da parte del lettore di cui abbiamo detto. È però importante tenere presente che tale perdita, nella maggior parte dei casi, non è da imputare tanto (o solo) alla manomissione dei passi dialogici, quanto piuttosto a sistematici interventi nei brani descrittivi e/o narrativi da parte dei traduttori, che deliberatamente omettono quasi *in toto* i blocchi compatti del testo di partenza o li frammentano in sottoparagrafi più brevi, che si aprono con un rientro a destra e lettera maiuscola, differenziandosi sul piano tipografico dalla presa di parola da parte di un personaggio soltanto in virtù dell'assenza di virgolette o trattini. Riportiamo alcuni esempi in cui questa tendenza è chiaramente manifestata:

Per un momento si tacquero, alzando le teste, investigando l'ombra dei palchi.
Ma la carta verde di cui erano tappezzati li faceva ancor più bui.
Giù, sotto la galleria, le *baignoires* erano immerse in assolute tenebre.
Nei palchi di prima fila non c'era che una massiccia signora, accasciata sul velluto della ribalta.
A destra e a sinistra fra le alte colonne, i palchi di proscenio coi loro cortinaggi a lunghe frangie rimanevano vuoti. Il teatro, bianco e oro, coi tocchi di verde languido, impallidiva,

¹⁵³ Simone Delesalle, «Les signes du discours rapporté: desseins, dessins, destins», *Langage*, 147, 2002, p. 49.

¹⁵⁴ È bene ricordare che, comunque, in tutto il romanzo virgolette o trattini introduttori del discorso costituiscono solo un elemento della costante sovramarcatura del diretto. Anche i due punti (spesso a seguito di un verbo dichiarativo) e lettera maiuscola si combinano nella segnalazione della presa di parola da parte di un personaggio, già di per sé visualizzata tramite il rientro a inizio rigo.

¹⁵⁵ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 12.

nella luce delle corte fiammelle della sua gran lumiera di cristallo, che pareva lo riempisse di finissimo polverio.

– Hai avuto il proscenio per Lucia? domandò Ettore che s’era voltato verso il sipario.

Foscerì gettò uno sguardo sul proscenio di destra.

– Sì, rispose, ma non senza fatica... Oh! non c’è pericolo che Lucia venga troppo presto, lei. (1880, p. 2)

Per un momento tacquero, alzando gli occhi a scrutare l’ombra dei palchi.

Nei palchi di prima fila c’era solamente un colosso di signora, abbiosciata tutta sul velluto del parapetto.

A destra e a sinistra fra le alte colonne, i palchi di proscenio coi loro cortinaggi a lunghe frangie erano sempre vuoti. Il teatro, bianco e oro, con tocchi di verde languido, impallidiva nella luce incerta delle poche fiamme di gas.

– Hai avuto il proscenio per Lucia? domandò Ettore che s’era voltato verso il sipario.

Foscerì gettò uno sguardo sul proscenio di destra.

– Sì, rispose, ma non senza fatica... Oh! non c’è pericolo che Lucia venga troppo presto. (CL, p. 6)

Alle nove il teatro di Varietà era sempre vuoto.

Poche persone solamente aspettavano, alla scarsa luce delle lampade.

Due giovanotti apparvero nelle poltrone, e rimasero ritti, guardando.

– Te lo dicevo, Ettore? – esclamò il più vecchio – è troppo presto. Mi potevi lasciar finire di fumare.

Una delle custodi, passando, disse con confidenza:

– Signor Fauchery, cominceranno fra mezz’ora.

– Allora perché dicono le nove sul manifesto? Clarissa m’ha giurato che, alle nove precise, si sarebbe alzato il velario. [...].

Per un momento tacquero.

– Hai avuto il palco di proscenio per Lucia? – domandò Ettore. – Sì – rispose – ma a fatica... [...].

Ettore chiese:

– E Nanà, la nuova stella che fa da Venere, la conosci? (1923, p. 5)

Nell’edizione Fiorini del 1940 si assiste spesso al fenomeno inverso, ovvero alla condensazione del testo nella pagina, laddove il francese prevede la *mise en page* teatrale di cui si è detto:

Elle reprit :

– Dis donc, je ne t’ai pas conté l’histoire que Fauchery fait courir sur toi... En voilà une vipère ! Je ne lui en veux pas, puisque son article est possible ; mais c’est une vraie vipère tout de même.

Et, riant plus fort, lâchant son pied, elle se traîna et vint appuyer sa gorge contre les genoux du comte.

– Imagine-toi, il jure que tu l’avais encore, lorsque tu as épousé ta femme... Hein ? tu l’avais encore ?... Hein ? est-ce vrai ?

Elle le pressait du regard, elle avait remonté les mains jusqu’à ses épaules, et le secouait pour lui arracher cette confession. (pp. 1272-1273)

E continuò: «Di, non t’ho raccontato quello che Fauchery va dicendo sul conto tuo. Che vipera! Mica che io ce l’abbia con lui per l’articolo, ma è proprio una vipera...». E, ridendo più forte, si avvicinò al conte, andando ad appoggiare le mammelle sulle sue ginocchia. «Immagina – proseguì – va raccontando che quando ti sei sposato tu eri ancora...sì, eri

ancora...vergine! È vero, di, è vero?». E lo fissava, lo scoteva, quasi per strappargli la confessione. (GPD, p. 181)

Anche nelle traduzioni la scelta di lasciare la parola a un personaggio si effettua per mezzo di un segno introduttore o di un altro in funzione di parametri variabili come gli usi tipografici in un dato periodo o l'habitus di un editore¹⁵⁶. Questa varietà di scelte, in italiano come in francese, è forse giustificabile dalla mancanza di un uso idiosincratico di questi segni da parte di Zola, in virtù della quale la veste materiale del testo può essere adattata secondo le tecniche tipografiche proprie dell'editore che pubblica il testo. Molte traduzioni ricorrono al trattino:

– Che cosa ti dicevo, Ettore? – disse colui che pareva più anziano: un giovanotto alto con baffettini neri: – Siamo venuti troppo presto. Avresti potuto lasciarmi finire il mio sigaro.
In quel punto passava una palchettaia.

– Oh! signor Fauchery, – disse familiarmente al giovanotto, – non comincerà prima di una mezz'ora.

– Allora perché mettono l'avviso per le nove? – domandò Ettore, la cui lunga persona, magra piuttosto, ebbe un moto di dispetto. – Questa mattina, Clarissa, che vi piglia parte, mi ha assicurato che si alzerebbe il sipario alle nove precise. (AL, p. 6)

[...] – Buona sera, signor Fauchery – disse una custode con fare familiare mentre passava. – Questa sera lo spettacolo comincerà mezz'ora più tardi: ella forse non era informata.

– Ma perché allora sugli avvisi è annunciato per le nove precise? – scattò Ettore indispettito
– Ho parlato con Clarissa che interpreta una parte nella commedia, ed anche lei mi ha detto che sarebbe cominciato alle nove. (UC, p. 5)

– Te l'avevo detto, Ettore, siamo arrivati troppo presto; avrei potuto anche finire il sigaro! – esclamò il più anziano dei due, un giovanotto alto coi baffi neri.

– Buona sera, signor Fauchery, – disse con una certa confidenza un custode che passava. – Stasera (lo sa, non è vero?), la rappresentazione comincia mezz'ora dopo.

– Allora perché è annunciata per le nove sui manifesti? – brontolò Ettore. – Anche Clarina, che ha una parte discreta nell'operetta, mi ha detto che alle nove in punto lo spettacolo sarebbe cominciato. (1956, p. 4)

– Che cosa ti dicevo, Hector? – esclamò il più anziano, un bel pezzo di ragazzone dai neri baffetti. – Siamo arrivati troppo presto. Potevi ben lasciarmi finire il mio sigaro.

Passava proprio allora una *maschera*.

– Oh, signor Fauchery – disse con tono confidenziale, – ci vorrà mezz'ora prima che cominci.

– E perché dunque dicono che è per le nove? –, brontolò Hector, e la sua lunga faccia magra assunse un'espressione annoiata. – Proprio stamane Clarisse, che ha una parte, mi ha garantito che sarebbe cominciato alle nove in punto. (DE, p. 24)

¹⁵⁶ A proposito dell'uso delle virgolette scrive Mortara Garavelli: «Per quanto riguarda l'uso, nella pubblicazione dei testi a stampa si adottano convenzioni tipografiche variabili dall'uno all'altro editore, e perfino tra l'una e l'altra collana sotto il medesimo marchio editoriale; ma ognuna delle normative viene seguita coerentemente nella pubblicazione del testo o delle serie di testi per cui è stata scelta» (Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 29).

Questi sono solo alcuni dei numerosi casi in cui si può osservare che quando il discorso diretto è seguito o interrotto da didascalie del narratore sono presenti più segni paragrafematici in successione; in linea di massima, gli espedienti più sfruttati nell'intero corpus delle traduzioni del romanzo risultano essere il punto fermo che precede il secondo inserto di discorso diretto, la virgola e il trattino di chiusura della prima parte della battuta (si veda l'esempio di Lissi), o ancora la virgola dopo i trattini che inglobano il punto interrogativo (come nella versione di Eusebietti).

In assenza di didascalie e incisi si omette il trattino di chiusura:

Ettore ascoltava religiosamente. Quando l'altro tacque, arrischiò una domanda:
= E Nanà, la nuova stella che rappresenta la parte di Venere, la conosci? (AL, p. 7)

= Siamo venuti troppo presto, te l'avevo detto, Ettore; avrei preferito finire il mio sigaro. Chi parlava era un giovanotto alto, con bei baffi neri, ed era il più anziano dei due. (UC, p. 5)

Ettore, che non perdeva una sillaba, domandò:
= E Nanà la conosci? La nuova attrice che deve far da Venere? (1956, p. 5)

Hector ascoltava con religiosa attenzione; e infine interrogò:
= E la conosci Nana, la nuova stella che interpreta la parte di Venere? (DE, p. 25)

Quest'ultimo esempio si rivela di particolare interesse per la manipolazione operata dal traduttore, che trasforma l'inciso («Que te disais-je, Hector? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais pu me laisser achee mon cigare» p. 1095) in una porzione di testo autonoma rispetto al discorso diretto, inserendo una cesura semantica e grafica. I piani dell'enunciazione vengono sfalsati e lo spostamento è reso più evidente dalla presenza dell'accapo. Interventi del genere sul TP si rivelano trasversali a diversi traduttori, ma la loro comparsa è tutt'altro che sistematica, di certo non tale da far supporre una specifica consegna editoriale relativa alla presentazione del testo nella pagina; probabile dunque che la scelta sia da imputare a canoni estetici e strutturali soggettivi di chi è stato incaricato di volgere il testo in italiano.

Nella versione del 1880 (e in seguito anche nelle ritraduzioni di Liviah e Bellonci) l'introduzione grafica del discorso diretto è affidata esclusivamente al trattino d'apertura, riproponendo la stessa elaborazione strutturale della concomitante edizione Charpentier in cui il piano enunciativo del personaggio e quello del commento del narratore sono separati dalla sola virgola:

— Non te lo dicevo io, Ettore! sclamò il più vecchio, un pezzo di giovinotto dai baffetti neri, giungiamo troppo presto. Mi potevi lasciar finire lo sigaro.

Una delle guardie passava.

— Oh! signor Fosceri, disse con accento di dimestichezza al giovanotto, non cominceranno che fra mezz'ora.

— Allora perché mettono le nove sull'avviso? interrogò Ettore, la cui lunga faccia scarna prese un'espressione di dispetto. Stamane, Clarissa, che fa una parte nella commedia, m'ha giurato che, alle nove in punto, alzerebbero il sipario. (1880, p. 2)

— Non te lo avevo detto, io, Ettore? esclamò il più vecchio, un giovanottone dai baffetti neri, giungiamo troppo presto. Mi potevi almeno lasciar finire di fumare il mio sigaro.

Una delle guardiane, passando, disse con accento confidenziale al giovanotto:

— Allora perché mettono le nove sul manifesto? Interrogò Ettore in aria contrariata. Stamane, Clarissa, che recita nella commedia, m'ha giurato che, alle nove in punto, si sarebbe alzato il sipario. (CL, p. 5)

— Che t'avevo detto, Ettore? esclamò il più anziano dei due, un giovanotto dai baffetti neri. Siamo venuti troppo presto. Avresti potuto anche lasciarmi finire il sigaro. — Oh, signor Fauchery, disse familiarmente un'ouvreuse passando, ci vorrà più di mezz'ora prima che lo spettacolo cominci. — Perché allora scrivono sui manifesti che comincia alle nove?, mormorò Ettore mentre il suo lungo viso magro prendeva un'espressione scontenta. Anzi, questa mattina Clarissa, che recita anche lei, mi ha giurato che avrebbero cominciato alle otto precise. (MB, pp. 13-14)

Le edizioni Mondadori e Newton&Compton ricorrono alle virgolette come indicatore grafico di discorso diretto. Rispetto ai trattini, esse si aprono e si chiudono sempre¹⁵⁷ intorno alla sola parola riportata, la quale viene così isolata rispetto al discorso del narratore che rientra nel testo svelando la semiotica gestuale di chi parla, come nei casi seguenti:

Ettore ascoltava in religioso silenzio. Poi, azzardò una domanda:

«E Nanà, la nuova stella, quella che fa da Venere, la conosci tu?»

«E dai! Si ricomincia, ora!» gridò Fauchery alzando in aria le braccia. «È da stamani che mi si rompe le scatole con Nanà. Ho incontrato più di venti persone, e Nanà qui e Nanà là! E che ne so, io? Le conosco forse tutte, io, le buone donne di Parigi?... Nanà è una scoperta di Bordenave. Bella roba, dev'essere!» (SM, p. 4)

Hector ascoltava religiosamente. Domandò:

«E Nanà, la nuova stella, quella che deve interpreta Venere, la conosci?».

«Ma guarda un po'! Ci risiamo!» gridò Fauchery alzando le braccia al cielo. «Da stamattina, tutti mi tormentano con questa Nanà. Ho incontrato più di venti persone, e Nanà di qua, e Nanà di là! Che ne so, io! Non conosco mica tutte le ragazze di Parigi!... Nanà è un'invenzione di Bordenave. Vedrai che bella roba!» (LC, p. 40)

Hector ascoltava religiosamente. Poi domandò:

«E Nanà, la nuova stella che deve fare la parte di Venere, la conosci?».

¹⁵⁷ Mortara Garavelli parla di «regola del “chi apre chiuda”» per indicare l'obbligatorietà della presenza simultanea delle virgolette d'apertura e di chiusura in un enunciato riportato al discorso diretto (Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 32).

«Dagliela, si ricomincia?» esclamò Fauchery alzando le braccia. «È da stamattina che mi seccano con questa Nanà. Ho incontrato più di venti persone e tutte: Nanà di qua, Nanà di là! E che ne so io? Non posso mica conoscere tutte le ragazze di Parigi!...Nanà è un'invenzione di Bordenave. Bella roba dev'essere!» (GB, p. 4)

Si noti come di norma i punti interrogativi, esclamativi e di sospensione vengono collocati prima del trattino o delle virgolette di chiusura perché segnalano l'intonazione degli enunciati citati, come nei casi fin qui elencati. Agli altri segni viene tradizionalmente riconosciuta libertà di posizione¹⁵⁸, che lascia spazio nelle traduzioni alle scelte individuali o alle opzioni editoriali; a prevalere è l'anteposizione ai trattini o alle virgolette di chiusura¹⁵⁹, come risulterà evidente dalla maggior parte degli esempi che verranno riportati.

2.1. Il discorso diretto all'interno dei blocchi narrativi

Seppur meno frequenti, si possono osservare anche casi in cui le parole di un personaggio sono introdotte da un trattino seguito dalle virgolette. È quanto accade nel passo seguente tratto dal testo di Aldo Lissi:

All'uscir di tavola, Daghenè restò indietro con Fosceri, per sussurrargli buffonate triviali sul conto di Estella. — «Un bel manico di granata da cacciar nel letto di un marito...». (AL, p. 217)

In questo caso le parole di Daguenet figurano all'interno di un blocco narrativo. Abbiamo già menzionato la presenza di inserzioni citazionali all'interno dei paragrafi descrittivi o narrativi. Le edizioni francesi presentano una sostanziale uniformità di veste grafica che prevede la presenza delle virgolette; così il passo corrispondente a quello riportato sopra prevede nell'originale:

Au sortir de table, Daguenet resta en arrière avec Fauchery pour plaisanter crûment sur Estelle, «un joli planche à mettre dans les bras d'un homme» (p. 1241)

In casi come questo le virgolette «hanno sull'enunciato un effetto che potremmo definire, metaforicamente ma con qualche ragione, come frantumazione della voce enunciante»¹⁶⁰; in altre parole, esse sono l'unico segnale esplicito del confine tra parole attribuibili a enunciatori diversi, nella fattispecie il narratore e uno dei personaggi. Riportiamo qualche esempio:

¹⁵⁸ Cfr. Giuseppe Malagoli, *Ortoepia e ortografia italiana moderna*, Milano, Hoepli, 1912, pp. 200-201.

¹⁵⁹ Scelta per altro preferibile nella lingua italiana scritta secondo Mortara Garavelli (Cfr. Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 34)

¹⁶⁰ Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 111.

- [A] On causait à peine, les hommes qui ne se connaissaient pas se regardaient, les femmes se restaient tranquilles ; et c'était surtout là le grand étonnement de Georges. Il les trouvait «popote», il avait cru qu'on allait s'embrasser tout de suite. (p. 1173)
- [B] Dans le salon, on essayait de danser. Daguinet était au piano, «à la commode», comme disait Nana; elle ne voulait pas de «tapeur», Mimi jouait des valse et des polkas tant on en demandait. (p. 1189)
- [C] Un instant, elle se montra très bonne pour Charles, le cocher ; lorsqu'elle s'arrêtait dans un restaurant, elle lui envoyait des bocks par un garçon ; elle causait de l'intérieur de son landau, égayée, le trouvant cocasse, au milieu des embarras de voitures, quand «il s'engueulait avec les sapins». (p. 1451)
- [D] [...] elle se retrouvait avec Prullière et Fontan, son rôle était une simple figuration, mais un vrai «clou», trois poses plastiques d'une fée puissante et muette. (p. 1471)

In questi passi, Zola ricorre al gioco delle virgolette per creare nello scritto gli effetti polifonici degli intrecci di voci¹⁶¹; per mezzo della segnalazione grafica del virgolettato, segmenti più o meno lunghi di enunciati all'interno di un contesto vengono marcati come «appartenenti a contesti “altri”»¹⁶². In determinati punti-chiave del romanzo, capita che alle virgolette citazionali venga attribuito un investimento semantico che va ben al di là della semplice creazione stilistica. Si pensi a uno dei momenti dialogici tra Muffat e Nana, in concomitanza con la celebre scena dello specchio¹⁶³:

- [E] Elle l'accabla de questions, demandant tout, exigeant les détails. Et elle riait si bien, avec des brusques éclats qui la faisaient se tordre, la chemise glissée et retroussée, la peau dorée par le grand feu, que le comte, peu à peu, lui conta sa nuit de noces. Il n'éprouvait plus aucune malaise. Cela finissait par l'amuser lui-même, d'expliquer, selon l'expression convenable, «comment il l'avait perdu». (p. 1273)

In questo punto del romanzo Zola mette in scena uno degli indizi più incisivi dell'avanzamento della catastrofe del personaggio di Muffat e dell'intero ordine sociale che rappresenta. La «fêlure»¹⁶⁴ assume la forma subdola del contagio verbale; sottomettendosi a parlare come Nana, la *cocotte*, il conte perde decoro, dimostra di accantonare la propria individualità. La citazione in un registro che non è il suo diventa la prova tangibile di un

¹⁶¹ Rimando immediato all'opera di Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991.

¹⁶² Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶³ Per un'analisi iconografica della scena in questione rimandiamo al testo di Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 35 e segg.

¹⁶⁴ L'espressione è mutuata da Gilles Deleuze, che nell'*Introduction a La bête humaine*, in Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1967, t. 6, p. 20, parla di questa immagine come del filo conduttore che lega tutto il ciclo dei *Rougon-Macquart*.

autosvilimento volontario; lasciando cadere l'ultima barriera difensiva possibile, l'espressione linguistica, Muffat non solo si espone al contagio, ma di fatto lo accetta attivamente, aprendo una breccia che condurrà a una vera e propria apoteosi di dissipazione e disgregazione personale e sociale.

Nel processo traduttivo le virgolette citazionali del testo originale non sono state sempre mantenute; non di rado capita che il romanzo venga rimaneggiato e sottoposto a un processo di semplificazione volto a rendere esclusivamente i contenuti del testo, trascurando o alterando la struttura enunciativa. I passi che riportiamo di seguito, relativi alle occorrenze che abbiamo segnalato, sono solo alcuni dei numerosi indici di questa strategia traduttiva:

[A] [...] ciò che stupiva enormemente Giorgio. Le trovava smorfiose; aveva creduto che ci si sarebbe subito baciati e abbracciati. (GPD, p. 83)

[...] ed era soprattutto di questo che Giorgio si meravigliava. Gli parevano donne qualunque, aveva creduto che ci si sarebbe subito messi ad abbracciarsi e baciarsi. (SM, p. 102)

[...] con grande stupore di Giorgio che le giudicava borghesucce; s'era immaginato che si sarebbe cominciato subito a baciarsi. (MB, p. 101)

Questa soprattutto era la grande delusione, per Georges, che giudicava le invitate troppo casalinghe: si era illuso, nel suo candore, che le amorse effusioni sarebbero cominciate subito. (DE, p. 132)

[...] ed era soprattutto questo che sbalordiva Georges. Trovava tutto troppo casalingo: aveva creduto che in una situazione come quella si sarebbe subito cominciato a sbaciucchiarsi. (LC, p. 131)

[...] ed era soprattutto questo a stupire Georges. Gli sembravano delle brave massaie; lui aveva pensato che si sarebbe passati subito agli abbracci e ai baci. (GB, p. 98)

Dal punto di vista semantico le soluzioni proposte, con l'unica eccezione di «smorfiose», traduce (troppo) generico, coprono tutta la gamma dei significati dell'aggettivo «popote» presente nel *Trésor de la Langue Française*: «qui est excessivement préoccupé des choses du ménage»¹⁶⁵ («le invitate troppo casalinghe» di Eusebiotti, «tutto troppo casalingo» di Collodi, «delle brave massaie» di Bogliolo); «qui a des préoccupations matérielles, terre-à-terre, est casanier, aime le calme, le confort du foyer, est peu disposé à l'aventure, est dépourvu d'ouverture d'esprit»¹⁶⁶ («borghesucce» di Bellonci) e «est banal, commun, médiocre, plat, vulgaire, insignifiant»¹⁶⁷ («donne qualunque» di Montanelli). Ciononostante, con l'omissione del virgolettato viene meno la messa in rilievo della componente valutativa sul piano

¹⁶⁵ *Trésor de la Langue Française en ligne* (<http://atilf.atilf.fr>), voce «popote».

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

dell'enunciazione; la soggettività del punto di vista è affidata al solo predicato («trovare», «parere», «giudicare», «sembrare»), che resta al livello del narratore annullando l'effetto di delega della responsabilità enunciativa presente nel testo di partenza.

[B] Daguinet si era seduto al pianoforte, al “cassettono” come diceva Nanà; essa non voleva strimpellatori di strumento pagati. (SM, p. 123)

Daguinet era al piano, a disposizione, come diceva Nanà che non voleva suonatori di professione. (MB, p. 119)

Daguinet era al pianoforte, a tavolino, diceva Nana che non voleva strimpellatori. Mimi suonava valzer e polche a volontà. (DE, p. 154)

Daguinet era al piano, a disposizione, come diceva Nanà, che non voleva suonatori di mestiere. (LC, p. 150)

Daguinet era al pianoforte o, come diceva Nanà, “al comò”; non voleva strimpellatori a pagamento. (GB, p. 117)

Nelle due traduzioni Mondadori l'omissione delle virgolette viene applicata alla sola occorrenza che non è legata direttamente alla specificazione «comme disait Nana», sebbene vada segnalato che nella versione di Montanelli il virgolettato comprende il sostantivo ma non la preposizione che lo accompagna. In questo passo, le traduzioni si discostano dall'originale anche a livello semantico; «a disposizione» non è un valido traduttore per «à la commode», dal momento che in francese il termine «commode» si riferisce a un «meuble bas et large souvent richement travaillé»¹⁶⁸, indicando nel segmento in questione uno stato in luogo e non una perifrasi avverbiale. Quest'erronea interpretazione del testo di partenza porta a tradurre non correttamente anche il termine «tapeur» che, secondo il *Trésor de la Langue Française*, designa una «personne qui joue mal du piano»¹⁶⁹; non «suonatori di mestiere» o «di professione», ma «strimpellatori». Montanelli e Bogliolo operano una ipertraduzione, forse influenzati dall'accezione di «tapeur» riportata nel *Petit Robert* di «personne qui emprunte souvent de l'argent»¹⁷⁰, che ci sembra tuttavia andare al di là delle intenzioni dell'autore.

[C] Per un momento si mostrò buonissima per Carlo, il cocchiere; allorché si fermava in un albergo gli mandava dei rinfreschi, parlava con lui dall'interno del suo landau, tutta gaia, trovandolo faceto, quando in mezzo a degli ingombri di carrozze gridava cogli altri cocchieri. (CL, p. 339)

¹⁶⁸ *Ivi*, voce «commode».

¹⁶⁹ *Ivi*, voce «tapeur».

¹⁷⁰ Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2003, voce «tapeur».

Per un po' di tempo si mostrò molto buona con Carlo, il cocchiere; quando si fermava a un ristorante, gli mandava qualche bicchiere di birra per un ragazzo; chiacchierava volentieri con lui dall'interno del landò, ci si divertiva a farlo parlare e lo trovava spassosissimo quando, capitato in mezzo a ingombri di carrozze, ingiuriava trivialmente i vetturini di piazza. (SM, p. 457)

Ci fu un periodo in cui si mostrò gentilissima con Carlo il cocchiere; quando si fermava in un ristorante, gli mandava da un cameriere boccali di birra; parlava con lui dall'interno della sua carrozza, divertita, trovandolo buffo quando in mezzo al groviglio delle vetture usciva in parolacce contro le carrozze da nolo. (MB, p. 409)

Per un breve periodo ella si era dimostrata molto amabile con Charles, e ogni volta che si fermava in un ristorante gli faceva portar qualche cosa da bere da un cameriere; parlava con lui standosene seduta in carrozza, si divertiva e lo trovava molto comico quando si circolava a fatica e lui sbraitava con le vetture da piazza, come diceva lei. (DE, p. 518)

Per un certo periodo si era mostrata gentilissima con Charles, il cocchiere: quando pranzava in un ristorante gli mandava da un cameriere boccali di birra, parlava con lui dall'interno della carrozza, molto divertita, trovandolo comico quando, in mezzo all'ingorgo delle carrozze di piazza, si arrabbiava e diceva parolacce. (LC, p. 453)

Per un certo periodo si era mostrata molto buona con Charles, il cocchiere; quando si fermava in un ristorante, gli faceva portare dei boccali di birra da un cameriere; si divertiva a chiacchierare con lui da dentro il landò e lo trovava spassoso quando, in mezzo all'ingorgo delle carrozze, inveiva a male parole contro i vetturini. (GB, p. 436)

All'interno di questo gruppo di soluzioni sostanzialmente equivalenti dal punto di vista semantico e accomunate dall'appiattimento strutturale del testo di partenza, segnaliamo la versione di Eusebetti per il tentativo di compensazione della perdita del virgolettato per mezzo dell'aggiunta dell'inciso «come diceva lei». La scelta, tuttavia, si rivela solo parzialmente funzionale, in quanto nel testo originale la porzione di testo fra virgolette è marcata sull'asse diastratico in concomitanza del verbo «engueuler» e del sostantivo «sapin», accompagnati rispettivamente dalle menzioni «populaire» e «familier» nel *Trésor de la Langue Française*, mentre la traduzione italiana si mantiene su un registro standard che rende pleonastica l'aggiunta da parte della traduttrice.

[D] S'era ritrovata insieme a Prullière e Fontan in una parte semplice, ma di grande effetto: tre posizioni plastiche molto espressive. (UC, pp. 300-301)

[...] ella vi si era ritrovata con Prullière e Fontan in una parte solamente figurativa, una gran trovata: tre pose plastiche di una fata potente e silenziosa. (MB, p. 431)

[...] ed ella vi recitava con Prullière e Fontan una parte in cui non aveva altro da fare che mostrarsi, ma quanto bastava per fare di lei la grande attrazione perché compariva in tre pose di bell'effetto plastico nella parte di una fata silenziosa e onnipotente. (DE, p. 545)

Si era ritrovata in compagnia di Prullière e di Fontan; lei aveva un ruolo soltanto figurativo, ma di grande effetto: tre pose plastiche di una fata potente e silenziosa. (LC, p. 476)

Nanà si ritrovava in compagnia di Prullière e Fontan, aveva soltanto una parte da figurante, tre pose plastiche di una fata impotente e muta, che però costituivano la vera attrattiva dello spettacolo. (GB, p. 461)

Virgolettando il termine «clou», Zola sembra voler fare percepire al lettore la voce e il punto di vista del popolo di Parigi in merito all'ultimo ruolo recitato da Nana; nelle rese che abbiamo riportato sopra, questa eco si perde ed è di nuovo il narratore che si fa interamente carico del racconto. A rafforzare tale impressione nel lettore contribuisce la formulazione di alcune versioni (in particolare quelle di Eusebietti e Bogliolo) che parafrasano il concetto, rendendo il segmento testuale più lungo e articolato, a scapito dell'immediatezza dell'immagine originale che meglio si prestava a riassumere un'opinione che Zola immagina condivisa e diffusa.

[E] Ci pigliava gusto anche lui a spiegare – secondo l'espressione conveniente di Nanà – in che modo l'aveva perduta... (AL, p. 21 vol. II)

E non provava più alcun disagio; anzi, aveva finito col divertircisi anche lui a raccontare in qual modo l'aveva perduta, la verginità. (SM, pp. 229-230).

Quasi quasi si divertiva anche lui a raccontare – per dirlo decentemente – come l'aveva perduta. (DE, p. 272)

Questa occorrenza fa registrare un tasso di fedeltà strutturale più alto rispetto alle altre; sono solo tre le versioni che non riportano le virgolette, includendo anche quella di Eusebietti, che ricorre all'espedito grafico del corsivo per segnalare al lettore che Muffat impiega un'espressione che non gli è propria. La traduzione di Lissi, invece, pur presentando una sostanziale alterazione strutturale del testo, sembra voler compensare la mancanza delle virgolette a livello semantico dall'aggiunta esplicitiva «di Nanà», che attribuisce direttamente alla protagonista la paternità dell'espressione che Muffat mutua, con le implicazioni che abbiamo detto¹⁷¹. La scelta è condivisa anche da altri traduttori che, nonostante o in virtù della presenza del virgolettato, riportano la specificazione:

¹⁷¹ L'idea di assoggettamento di Muffat è rafforzata anche da un altro elemento che figura poco prima nella traduzione: «Mostrava di prendere tanto interesse all'episodio, di divertirsi tanto; era così bella con la camicia ondeggiante e rialzata dai sussulti, con la pelle indorata dal riverbero dell'alta fiamma, che il conte a poco a poco le narrò la sua prima notte di matrimonio» (AL, pp. 20-21, vol. II). Si tratta dell'aggiunta arbitraria da parte del traduttore di un elemento di cui non si trova traccia negli avventisti, ma che introduce nella scena un momento puntuale di focalizzazione interna al conte, grazie alla quale il lettore riesce a percepire il soggiogamento del personaggio.

Aveva finito col divertirsi anche lui, nello spiegare, secondo l'espressione conveniente a Nanà, «in qual modo l'aveva perduta». (1880, p. 164)

Aveva finito col divertirsi anche lui, nello spiegare con l'espressione conveniente di Nanà, «in qual modo l'aveva perduta». (1956, p. 65)

Finì col divertirsi a spiegare, come diceva Nanà «in che modo l'aveva perduta...». (1923, p. 49)

Aveva finito col divertirsi anche lui, nello spiegare, secondo l'espressione conveniente di Nanà, «in che modo l'aveva perduta...». (1924, p. 58)

[...] e divertendosi infine anche lui nello spiegare «come l'aveva persa» secondo l'espressione conveniente di Nanà. (1933, p. 165)

Se finora abbiamo proposto una casistica in cui è soltanto il segno tipografico a non essere trasposto, bisogna specificare che non mancano traduzioni in cui vengono omessi *in toto* i segmenti di testo dove, nell'originale, figurano le virgolette citazionali. L'edizione del 1923 è senza dubbio quella in cui il romanzo viene semplificato nella maniera più estrema; interi capitoli non sono trasposti e la traduzione si limita a rendere a grandi linee la trama in italiano. Nella fattispecie, tutte le occorrenze di virgolette citazionali che abbiamo preso come matrice del meccanismo nel testo, e illustrato fin qui, sono state eliminate. In altre versioni l'omissione è meno sistematica, ma pur sempre presente:

[A] Si parlava poco, gli uomini che non si conoscevano si guardavano fissi, le donne non si muovevano. * Giorgio invece aveva creduto di poter subito baciare e abbracciare. (UC, p. 65)

[B] Daguinet era al pianoforte, * ed eseguiva valzer e polche a richiesta. (GPD, p. 102)

[C] Per qualche tempo ebbe simpatia per Carlo il cocchiere; ragionava spesso con lui, * ma di tanto in tanto aveva da litigare a causa della paglia e dell'avena. (UC, p. 284)

[D] Parigi l'aveva vista un'ultima volta in una féeerie: *Melusina*, al teatro della Gaîté, * che Bordenave aveva preso in un colpo d'audacia. (GPD, p. 345)

2.2. Le citazioni interne al discorso diretto

Un ultimo criterio resta da esaminare, quello della differenziazione delle citazioni dentro le citazioni. Sono principalmente due gli ambiti in cui Zola ricorre a questo espediente: la redazione ad alta voce delle lettere e la recitazione.

Nana, poco sicura della propria ortografia, si fa spesso sostituire da qualcuno nella stesura delle lettere; questo *escamotage* consente a Zola di mettere in scena dialoghi incentrati sulla parola scritta. Riportiamo due passi tratti rispettivamente dal terzo e dall'ottavo capitolo del romanzo:

- [A] Ça l'ennuyait d'écrire, puis elle n'était pas sûre de son orthographe, tandis que sa vieille amie tournait des lettres pleines de cœur. Elle courut chercher du beau papier dans sa chambre. Un encrier, une bouteille d'encre de trois sous traînant sur un meuble, avec une plume empâtée de rouille. La lettre était pour Daguenet. Madame Maloir, d'elle-même, mit de sa belle anglaise : « Mon petit homme chéri » ;[...].
– Et je termine par « mille baisers », murmura-t-elle.
Mme Lerat avait approuvé chaque phrase d'un mouvement de tête. Ses regards flambaient, elle adorait se trouver dans les histoires de cœur. Aussi voulut-elle mettre du sien, prenant un air tendre, roucoulant :
– « Mille baisers sur tes beaux yeux ».
– C'est ça : « Mille baisers sur tes beaux yeux ! », répéta Nana, pendant qu'une expression béate passait sur les visages des deux vieilles. (p. 1130)
- [B] – Si l'on répondait tout de suite à ce gamin, dit-il.
D'habitude, c'était lui qui écrivait. Il luttait de style. Puis, il était heureux, lorsque Nana, enthousiasmée de la lecture de sa lettre, faite tout haut, l'embrassait en criant qu'il n'y avait que lui pour trouver des choses pareilles. Ça finissait par l'allumer, et ils s'adoraient.
– Comme tu voudras, répondit-elle. Je vais faire du thé. Nous nous coucherons ensuite.
Alors, Fontan s'installa sur la table, avec un grand déploiement de plume, d'encre et de papier. Il arrondissait les bras, allongeait le menton.
– « Mon cœur », commença-t-il à voix haute. (p. 1304)

L'edizione della Pléiade da cui citiamo prevede il trattino come introduttore di discorso diretto e le virgolette come indice di discorso citato; invece, l'edizione Folio, che abbiamo detto optare per le virgolette doppie basse come indicatori di discorso diretto, racchiude la citazione nella citazione per mezzo delle virgolette doppie alte:

- [Af] « Et je termine par “ mille baisers ” », murmura-t-elle. [...]
« “ Mille baisers sur tes beaux yeux ”.
– C'est ça : “ Mille baisers sur tes beaux yeux ” », répéta Nana, pendant qu'une expression béate passait sur les visages des deux vieilles. (p. 62)
- [Bf] Alors, Fontan s'installa sur la table, avec un grand déploiement de plume, d'encre et de papier. Il arrondissait les bras, allongeait le menton.
« “ Mon cœur ” », commença-t-il à voix haute. (p. 264)

La medesima alternanza di segni ricorre in occasione delle prove in teatro de *La Petite Duchesse*:

- [C] Mais Bosc arrivait avec une belle tranquillité.
 – Hein ? quoi ? que me veut-on ? Ah ! c'est à moi. Il fallait le dire... Bon ! Simonne donne la réplique : « Voilà les invités qui arrivent », et j'entre... Par où dois-je entrer ? [...] Puis, la voix changée, elle accueillit Bosc d'un léger cri :
 – « Tiens ! c'est monsieur le comte. Vous êtes le premier, monsieur le comte, et Madame va être bien contente ».
 Bosc avait un pantalon boueux, un grand pardessus jaune, avec une immense cache-nez roulé autour du collet. Les mains dans les poches, un vieux chapeau sur la tête, il dit d'une voix sourde, ne jouant pas, se traînant :
 – « Ne dérangez pas votre maîtresse, Isabelle ; je veux la surprendre. »
 La répétition continua. (p. 1322)
- [Cf] Mais Bosc arrivait avec une belle tranquillité.
 « Hein ? quoi ? que me veut-on ? Ah ! c'est à moi ! Il fallait le dire... Bon ! Simonne donne la réplique : “ Voilà les invités qui arrivent ”, et j'entre... Par où dois-je entrer ? [...] Puis, la voix changées, elle accueillit Bosc d'un léger cri :
 « “ Tiens ! c'est M. le comte. Vous êtes le premier, monsieur le comte, et Madame va être bien contente. ”. »
 Bosc avait un pantalon boueux, un grand pardessus jaune, avec un immense cache-nez roulé autour du collet. Les mains dans les poches, un vieux chapeau sur la tête, il dit d'une voix sourde, ne jouant pas, se traînant :
 « “ Ne dérangez pas votre maîtresse, Isabelle ; je veux la surprendre ”. »
 La répétition continua. (pp. 284-285)

Il raddoppiamento degli indici tipografici traduce sul piano grafico il cambiamento di intonazione anche in occasione di uno dei degradanti giochi a cui Nana costringe Muffat:

- [D] D'abord, ils avaient plaisanté, elle lui allongeait de légères tapes, lui imposait des volontés drôles, le faisait zézayer comme un enfant, répéter des fins de phrases.
 – Dis comme moi : « ... et zut ! Coco s'en fiche ! ».
 Il se montrait docile jusqu'à reproduire son accent.
 – « ... et zut ! Coco s'en fiche ! ». (p. 1460)
- [Df] D'abord ils avaient plaisanté, elle lui allongeait de légères tapes, lui imposait des volontés drôles, le faisait zézayer comme un enfant, répéter des fins de phrase.
 « Dis comme moi : “ ... Et zut ! Coco s'en fiche ! ”. »
 Il se montrait docile jusqu'à reproduire son accent :
 « “ ... Et zut ! Coco s'en fiche ! ”. » (p. 445)

Fra le edizioni italiane esaminate, solo nelle traduzioni di Fandot e in quella del 1956 vengono omissi i passi relativi alla redazione ad alta voce delle lettere; in tutti gli altri casi, la veste tipografica proposta offre alcuni interessanti spunti di riflessione. Per il segmento [B] si rileva una certa omogeneità di scelta, che prevede di segnalare la citazione nella citazione per mezzo dell'impiego successivo del trattino e delle virgolette (o, a seconda dell'edizione, delle doppie virgolette basse e alte):

Allora Fontan si pose a tavolino, con una gran pompa di penne, di carta e d'inchiostro, arrotondando il braccio, allungando il mento.

– «Cuor mio!» cominciò egli ad alta voce. (1880, p. 192)

Allora Fontan si pose al tavolino:

– «Cuor mio!» cominciò ad alta voce. (CL, pp. 206-207)

Fontan si pose al tavolino.

– «Cuor mio!» cominciò ad alta voce. (1923, p. 55)

E Fontan si piazzò al tavolo mettendosi solennemente davanti penna, inchiostro e carta. Teneva allargate le braccia e sporgeva in avanti la bazza.

«”Cuore mio”» cominciò ad alta voce. (SM, p. 270)

Fontan si mise al tavolo con un grande apparato di penna carta e calamaio. Arrotondò il braccio, allungò il mento.

– «Cuore mio», cominciò ad alta voce. (MB, p. 246)

Fontan allora si accomodò vicino alla tavola dopo aver schierato in bell’ordine penna, inchiostro e carta. Allargava le braccia e incurvava il dorso.

– «Cuor mio»...– incominciò. (DE, p. 315)

Le varianti rispetto a questa scelta prendono due direzioni opposte. L’edizione Madella del 1933 e quella Lucchi che pubblica la traduzione di Caimpenta presentano una sovramarcatatura del fenomeno per mezzo dell’aggiunta del corsivo:

Fontan si accomodò al tavolino, con dei gran fogli spiegati, penne e inchiostro.

– «Cuore mio caro» – cominciò ad alta voce. (1933, p. 195; UC, pp. 166-167)

Le traduzioni di Lissi, GPD, Collodi e Bogliolo, al contrario, prevedono l’eliminazione della copresenza del doppio segno di interpunzione, equiparando di fatto la lettura a voce alta dell’intestazione della lettera a una semplice presa di parola da parte di Fontan:

Fontan si pose a tavolino, con gran lusso di calamai, carta e penne, e arrotondando le braccia, allungando il mento, cominciò la lettera, dicendo forte quel che scriveva:

– Cuor mio.... (AL, p. 60 vol. II)

Allora Fontan si mise davanti alla tavola con carta, penna e calamaio. «Cuor mio», cominciò ad alta voce. (GPD, p. 213)

Fontan si sedette a tavolino, con un grande spiegamento di penna, carta e calamaio. Arrotondava il braccio, protendeva il mento.

«Cuor mio», cominciò ad alta voce. (LC, pp. 284-285)

Allora Fontan si sistemò al tavolo con un grande spiegamento di penna, carta e inchiostro. Allargava le braccia, slungava il mento.

«Cuore mio» cominciò ad alta voce. (GB, p. 256)

Nel caso del segmento [A] si possono individuare strategie di *mise en page* ancora più personali. Per quanto riguarda l’intestazione della lettera segnaliamo la versione di Eusebietti:

La signora Maloir in persona tracciò queste parole col suo bel corsivo inglese:

«Mio adorato ometto...». (DE, p. 73)

Nella traduzione non c'è corrispondenza formale tra la lettera di Fontan e questa destinata a Daguenet. In [B] la doppia citazione era indicata dalla presenza simultanea di trattino e virgolette, in questo caso la redazione della lettera viene indicata per mezzo del corsivo e delle virgolette, nonché evidenziata dall'accapo che la colloca al centro della pagina tra due spazi bianchi. La struttura canonica della citazione nella citazione torna invece a essere proposta a conclusione della lettera:

– E termino con «mille baci» – mormorò la giovane. [...]
– Inoltre «mille baci sui tuoi begli occhi...».
– Proprio: «Mille baci sui tuoi begli occhi!» – ripeté Nana, mentre le due vecchie prendevano un'aria ispirata e felice. (*ibid.*)¹⁷²

Non si tratta dell'unico caso di trattamento differente tra segmenti testuali (tra [A] e [B]), ma anche tra le singole battute che compongono [A]) all'interno di una medesima traduzione.

La Maloar cominciò da sé, calligraficamente, l'intestazione: «Mio amico diletto» [...].
– E chiudo con «mille baci» mormorò la Maloar. [...]
– Mille baci sui tuoi begli occhi.
– Ah! benone!... mille baci sui tuoi begli occhi! ripeté Nanà, mentre i volti delle due vecchie spiravano la beatitudine. (1880, p. 35; CL, pp. 43-44; 1923, p. 18)

Le tre versioni propongono la stessa soluzione, che alterna battute in cui la doppia citazione viene segnalata e battute in cui invece le virgolette di ripresa vengono eliminate, annullando l'effetto di diversificazione tra la lettura della parola scritta e la presa di parola in sé.

Si ha piena coerenza formale nelle versioni di Montanelli e Bogliolo, che pure sono fra loro diametralmente opposte nella scelta in merito alla messa in rilievo della doppia citazione:

La Maloir, da sé, senza che Nanà aprisse bocca, scrisse subito con la sua bella calligrafia inglese: “Amore mio” [...].
«E ora termino con “mille baci”» mormorò [...].
«“Mille baci sui tuoi begli occhi”»
«Benissimo: “Mille baci sui tuoi begli occhi”» ripeté Nanà, mentre un'espressione di vivo compiacimento brillava sul volto delle due vecchie. (SM, p. 48)

¹⁷² Si noti come l'uso (o meno) dei due punti distingua la battuta di Madame Lerat, in cui il virgolettato svolge quasi una funzione autonimica, da quella conclusiva di Nana che, grazie alla punteggiatura, si pone come una vera e propria citazione delle parole della zia, volta a trasmettere al lettore l'idea di accordo e di convincimento circa la formula di chiusura della lettera.

Di sua iniziativa madame Maloir cominciò col suo bel corsivo: «Piccolo caro» [...].
«E finisco con mille baci» mormorò [...].
«Mille baci sui tuoi begli occhi.»
«Proprio così: mille baci sui tuoi begli occhi!» ripeté Nanà, mentre il viso delle due vecchie assumeva un'espressione beata. (GB, p. 45)

Nella versione di Caimpenta si trova riproposto il corsivo, ma il testo originale viene rimaneggiato e semplificato in modo da non aver bisogno di realizzare una citazione all'interno della presa di parola dei personaggi:

La signora Maloir, senza domandare, scrisse con il suo bel carattere inglese: «Piccino mio» [...]. E chiuse la lettera con un «mille baci sui tuoi begli».
– Benissimo – disse Nanà, mentre le due vecchie sorridevano di compiacenza. (UC, p. 30)

Per quanto riguarda la recitazione, la varietà di soluzioni grafiche proposta è minore. La maggior parte delle edizioni prevede il mantenimento delle doppie virgolette per la battuta recitata soltanto all'interno della presa di parola di Bosc:

[C] Ma Bosc giungeva con placida tranquillità.
– Eh? che? cosa si vuole? Ah! tocca a me! bisognava dirlo... Bene! Simona dà la parola: «Ecco gli invitati che giungono» e io entro... Da dove entro? [...]
Poi, mutando la voce accolse Bosc con un lieve grido:
– To'! il signor conte. Siete il primo, signor conte; la signora sarà ben contenta.
Bosc aveva un paio di calzoni infangati, un lungo pastrano giallo, con un'immensa sciarpa avvolta intorno al collo; colle mani in tasca, un vecchio cappello in testa, senza far gesti, con voce sorda rispose:
– Non disturbate la vostra padrona, Isabella; voglio sorprenderla.
La prova continuò. (1880, pp. 208-210)

Bosce intanto giungeva placidissimo.
– Eh! che cosa succede? Ah! tocca a me? Bisognava dirlo. Simona, la parola: «Ecco gli invitati che giungono». Da dove entro? [...]
Poi mutando voce, accolse Bosce con un grido:
– Toh! il signor conte. Siete il primo, signor conte; la signora Augusta sarà contenta.
Bosce aveva un paio di calzoni infangati, un lungo pastrano giallo, con un'immensa sciarpa intorno al collo; le mani in tasca, un cappellaccio in testa, e senza far gesti, con voce lenta rispose:
– Non disturbate la padrona, Isabella; voglio sorprenderla.
La prova continuò. (AL, pp. 80-81 vol. II)

Bosc se ne arrivò tutto calmo e tranquillo: «Cosa c'è? Vogliono me? Basta dirlo. Su Simona, tocca a te. Devi dire: «Ecco gli invitati che arrivano...» e io entro. Di dove devo entrare?» [...].
Poi, con voce cambiata, accolse Bosc con una esclamazione: «Oh, guarda, il signor conte. Siete il primo e la signora sarà molto contenta».
Bosc aveva i pantaloni inzaccherati, un soprabito giallognolo e un fazzoletto intorno al collo. Colle mani in tasca e un cappello stinto in testa, disse con voce rauca: «Non disturbate la signora Isabella, voglio farle una sorpresa».
La prova continuò. (GPD, pp. 228-229)

Ma Bosc arrivava, tranquillissimo.

«Eh? Che cosa c'è? Chi mi vuole? Ah, tocca a me? Me lo dovevate dire... Va bene, Simonne, dammi la battuta: "Ecco gli invitati che arrivano" e io entro... Da dove debbo entrare?» [...].

Poi, cambiando voce, accolse Bosc con un leggero grido:

«Oh! C'è il signor conte. Siete il primo, signor conte, e la signora sarà contentissima».

Bosc aveva i pantaloni tutti inzaccherati, un gran soprabito giallo, un'immensa sciarpa avvolta intorno al collo. Con le mani in tasca, un vecchio cappello sulla testa, disse con voce sorda, senza recitare, di malavoglia:

«Non disturbate la vostra padrona, Isabelle, voglio farle una sorpresa».

La prova continuò. (LC, pp. 304-305)

Intanto Bosc stava arrivando lemme lemme.

«Come? Cosa? Cosa volete da me? Ah, tocca a me! Dovevate dirmelo... Bene, Simonne, dammi la battuta: "Ecco che arrivano gli ospiti" e io entro... Da dove devo entrare?» [...].

Poi, cambiando voce, accolse Bosc con un gridolino:

«Ah! è il signor conte. Siete il primo, signor conte, la signora sarà felicissima».

Bosc aveva i pantaloni inzaccherati, un cappottone giallo e un'enorme sciarpa avvolta intorno al bavero. Con le mani in tasca e un cappellaccio in testa, disse con voce sorda, senza recitare, di malavoglia:

«Non disturbate la padrona, Isabelle; voglio farle una sorpresa».

La prova continuò. (GB, pp. 277-278)

In queste versioni, di fatto, la recitazione non è segnalata dal punto di vista grafico. Il mantenimento della prima indicazione è da imputare a un'esigenza di chiarezza nei confronti del lettore, che in questo modo può distinguere con facilità discorso citante e discorso citato. Laddove invece questo rischio non si presenta, ovvero quando le battute recitate coincidono con l'intera presa di parola da parte del personaggio, non si ritiene necessario marcare graficamente la particolarità della situazione enunciativa, come invece accade nelle versioni riportate di seguito:

Ma Bosc, tranquillo e senza fretta, stava arrivando.

«Ehi! che c'è? Che si vuole da me? Ah, tocca a me? Bisognava dirmelo... Simona, dammi la battuta "Ecco che arrivano gli invitati" e io entro... ma da dove debbo entrare?» [...].

Poi, cambiando il tono della voce, accolse Bosc che entrava in scena con un piccolo grido di sorpresa.

«"Guarda! è il signor conte. Siete il primo, signor conte e la signora ne sarà molto contenta"».

Bosc aveva i pantaloni inzaccherati, un cappottone giallo e un'immensa sciarpa avvoltolata intorno al collo. Con le mani in tasca e un cappello vecchio in testa, strascicando le gambe, senza gesti, disse con voce rauca:

«"Non disturbate la vostra padrona, Isabella; voglio farle una sorpresa"».

La prova continuò. (SM, pp. 292-293)

Ma intanto Bosc arrivava perfettamente tranquillo.

– Ebbene? Che cosa si vuole da me? ah, tocca a me? Ma bisognava dirmelo!... Va bene, Simona, dammi la battuta: «Ecco gli invitati che arrivano», e io entro... Da quale parte devo entrare? [...].

Poi, cambiando voce, accolse Bosc con un leggero grido:

– «Guarda! C'è il signor conte. Voi siete il primo, signor conte, la signora sarà contentissima».

Bosc aveva i calzoni fangosi, un gran soprabito giallastro e un immenso fazzoletto avvolto intorno al collo. Con le mani nelle tasche, e un vecchio cappello in testa, disse con voce sorda, senza recitare, trascinandosi:

– «Non disturbate la vostra padrona, Isabella: voglio sorprenderla».

Le prove continuarono. (MB, pp. 265-266)

Ma arrivava Bosc, placido e sereno.

– Beh? Che c'è? Vogliono me? Ah, tocca a me! Bastava dirlo... Bene, Simonne dice la battuta: «Ecco, arrivano gl'invitati»...e io entro. Da che parte entro? [...].

Poi cambiò tono e accolse Bosc con un piccolo grido:

– Toh! il signor conte. Siete il primo, signor conte, e la signora sarà molto contenta.

Bosc portava dei pantaloni infangati, un gran soprabito giallo e una sciarpa enorme attorno al colletto. Le mani in tasca, un vecchio cappello in testa, disse con voce sorda senza prendersi la pena di recitare, strascicando le parole:

– Non scomodate la vostra padrona, Isabella; voglio farle una sorpresa.

La prova continuò. (DE, pp. 338-339)

Tra tutte le versioni esaminate che riportano la scena, quella di Caimpenta è l'unica in cui è stato possibile riscontrare la totale omissione di qualunque indice grafico di citazione nella citazione:

Bose arrivò adagio, calmo, camminando tranquillamente.

– Vogliono me? Tocca a me? Non me lo avevano detto! Simona, dammi la parola. Ecco gl'invitati che giungono e io entro in scena. Da dove devo passare? [...].

Poi, con voce cambiata, accolse Bose con un piccolo grido:

– Oh! signor conte! Ella è il primo venuto, e la signora sarà molto felice!

Bose aveva i pantaloni infangati; il vestito troppo largo era di un bel colore giallognolo; intorno al collo aveva un fazzoletto. Teneva le mani in tasca, un cappellaccio in testa e con voce grossa disse:

– Non disturbate la vostra signora, Isabella; vorrei farle una sorpresa.

Le prove continuarono. (UC, pp. 180-181)

Alla mancanza delle virgolette si aggiunge l'impiego arbitrario del punto fermo da parte del traduttore che, operando una netta separazione tra i segmenti «Simona, dammi la parola» e «Ecco gl'invitati che giungono», rischia di indurre in un errore interpretativo il lettore, al quale non resta che il contesto generale come unica risorsa in grado di guidarlo nella decodificazione della battuta.

Per la resa del segmento [D] la maggior parte dei traduttori ha mantenuto l'indicazione grafica della citazione nella citazione, grazie alle virgolette interne al discorso diretto, talvolta combinate anche con l'uso del corsivo. Riportiamo alcuni esempi:

[D] In sulle prime, era per chiasso, essa gli allungava delle lievi ceffate, gli imponeva delle bizzarrie, lo faceva balbettar come un bimbo, ripeter lembi di frasi.

– Di’ come me: «... ed ecco! Coco se ne infischia!»
Ei si mostrava docile al punto di riprodurre il di lei accento.
– «... ed ecco! Coco se ne infischia!» (1880, p. 336)

In sulle prime, era per chiasso; ella gli allungava dei leggeri schiaffi, gli imponeva delle bizzarrie, lo faceva balbettare come un bimbo:

– Di’ come me: «... ed ecco! Coco se ne infischia!»
– «... Ed ecco! Coco se ne infischia!» (CL, p. 345)

Sulle prime erano celie, gli allungava dei buffetti, gli imponeva volontà bizzarre, lo faceva balbettare come un bimbo, ripeter lembi di frase.

– Di’ come me... «E zitto! Cocò se ne infischia!».
Egli si mostrava si docile al punto di riprodurre li accenti di lei:
– «... E zitto! Cocò se ne infischia!». (AL, p. 215)

Dapprima scherzavano, poi lei gli allungava qualche piccolo scapaccione, gli imponeva di fare cose ridicole, gli faceva biasciar le parole come fa un bambino e ripetere, smozzicandole, le frasi come diceva lei.

«Di’ come me: “... e zitto! Cocò se ne infischia!”».
Lui si mostrava docile fino a imitar di lei anche la voce.
«“... e zitto! Cocò se ne infischia!”». (SM, p. 469)

Da principio aveva scherzato, gli aveva allungato piccoli schiaffi, imponendogli curiosi capricci facendolo balbettare come un bambino, ripetere dei frammenti di frase.

– Di’ come me: «... e basta! Cocò se ne infischia!».
Egli docilmente ripeteva perfino il suo accento.
– «... e basta! Cocò se ne infischia!». (MB, pp. 418-419)

In principio avevano fatto per scherzo, lei gli allungava qualche colpetto, gl’imponeva dei capricci bizzarri, per esempio, lo faceva balbettare infantilmente, o ripetere il finale di certe frasi:

– Di’ come me: «... e basta! Cocco se ne infischia!».
Egli obbediva con tanta docilità da imitare perfino il suo accento:
– «... e basta! Cocco se ne infischia!». (DE, p. 530)

Collodi e Bogliolo, invece, eliminano le virgolette interne alla battuta di Muffat, affidando l’idea della citazione ai soli tratti soprasedimentali che la introducono:

In un primo tempo, avevano scherzato: lei gli allungava leggeri scappellotti, gli imponeva buffi capricci, lo costringeva a balbettare come un bambino, ripetendo frammenti di frasi.

«Di’ come me: “... Accidenti! Cocò se ne infischia!”».
Lui ripeteva docilmente, imitando anche la sua intonazione:
«... Accidenti! Cocò se ne infischia!» (LC, p. 463)

Avevano cominciato per scherzo, lei gli dava degli schiaffetti, degli ordini buffi, lo costringeva a balbettare come un bambino, a fare l’eco alle frasi che pronunciava.

«Di’ come me: “Basta! Cocò se ne frega!”».
Lui ripeteva docilmente, cercando anche di imitare il suo accento.
«Basta! Cocò se ne frega!» (GB, p. 447)

2.3. Casi di aggiunta di virgolette

A conclusione di questo *excursus* introduttivo sull'uso delle virgolette all'interno del romanzo e del loro trattamento nelle versioni italiane, ci sembra interessante rendere conto di un fenomeno che, per quanto sporadico, caratterizza alcune delle traduzioni prese in esame, l'aggiunta delle virgolette (o di segni tipografici ad esse equivalenti) nei TA.

Se alcuni interventi risultano totalmente arbitrari ([E]), per altri si può ipotizzare la messa in atto di meccanismi logici indotti dal contesto narrativo e volti a semplificare la lettura del testo ([A], [B], [D], [F], [I], [L], [M]). Ci sono poi quei casi, come i passi [C], [G], [H] e [N], in cui l'aggiunta delle virgolette si rivela in particolar modo fuorviante perché inserita all'interno di segmenti all'indietro libero; l'introduzione del discorso diretto altera il testo di partenza perché crea un'esplicita attribuzione della parola a un personaggio, a scapito della sovrapposizione enunciativa propria dell'indietro libero, forma in cui tradizionalmente la fonte reale (il narratore) e le fonti fittizie della parola (i personaggi) si (con)fondono.

- [A] Parfois, elles se payaient de l'absinthe, les après-midi où elles avaient des chagrins, pour oublier, disaient-elles [...]. (p. 1297)

Talvolta si regalavano un bicchierino di assenzio, i dopo pranzo in cui avevano dei dispiaceri «per dimenticare» come dicevano loro [...]. (1880, p. 187)

- [B] Vingt fois, elle avait conté des descentes que les agents faisaient dans les hôtels. Et justement, cette nuit-là, en se réfugiant rue de Laval, ni l'une ni l'autre ne s'était méfiée. Au mot de police, Nana avait perdu la tête. (p. 1320)

Ella aveva raccontato le mille volte a Nanà, di queste invasioni che gli agenti facevano negli alberghi. E quella notte appunto, rifugiandosi in via Laval, né l'una né l'altra s'eran messe in diffidenza.

Alla parola polizia, Nanà perdé la testa. (1880, p. 207)

* Alla parola polizia, Nanà perdé la testa. (CL, p. 220)

Alla parola «polizia», Nanà aveva perduto la testa. (GPD, p. 226)

- [C] Mais la sonnette la fit tressaillir. Encore une visite, et cette Zoé qui ouvrait toujours ! Elle continua :
– On est trop heureux de pouvoir donner. (p. 1137)

Il campanello la fé trasalire. «Ancora una visita, pensò, e quella Zoé che apre sempre!». Poi continuò:

– Si è sempre felici di poter fare un po' di bene [...]. (CL, p. 24; 1924, p. 23)

- [D] Cependant , Nana patienta quelques minutes, pour lui laisser le temps de balayer le plancher, comme elle disait. (p. 1141)

Nanà aspettò un po' per darle tempo di spazzare la casa, come ella diceva. (1933, p. 43)

- [E] Elle finit par se calmer, lorsque Dagueuet lui assura qu'il devait être au plus minuit et un quart, tellement elle avait dépêché le troisième acte de La Blonde Vénus [...]. (p. 1166)

Nanà si calmò quando seppe che non era più di mezzanotte e un quarto e che aveva fatto molto in furia il terzo atto della «Venere Bionda»[...]. (1933, p. 70)

- [F] Les spectateurs, déjà debout, gagnaient les portes. On nomma les auteurs, et il y eut deux rapps, au milieu d'un tonnerre de bravos. (p. 1120)

Gli spettatori, già in piedi, andavano fuori. Si acclamarono gli autori, e vi furono due chiamate, in mezzo ad un urlare di «Bene! bravi!». (AL, p. 46 vol. I)

- [G] La veille, des créanciers s'étaient présentés, le tapissier, le charbonnier. La lingère, offrant du temps, proposait même d'avancer une très forte somme à Madame, si Madame voulait revenir dans son appartement et se conduire en personne intelligente. La tante répéta les paroles de Zoé. Il y avait sans doute un monsieur là-dessous. (p. 1288)

I creditori, il tappezziere, il carbonaio, s'erano presentati promettendo dilazioni, offrendo persino del denaro a prestito, se la signora prometteva di tornarsene a casa, di condursi da persona assennata. E la zia ripeté l'osservazione fat[t]a da Zoe: «C'è sotto qualcuno». (AL, p. 38 vol. II)

- [H] Tout le monde se mit à rire, d'une façon exagérée, pour faire sa cour. Un mot exquis, tout à fait parisien, comme le remarqua Bordenave. (p. 1207)

Tutti si misero a ridere, in maniera ostentata, per cortigianeria. «Che battuta spiritosa, davvero parigina», disse Bordenave. (GPD, p. 119)

- [I] Et les deux hommes, cessant la comédie, livides et le visage crevant de haine, s'étaient sauté à la gorge. Ils se roulaient par terre, derrière un portant, en se traitant de maquereaux. (p. 1216)

Aveva reagito e i due uomini, lividi di rabbia e d'odio, si erano azzuffati, rotolandosi per terra e dandosi reciprocamente del «magnaccia». (AL, p. 128)

- [L] – Comment ! idiot ! s'écria l'auteur devenu très pâle. Idiot vous-même, mon cher ! Du coup, Bordenave commença a se fâcher. Il répéta le mot idiot, chercha quelque chose de plus fort, trouva imbécile et crétin. On sifflerait, l'acte ne finirait pas. (p. 1327)

– Come una stupidaggine? – gridò l'autore divenuto pallido. – Sarà lei uno stupido!

Bordenave allora prese i cocchi. Ripeté più e più volte la parola «stupidaggine» ma vi aggiunse «un'imbecillata» e «una cretinata».
– Certamente la fischieranno – concluse. (1956, p. 90)

- [M] Elles appelaient ainsi entre elles, sans rire, de ces noms de vieux grigou et de moricaud, les des hommes qui payaient, un commerçant du faubourg Saint-Denis, de tempérament économe, et un Valaque, un prétendu comte, dont l'argent, toujours très irrégulier, avait une étrange odeur. Dagueuet s'était fait donner les lendemains du vieux grigou [...]. (p. 1123)

Parlando tra loro chiamavano mulatto e usuraio (con la più grande serietà) i due uomini che pagavano, vale a dire un commerciante del sobborgo Saint-Denis molto economo di natura e un Valacco che pretendeva di esser conte; un tizio che sborsava il denaro irregolarmente e in banconote dall'odore tutto particolare. Dagueuet aveva voluto che lei gli assegnasse le giornate dopo il vecchio usuraio. (DE, pp. 62-63)

- [N] Puis, s'interrompant tout d'un coup, elle demanda avec un rire si l'on aurait dit ça, quand elle traînait son derrière de gamine, rue de la Goutte-d'Or. Madame Lerat branlait la tête. Non, non, jamais on n'aurait pu prévoir. (p. 1127)

Interrompendosi di colpo nel bel mezzo del racconto, scoppiò a ridere e chiese «se si sarebbe mai detto» quando sculettava, ragazzina, in via Goutte d'or. Grave, la signora Lerat scosse la testa: no, no, nessuno avrebbe potuto prevedere una cosa simile. (DE, p. 68)

3. L'inserimento del dialogo nel romanzo: l'incontro

Se la tipografia contribuisce a rendere visibile la parola dei personaggi, evidenziandola nella pagina o segnalandola all'interno dei blocchi narrativi per mezzo delle strategie di cui si è detto, è anche vero che il romanzo, dal punto di vista contenutistico, costituisce una composizione unitaria grazie all'uso misurato e attento da parte dello scrittore di alcuni artifici che consentono la concatenazione di sequenze eterogenee nel testo.

Tra gli espedienti narrativi più significativi per veicolare lo scambio dialogico in *Nana* vanno considerati gli incontri. I movimenti dei personaggi hanno un'influenza diretta sulla parola; mettendo in scena l'incontro tra due personaggi, Zola riesce a creare le condizioni favorevoli allo scambio verbale, senza che il lettore percepisca una frattura netta nel testo. Nel romanzo si contano diverse scene di incontri, che anticipano, provocano o coincidono con le principali evoluzioni narrative. Molti, tra cui i tre che presentiamo di seguito, vedono coinvolta la protagonista, e sono costruiti a partire da uno stesso schema soggiacente, adattato di volta in volta nella sua fisionomia narrativa alle esigenze della trama. La struttura fondamentale è data dalla descrizione da parte del narratore del momento in cui avviene l'incontro, seguito da una battuta d'apertura che stabilisce il primo contatto tra i due *actants*,

cui a sua volta segue un elemento che funge da detonatore per lo scambio dialogico. Quest'ultimo, di solito, ha una funzione prettamente drammatica, serve a far progredire l'azione inserendo un progetto o una tensione.

3.1. Rotture narrative: la domanda diretta

Uno dei meccanismi più immediati, e di conseguenza più produttivi, come elemento di lancio del dialogo, è l'inserimento di una domanda aperta:

- [A] Nana eut une aventure, un soir que, lâchée par cette gueuse, elle était allée dîner rue des Martyrs sans pouvoir mettre la main sur elle. Comme elle mangeait seule, Daguenet avait paru ; bien qu'il se fût rangé, il venait parfois, repris d'un besoin de vice, espérant n'être pas rencontré dans ces coins noirs des ordures de Paris.
- 5 Aussi la présence de Nana sembla-t-elle le gêner d'abord. Mais il n'était pas homme à battre en retraite. Il s'avança avec un sourire. Il demanda si Madame voulait bien lui permettre de dîner à sa table. En le voyant plaisanter, Nana prit son grand air froid, et répondit sèchement :
- Placez-vous où il vous plaira, monsieur. Nous sommes dans un lieu public.
- 10 Commencée sur ce ton, la conversation fut drôle. Mais au dessert, Nana, ennuyée, brûlant de triompher, mit les coudes sur la table, puis reprenant le tutoiement :
- Eh bien, et ton mariage, mon petit, ça marche ?
- Pas fort, avoua Daguenet.[...]
- Ah ! je suis une coquine, reprit-elle avec lenteur ; ah ! il faudra arracher le futur beau-père de mes griffes...Eh bien, vrai, pour un garçon intelligent, tu es joliment bête ! Comment ! Tu vas faire des cancans à un homme qui m'adore et qui me répète tout !...Écoute, tu te marieras si je veux, mon petit. (pp. 1362-1363)

La scena, tratta dal capitolo X, presenta uno degli incontri tra Nana e Daguenet da Laure. A questo punto del romanzo, i rapporti tra i due sono piuttosto tesi; volendo sposare Estelle per ovviare ai problemi economici che lo affliggono, Daguenet decide di troncane i contatti con Nana, provocando la reazione di lei che, forte dell'influenza totale che ormai esercita sul conte, impedisce il matrimonio descrivendo l'ex amante come un «coureur qui avait mangé sa fortune avec de vilaines femmes; il manquait de sens moral, il ne se faisait pas donner de l'argent, mais il profitait de l'argent des autres, en payant seulement de loin en loin un bouquet ou un dîner» (*ibid.*). Tali premesse renderebbero difficile e improbabile un incontro tra i due personaggi, incontro che però, al contempo, deve avvenire perché sia assicurata la progressione narrativa, ovvero perché si arrivi al matrimonio tra Daguenet e Estelle con tutte le conseguenze sociali e morali che esso comporta. La cena a rue des Martyrs costituisce un episodio fondamentale di transizione, che prepara il campo all'introduzione di un nuovo scenario; è interessante notare che l'intera scena è retta da una piccola ma imprescindibile accortezza narrativa da parte di Zola, il quale specifica che Nana «mangeait seule». La

condizione di solitudine della protagonista rende possibile a Daguenet avvicinarla e rivolgerle la parola, gettando le basi per quella pace che porterà Nana a rivedere il giudizio negativo su Daguenet e a convincere il conte a concedergli la mano della figlia:

– Mon ami, il faut que ce mariage se fasse, je ne veux pas empêcher le bonheur de ta fille. Ce jeune homme est très bien, tu ne saurais trouver mieux.
Et elle se lança dans un éloge extraordinaire de Daguenet. (p. 1373)

Tra le versioni italiane, l'intervento più drastico è quello che si osserva nel testo di Fandot, in cui la scena dell'incontro da Laure viene omessa in toto. La perdita è significativa a più livelli; quello stilistico, certo, dal momento che il lettore non è messo nelle condizioni di apprezzare un artificio narrativo ben rodato nell'originale, ma a anche quello indiretto del tratteggio psicologico dei due personaggi coinvolti. Nel romanzo di Zola la scena presenta il volto sottilmente vendicativo («brûlant de triompher», r. 11) di una Nana in piena ascesa, sempre più consapevole del potere che la relazione con il conte le conferisce, che in italiano va perduto, così come il personaggio di Daguenet (che in quanto secondario risulta paradossalmente il più distorto dei due dall'omissione del dialogo nell'economia del romanzo), si vede privato di quella scaltrezza che l'autore gli attribuisce rappresentandolo mentre blandisce Nana per semplice tornaconto personale. La scelta di eliminare il dialogo nuoce al testo anche sul piano prettamente contenutistico, dal momento che il traduttore mantiene comunque la battuta di elogio che Nana rivolge a Muffat in occasione del *dîner* organizzato a casa sua:

– Amico mio, bisogna che questo matrimonio si faccia, io non voglio impedire la felicità di tua figlia. Quel giovanotto è per bene, tu non sapresti trovare di meglio. (RF, p. 107)

Il fruitore di questa traduzione incorre a tutti gli effetti in un'incongruenza; senza sapere che tra i due ex amanti è avvenuto un riavvicinamento, che Daguenet ha sedotto Nana e le ha promesso «l'éternelle de [s]on innocence» (p. 1364) in cambio dell'arrangiamento del matrimonio, la mutata opinione della protagonista sul giovane non può che apparire incomprensibile e immotivata.

In altri casi il mantenimento della scena non è garanzia di fedeltà al testo di partenza. L'edizione del 1923 presenta un intervento di semplificazione massiccia che colpisce il preambolo narrativo all'incontro, dando luogo a un frattura netta tra i momenti del capitolo,

una «cassure dans le texte»¹⁷³ per riprendere l'espressione di Rullier-Theuret, che in francese Zola ha invece evitato con cura:

Nanà, incontrato Daguenet, gli chiese un giorno:
– E così il tuo matrimonio, va innanzi? (1923, p. 63)

Talvolta è il solo segmento «comme elle mangeait seule» (r. 2) che non viene reso, malgrado l'importanza che riveste sul piano della coerenza narrativa:

Una sera che Nanà, abbandonata da Saten, era andata a desinare da Laura, * comparve Daghènè [...]. (CL, p. 13)

Una sera che s'era data alla caccia di Satin, scappata un'altra volta, Nanà andò a cenare da Laura, senza riuscir a trovarla. * A un certo punto comparve Daguenet [...]. (GPD, 262)

Nanà una sera s'era data alla caccia di Satin. Era andata a desinare in via dei Martiri, senza riuscire a rintracciarla, quando fece un incontro inaspettato.
Mentre mangiava * ecco venire Daguenet [...]. (UC, p. 211)

In queste tre versioni si può osservare anche la scelta di proporre una soluzione esplicativa per il termine «gueuse» (r. 1) del francese; dal punto di vista semantico l'opzione non è sbagliata, perché si tratta effettivamente di Satin, ma non si tiene presente che il termine rappresenta «a restriction of narrative information in relation to the experience of [...] the character»¹⁷⁴; proponendo come traduce un nome proprio, oggettivo e non connotato, viene meno il momento di focalizzazione interna a Nana che Zola crea nel testo di partenza. La stessa strategia caratterizza la versione del 1880 («Una sera che Nanà, abbandonata da Saten, era andata a desinare da Laura, ebbe un'avventura», p. 245). Nelle traduzioni che restano più aderenti al testo di partenza, la resa varia entro le due accezioni lessicalizzate del termine; Bellonci, Eusebietti e Bogliolo si rifanno alla prima, «personne qui vit d'aumône, est réduite à mendier pour vivre»¹⁷⁵, proponendo rispettivamente:

Nanà ebbe un'avventura una sera in cui, abbandonata da quella stracciona, era andata a cena in via dei Martyrs senza riuscire a rintracciarla. (MB, p. 309)

Nana ebbe un'avventura la sera in cui, piantata in asso da quella stracciona, era andata a cena in via dei Martiri senza riuscire a rintracciarla. (DE, p. 394)

Una sera in cui, piantata in asso da quella stracciona, era andata a cena in rue des Martyrs senza riuscire a riacciuffarla, Nanà ebbe un'avventura. (GB, p. 328)

¹⁷³ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁴ Burkhard Niedehoff, «Focalisation», in Peter Hühn et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2012.

¹⁷⁵ Robert, *op. cit.*, voce «gueux, gueuse».

Montanelli e Collodi prediligono invece un traduceute che rimanda alla seconda accezione di «gueuse», «femme de mauvaise vie»¹⁷⁶. Si tratta di una scelta maggiormente legata al contesto generale del libro, in cui Satin tradisce spesso Nanà con altre donne (unica situazione che la protagonista, *cocotte* ma dai principi borghesi, percepisce come vera e propria infedeltà):

A Nanà una sera che, lasciata da quella scostumata, era andata a desinare in via dei Martiri senza poterla ripescare, capitò un'avventura. (SM, p. 344)

Nanà ebbe un'avventura. Una sera in cui, piantata un'ennesima volta da quella sgualdrina, era andata a cena in rue des Martyrs senza riuscire a rintracciarla [... (LC, p. 350)

Ricondotti al punto di vista di Nana, i traduceuti «scostumata» e «sgualdrina» portano a galla una certa ironia soggiacente nel testo, collegata al giudizio morale di una prostituta sul comportamento troppo disinibito di un'altra e aggiungono un ulteriore elemento, in questo caso di natura etica, all'insieme degli aspetti razionali ed emotivi che caratterizzano la protagonista.

Un'altra variante lessicale relativa alla preparazione all'incontro che differenzia le traduceuzioni è costituita dalla reazione di Dagueuet alla vista di Nana, espressa nel testo di partenza per mezzo del verbo «gêner» (r. 5). La maggior parte delle soluzioni è semanticamente equivalente al significato francese «mettre mal à l'aise»¹⁷⁷:

La presenza di Nanà parve per un istante metterlo in imbarazzo. (GPD, p. 262)

E così, la presenza di Nanà parve, al primo momento metterlo molto a disagio. (SM, p. 344)

La presenza di Nanà dapprima lo imbarazzò [...]. (MB, p. 309)

Perciò sembrò imbarazzato a trovar Nana là dentro. (DE, p. 394)

La presenza di Nanà sembrò, in un primo momento, metterlo in imbarazzo [...]. (LC, p. 351)

Perciò, sulle prime, la presenza di Nanà sembrò metterlo in imbarazzo. (GB, p.328)

Alcuni traduceutori, invece, si rifanno all'accezione «infliger à quelqu'un l'importunité d'une présence»¹⁷⁸:

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ivi*, voce «gêner».

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Nel veder Nanà, gli sfuggì un atto di dispetto. (1880, p. 245)

Nel veder Nanà gli sfuggì quindi un atto di dispetto. (AL, p. 126 vol. II)

Più che l'imbarazzo, attraverso questa scelta lessicale vengono sottolineati il fastidio e la contrarietà di Dagueuet nel vedere Nana e nell'essere sorpreso in un luogo moralmente riprovevole per un uomo che ha deciso di «se ranger» (r. 3), ovvero, a seconda delle versioni italiane, di «men[are] vita più tranquilla» (1880, p. 245; AL, p. 126 vol. II), di «mett[ere] giudizio» (SM, p. 344), di «mett[ere] la testa a partito» (MB, p. 309; LC, p. 350; GB, p. 328), di «sistema[rsi] a dovere tra la gente per bene» (DE, p. 394) o di «cambi[are] regime di vita» (UC, p. 211).

La soluzione meno incisiva ci sembra essere quella proposta da Caimpenta, nella cui trasposizione «sulle prime fu un po' sorpreso dalla presenza di Nanà» (p. 211) viene meno la connotazione di vergogna o disagio che invece il contesto veicola; il richiamo all'«essere sorpreso» altera la scena e il punto di vista di Dagueuet, che sembra trovarsi di fronte a un evento semplicemente inaspettato e non prevedibile, quando nel testo di partenza l'aspetto dominante è quello di una circostanza non auspicabile.

Restringendo il campo di analisi all'interazione vera e propria tra i personaggi, sottolineiamo che la transizione tra regime narrativo e dialogico è favorita dall'uso combinato del discorso indiretto e diretto, impiegati rispettivamente per esprimere la domanda d'apertura di Dagueuet e la risposta di Nana. A livello strutturale, tale alternanza viene rispettata in tutte le traduzioni, ma determinate scelte stilistiche rendono alcune versioni meno efficaci di altre. L'approccio scherzoso di Dagueuet si manifesta tramite la scelta di un registro volutamente troppo formale per una conversazione tra persone che si conoscono bene; l'appellativo «Madame» non è casuale, e la mancata trasposizione in italiano compromette le dinamiche psicologiche dei personaggi alla base della scena:

S'inoltrò sorridendo, chiedendole se voleva permettergli di desinare alla sua tavola. *
Nanà assunse il suo fare dignitoso, e rispose con tono asciutto:

– Mettetevi dove vi pare, signore, siamo in un luogo pubblico. (1880, p. 245; AL, p. 126 vol. II)

[...] e s'inoltrò sorridendo, chiedendole se voleva permettergli di desinare alla sua tavola.
* Nanà rispose in tono asciutto:

– Mettetevi dove vi pare signore. Siamo in luogo pubblico. (CL, p. 255)

Andò verso di lei con un sorriso, chiese il permesso di sedersi alla sua tavola.

– Mettetevi dove vi pare – rispose Nanà freddamente *. – Questo è un luogo pubblico. (GPD, p. 262)

In queste tre versioni, l'appiattimento espressivo del discorso indiretto è accompagnato da un intervento di natura omissiva che colpisce il segmento di testo in cui Zola giustifica la presa di parola da parte di Nana, «en le voyant plaisanter» (r. 7). La semplificazione generale dell'avvio di conversazione danneggia il testo, anche perché rende incongruente l'intervento riassuntivo del narratore («commencée sur ce ton, la conversation fut drôle», r. 9) che racchiude la parte di conversazione della durata della cena («mais au dessert, Nana, ennuyée, reprenant le tutoyement», r. 10) e della quale Zola dà conto al lettore solo in termini di valutazione qualitativa delle condizioni in cui avviene lo scambio («drôle»):

La conversazione così cominciata, fu buffa. (1880, p. 245; CL, p. 255)

Cominciata su questo tono la conversazione fu assai bizzarra [...]. (GPD, p. 262)

Tale valutazione, inserita ex abrupto, rischia di risultare immotivata per il lettore, al quale non sono stati forniti gli strumenti per considerarla plausibile. Esclusi questi casi-limite, il riferimento a «Madame» viene mantenuto nella maggior parte delle versioni, per mezzo del traduce «signora»:

Si fece avanti sorridendo e domandò se la signora gli permetteva di desinare alla sua tavola. Vedendo che metteva la cosa in scherzo, Nanà assunse un contegno serio e freddo e rispose seccamente:

«Mettetevi dove vi pare, signore. Siamo in un luogo pubblico». (SM, p. 344)

Si avvicinò sorridendo e domandò se la signora gli permetteva di pranzare alla sua tavola. Vedendolo scherzare, Nanà fece la sostenuta e rispose seccamente:

– Mettetevi dove volete, signore. Siamo in un luogo pubblico. (MB, p. 309)

Le si avvicinò sorridendo, chiedendo se la signora gli permetteva di cenare alla sua tavola. Vedendolo scherzare, Nanà prese la sua aria più fredda e altera e rispose seccamente:

«Sedetevi dove volete, signore. Siamo in un luogo pubblico». (LC, p. 350)

Chiese se la signora gli permetteva di cenare alla sua tavola. Vedendo che scherzava, Nanà assunse la sua aria di gelido sussiego e rispose seccamente:

«Sedetevi dove volete, signore. Siamo in un luogo pubblico». (GB, p. 328)

Oltre all'appellativo, in francese il registro formale della domanda di Daguinet è garantito dalla perifrasi verbale «voulait bien lui permettre de» (r. 7), per la quale la soluzione «gli permetteva di cenare» (con la variante «desinare») che accomuna le traduzioni è solo parzialmente funzionale all'obiettivo del testo. Sono appena due i traduttori che ricercano alternative anche stilisticamente equivalenti all'originale:

[...] le andò incontro con un bel sorriso, domandandole se gli concedeva il piacere di farlo desinare alla sua tavola. Nana rimase seria e disse gravemente:

– Si metta dove vuole; questo è un luogo pubblico. (UC, p. 211)

Chiese se la signora voleva concedergli l'onore di pranzare al suo tavolo. Vedendo che scherzava, Nana assunse la sua aria fredda e sdegnosa e rispose secca:

– Mettetevi dove volete, signore. Siamo in un locale pubblico. (DE, p. 394)

Le due formulazioni sono volutamente ampollose; l'atteggiamento scherzoso e beffardo di Daguenet si vede accentuato rispetto alle altre soluzioni proposte, rendendo del tutto plausibile la reazione stizzita di Nana, che a sua volta risponde in un *vouvoiement* formale e distaccato, chiamandolo «monsieur».

Abbiamo detto che Zola non si addentra nella conversazione che segue questo inizio, ma si limita a fornire un giudizio sul tono in cui essa viene condotta, espresso per mezzo dell'aggettivo «drôle». Oltre ai traducanti «buffo» e «bizzarro» citati sopra, altre soluzioni degne di nota sono:

- «Stentato»:

Cominciata su questo tono la conversazione proseguì stentata. (SM, p. 344)

- «Singolare»:

Cominciata così la conversazione fu singolare. (MB, p. 309)

Cominciata su questo tono la conversazione fu singolare. (LC, p. 350)

- «Bizzarro e faticoso»:

La conversazione iniziata su quel tono, fu bizzarra e faticosa dapprima. (DE, p. 394)

- «Strano»:

Sempre su questo tono la conversazione fu molto strana [...]. (UC, p. 211)

La conversazione, cominciata su questo tono, fu strana. (GB, p. 328)

Le scelte terminologiche di Montanelli e Eusebiotti veicolano un'idea più precisa del generale «qui est anormal, étonnant»¹⁷⁹ del testo francese; i due traduttori mettono l'accento

¹⁷⁹ *Ivi*, voce «drôle».

sulle diverse necessità dei personaggi coinvolti nel dialogo. Dagueuet ha interesse a portare avanti la conversazione, malgrado il comportamento tenuto in passato lo metta in una posizione difficile nei confronti di Nana, che da parte sua è offesa e infastidita. Definendo la conversazione «stentata» e «faticosa», si va oltre la bizzarria del quadro situazionale e si enfatizza la distanza tra i due protagonisti, scelta che contribuisce a dare risalto al «tutoiement» («tornando al tu d'una volta» 1880, p. 245; CL, p. 255; AL, p. 126 vol. II; «ridandogli del tu» GPD, p. 262; «ricominciando a dargli del tu» SM, p. 344; LC, p. 350; GB, p. 328; «riprendendo a trattarlo col tu» MB, p. 309; «gli diede del “tu” come sempre» DE, p. 394; «dandogli del tu» UC, p. 211) di riavvicinamento che sancisce il ritorno al modo enunciativo diretto.

Ascoltato il resoconto di Dagueuet sull'impossibilità di avanzare la proposta di matrimonio al conte, la protagonista dà libero sfogo al suo disappunto per il comportamento tenuto dall'ex amante, e lo fa riprendendone parola per parola i proclami. Attraverso una serie di esclamazioni successive fatte pronunciare da Nana, si fanno riecheggiare i discorsi del ragazzo a scopo canzonatorio e vendicativo. Si tratta di un artificio grazie al quale Zola ricorda al lettore certi dettagli relativi alla presa di distanza di Dagueuet (a cui il narratore aveva accennato solo in questi termini: «depuis que le comte s'affichait, Dagueuet avait cru habile de rompre, de la traiter en coquine, jurant d'arracher son futur beau-père des griffes de cette créature», p. 1350), ovvero al suo tentativo di autoriabilitamento nel *grand-monde*. Nella resa in italiano non sempre questo elemento stilistico è stato mantenuto; l'omissione può essere totale:

– * Ah! riprese lentamente, sei proprio semplice ragazzo mio. Come ti salta in mente di fare dei pettegolezzi sul mio conto ad un uomo che mi adora e che mi ripete ogni cosa! [...]. (CL, p. 13)

o limitata a uno solo dei componenti:

– Ah, sono una birbona? – riprese – * Dai retta, bimbo [...]. (AL, p. 127 vol. II)

Caimpenta mantiene l'artificio del rimando autoreferenziale ai discorsi altrui, ma cambia la struttura enunciativa, sottolineando il tono accusatorio della battuta di Nana, a scapito della caratterizzazione derisoria propria dell'esclamazione:

– Tu hai detto a tutti che io ero una sguadrina; che bisognava togliere il futuro suocero dalle mie unghie. (UC, p. 212)

Le versioni che restano aderenti alla struttura del testo francese si differenziano fra loro sul piano lessicale. Il termine « coquine » viene reso con alcuni traduttori focalizzati sull'idea di « personne vile, capable d'actions blâmables »¹⁸⁰ come « birbona » (– Ah! sono una birbona? 1880, p. 246; AL, p. 127 vol. II), « briconna » (« dunque io sono una briconna, eh? » MB, p. 310), « canaglia » (« Ah! io sono una canaglia, non è vero? » LC, p. 351), « poco di buono » (« E così, io sono una poco di buono » GB, p. 329) o l'aggettivo « trista » (« Ah! io sono trista » 1923, p. 63), ma anche talvolta con un termine più connotato e incisivo quale « squaldrina » (« Ah! io sono una squaldrina » GPD, p. 263; SM, p. 345; DE, p. 395). La resa del segmento « il faudra arracher le futur beau-père de mes griffes » presenta una sostanziale uniformità di scelta per l'espressione italiana corrispondente « strappare dalle grinfie di qualcuno », con una variante diacronica per il termine « griffes », tradotto nella prima versione dell'opera con « ugne » (1880, p. 246). La differenza è data dal tempo o dal modo verbale, futuro nella maggior parte dei casi (1880; 1923; SM; MB; LC), ma anche imperfetto (GPD; UC) e presente (GB) indicativo, nonché condizionale presente (DE).

Scelte personali da parte dei traduttori si evidenziano anche nella trasposizione del giudizio che Nana esprime nei confronti di Daguenet:

(16) Et bien vrai, pour un garçon intelligent, tu es joliment bête!

L'intento della protagonista è chiaro, dare atto al giovane della sua intelligenza al fine di metterlo di fronte alla totale sconsideratezza del suo progetto, destinato a fallire in una prova di forza con lei. Su questa lettura si uniforma la maggior parte delle traduzioni italiane, con qualche variazione nella resa dell'aggettivo « bête »:

Ebbene! davvero, per un ragazzo intelligente, sei abbastanza stupido! (1923, p. 63)

Ebbene senti: ti credevo un ragazzo intelligente, invece ti sei mostrato un bel cretino. (GPD, p. 263)

Ebbene senti, per un giovane di spirito come te, sei stato abbastanza cretino. (UC, p. 212)

Dico la verità, per un ragazzo intelligente come te, sei un bel cretino! (MB, p. 310)

Ebbene! a dir la verità per essere un ragazzo intelligente, ti comporti da perfetto idiota! (DE, p. 395)

¹⁸⁰ *Ivi*, voce « coquin, coquine ».

Ebbene! Davvero, per essere un ragazzo intelligente, sei un bel cretino! (LC, p. 351)

Sai cosa ti dico? Per essere un ragazzo intelligente, sei proprio un bello stupido! (GB, p. 329)

Si discosta parzialmente da queste soluzioni il testo di Montanelli, in cui l'aggiunta della puntualizzazione «come ti credi» sposta il focus del ragionamento, attribuendo a Daguenet invece che a Nana l'attribuzione di un giudizio positivo sul proprio modo di essere:

Invece di essere un giovanotto intelligente come ti credi, sei stato proprio un cretino! (SM, p. 345)

La versione del 1880 ricorre a un'espressione figurata che, se nella fattispecie rischia di appesantire una battuta che esprime disappunto e stizza anche per mezzo della concisione, resta plausibile nel contesto dell'idioletto del personaggio di Nana (argomento sul quale ritorneremo), la quale non disdegna il ricorso a un lessico immaginifico:

Bè, a dirla tra noi, per aver corso la cavalleria finora, sei proprio semplice, ragazzo mio. (1880, p. 246)

In altre versioni, invece, il ragionamento di Nana viene omesso (è il caso del testo di Lissi) o diventa oggetto di una semplificazione estrema:

* sei proprio semplice ragazzo mio. (CL, p. 255)

Chiudiamo l'analisi di questa scena con uno sguardo alle scelte operate nella resa dell'ultimo segmento della battuta di Nana, in cui ella sancisce il suo definito trionfo:

(18) Écoute, tu te marieras si je veux, mon petit.

Prima di tutto l'imperativo con funzione fatica «écoute». Costituisce un monito, un avviso e introduce il nucleo della questione; è Nana che decide e manovra il conte a suo piacimento. Ciononostante, alcuni traduttori lo ritengono un elemento secondario e scelgono di non tradurlo:

* Tu ti sposerai, se lo voglio io, mio caro. (GPD, p. 263)

* Tu sposerai quel perticone di Estelle, se piacerà a me. (UC, p. 212)

Nonostante il tono di minaccia sia garantito dalla concisione, l'assenza di un elemento introduttivo di preparazione al contenuto dell'asserzione indebolisce l'avvertimento e rischia di far andare perduta, agli occhi del lettore italiano, la manifesta superiorità psicologica e argomentativa di Nana. In caso di mantenimento, i traduttori variano sull'asse del grado di minaccia espresso, a partire da soluzioni aderenti al testo di partenza come «senti» (1923, SM) e «sta' a sentire» (MB, DE, LC) fino ai più intimidatori «ascoltami bene» (GB) e «dai retta» (1880, CL, AL):

Dai retta, bimbo, non ti ammoglierai che col mio beneplacito. (1880, P. 246; CL, p. 255; AL, p. 127 vol. II)

Senti, tu prenderai moglie, se lo voglio io, bimbo mio. (1923, p. 63)

Senti, la sposerai se io vorrò, caro mio. (SM, p. 345)

Sta' a sentire: tu ti sposerai solo se io lo voglio, piccolo mio. (MB, p. 310)

Stai a sentire; tu ti sposerai se lo voglio, caro mio. (DE, p. 395)

Sta' a sentire: tu ti sposerai soltanto se io lo vorrò, piccolo mio. (LC, p. 351)

Ascoltami bene, ragazzo mio, tu ti sposi se lo voglio io! (GB, p. 329)

Collodi e Bellonci, per dare più enfasi alla propria traduzione, aggiungono gli avverbi «soltanto» e «solo» come focalizzatori; viene così evidenziato che l'approvazione di Nana, per sua stessa ammissione, è la condicio sine qua non da cui dipende il buon esito del fidanzamento. Un effetto simile si trova nelle traduzioni del 1923, di GPD e in quella di Bogliolo, dove lo strumento di messa in rilievo testuale è costituito dal ricorso al soggetto postverbale¹⁸¹.

3.2. Rotture narrative: l'esclamazione

Implicando generalmente una risposta, la domanda costituisce l'elemento più semplice e immediato in grado di fungere da detonatore del dialogo ma, come si è detto, non è l'unico.

¹⁸¹ Per un approfondimento sulle strategie di evidenziazione con strumenti sintattici rimandiamo alle opere di Monica Beretta, *Ordini marcati dei costituenti di frase: una rassegna*, «Linguistica e filologia», 1, 1995, pp. 125-170; Nunzio La Fauci, *Compendio di sintassi italiana*, Bologna, Il Mulino, 2008 e Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1988-1995.

Talvolta, infatti, una conversazione può prendere spunto da un'esclamazione, magari pronunciata proprio con l'intento di evitare il ricorso alla domanda diretta. È quanto accade al capitolo VIII in occasione dell'incontro tra Nana e Francis al mercato:

[B] Un matin, de bonne heure, comme elle descendait acheter elle-même du poisson au marché La Rochefoucauld, elle resta toute saisie de se rencontrer nez à nez avec Francis, son ancien coiffeur. Il avait sa correction habituelle, linge fin, redingote irréprochable ; et elle se trouva honteuse d'être vue par lui dans la rue, en peignoir, ébouriffée, traînant ses savates. Mais il eut le tact d'exagérer encore sa politesse. Il affectait de croire que madame
5 était en voyage. Ah ! Madame avait fait bien de malheureux en se décidant à voyager ! C'était une perte pour tout le monde. La jeune femme, cependant, finit par l'interroger, prise d'une curiosité qui lui faisait oublier son premier embarras. Comme la foule les bousculait, elle le poussa sous une porte, où elle se tint debout devant lui, son petit panier
10 à la main. Que disait-on de sa fugue ? Mon Dieu ! Les dames où il allait, disaient ceci, disaient cela; en somme, un bruit énorme, un vrai succès. Et Steiner ? Monsieur Steiner était bien bas; ça finirait par du vilain, s'il ne trouvait pas quelque nouvelle opération. Et Dagueuet ? Oh ! celui-là allait parfaitement ; monsieur Dagueuet arrangeait sa vie. Nana, que ses souvenirs excitaient, ouvrait la bouche pour le questionner encore ; mais elle
15 éprouva une gêne à prononcer le nom de Muffat. Alors, Francis, souriant, parla le premier. Quand à monsieur le comte, c'était une pitié, tant il avait souffert, après le départ de Madame, il semblait une âme en peine, on le voyait partout où Madame aurait pu être. Enfin, monsieur Mignon l'ayant rencontré, l'avait amené chez lui. Cette nouvelle fit beaucoup rire Nana, mais d'un rire contrarié. (pp. 1291-1292)

A conferma di quanto abbiamo già detto, il narratore si fa carico del momento dell'incontro: «elle resta toute saisie de se rencontrer nez à nez avec Francis, son ancien coiffeur» (rr. 2-3). Nelle versioni italiane tale circostanza viene solitamente espressa per mezzo della locuzione avverbiale «faccia a faccia», con le forme alternative «di faccia» e «in faccia»:

Una mattina, per tempo, mentre scendeva a comperare da sé il pesce, al mercato *La Rochefoucauld*, rimase colpita, nel trovarsi faccia a faccia con Francesco, il suo antico parrucchiere [...]. (1880, p. 182; CL, p. 187)

Una mattina, mentre scendeva a comperare da sé il pesce, si trovò di faccia con Francesco, il parrucchiere [...]. (1923, p. 53)

Una mattina, per tempo, mentre scendeva a comperar del pesce al mercato, rimase colpita, trovandosi faccia a faccia con Francesco, il suo antico parrucchiere [...]. (AL, p. 43 vol. II)

Una mattina, presto, mentre era uscita per comprare il pesce al mercato vicino, si trovò, con grande sorpresa, in faccia al suo parrucchiere, Francesco [...]. (UC, p. 156; 1956, p. 74)

Una mattina, di buon'ora, mentre andava a comprare, lei personalmente, un po' di pesce al mercato La Rochefoucauld, restò molto sorpresa di incontrarsi faccia a faccia con Franco, suo vecchio parrucchiere [...]. (SM, p. 254)

Una mattina di buon'ora, mentre scendeva a comprare ella stessa il pesce al mercato La Rochefoucauld, restò male nell'incontrarsi faccia a faccia con Francis, il suo antico parrucchiere [...]. (MB, p. 232)

Una mattina, di buon'ora, mentre scendeva a comprare il pesce al mercato La Rochefoucauld, restò malissimo incontrandosi, faccia a faccia, con Francis, il suo antico parrucchiere [...]. (LC, p. 270)

Una mattina presto, mentre scendeva a comprare del pesce al mercato La Rochefoucauld, restò malissimo nel trovarsi faccia a faccia con Francis, il suo ex parrucchiere [...]. (GB, p. 241)

Altre soluzioni derivano da una variazione sul piano dell'idiomatismo, che può venire accentuato o, al contrario, del tutto annullato; è, rispettivamente, il caso di Dora Eusebietti, che traduce « un mattino – era molto presto – mentre scendeva a comprar del pesce al mercato La Rochefoucauld restò di stucco allorché andò a sbattere il naso contro Francis, il suo antico parrucchiere » (p. 298) e GPD, che invece si limita a « una mattina, mentre si recava al mercato a comprare il pesce, incontrò Francesco, il suo parrucchiere di una volta» (p. 201).

A differenza di quanto avveniva nel brano [A], condotto al discorso diretto, stavolta il narratore si assume anche parte della responsabilità enunciativa del dialogo, presentato all'indiretto libero. Si tratta di una peculiarità del brano che non sempre è stata rispettata in italiano; alcune versioni più datate del testo tralasciano la fedeltà alla forma. L'anonimo traduttore del 1880 opera un cambiamento strutturale (peraltro non modificato nell'edizione rivista dell'anno successivo) inserendo le virgolette per distinguere i turni di parola degli interlocutori che seguono la domanda posta da Nana:

Che cosa dicevasi della sua fuga? – Mio dio! Le signore, da cui egli andava, dicevano questo e quello, cento cose; un chiasso enorme, insomma, un vero successo. – E Steiner? – Il signor Steiner era in cattive acque; la finirebbe assai male, se non trovava qualche nuova speculazione. – E Daghenè? – Oh! quello là stava benone; il signor Daghenè si riorganizzava, regolava per bene le cose sue. (1880, p. 182)

L'intento è di creare graficamente una logica conversazionale laddove invece Zola non la prevede, operazione che ci sembra rispecchiare la teorizzazione bermaniana di *rationalisation* in quanto tendenza deformante che porta a intervenire sui segni di interpunzione, «principe générateur de la clarification»¹⁸² secondo l'espressione di Brzozowski. Quello del 1880 non è l'unico testo in cui chi traduce sceglie di non dare in italiano il riflesso fedele della struttura originale; Liviah e Lissi ripresentano lo stesso tipo di intervento che si osserva nella versione ottocentesca:

¹⁸² Jerzy Brzozowski, *Le problème des stratégies du traduire*, «Meta: journal des traducteurs», vol. 53, n. 4, 2008, p. 768.

Che cosa si diceva della sua fuga? – Mio Dio! le signore, da cui egli andava, dicevano tutte la loro: un chiasso enorme, insomma *. – E Steiner? – Steiner era in cattive acque *. – E Daghenè? – Oh! quello stava benone, e regolava per bene le cose sue. (CL, p. 197)

– Che cosa si diceva nel mondo della sua fuga? – Rispose Francesco: – Dio mio! Le signore da cui egli andava dicevano questo e quello, cento cose: insomma, un chiasso immenso, un vero successo. E Steiner? Steiner era in cattive acque: la finirebbe male se non trovava qualche nuova speculazione. E Daghenè? Oh! Daghenè stava benone: combinava le cose in modo da passarla divinamente. (AL, p. 43 vol. II)

Nella traduzione di Liviah l'aggiunta delle virgolette e la conseguente riorganizzazione della modalità enunciativa dell'originale si combinano con interventi di semplificazione che si concentrano sulle battute di Francis, impoverendo il testo sul piano contenutistico e presentando al lettore un personaggio dall'eloquio alterato rispetto all'originale. Nella rilettura di Liviah, Francis si esprime in modo sintetico e disadorno, mentre il personaggio dipinto da Zola è ossequioso e formale, di una cortesia manierata che stride con alcune scelte lessicali operate dal traduttore (si veda l'omissione dell'appellativo di riguardo «monsieur» per riferirsi a Steiner e Daguenet).

Il rimaneggiamento strutturale si rivela ancora più evidente nel testo di Lissi, che si configura di fatto come un ibrido. L'aggiunta del predicato verbale «rispose» seguito dai due punti e dai trattini (formula canonica del discorso diretto) farebbe pensare a un tentativo di cambiamento radicale della modalità enunciativa da DIL a DD, ma il processo non viene portato a pieno compimento dal momento che il traduttore non opera le necessarie modifiche morfosintattiche insite in qualunque passaggio di attualizzazione, evitando di intervenire sui deittici personali (dalla terza alla prima persona singolare) e sul tempo verbale del discorso citato (dall'imperfetto al presente), che resta concordante con quello della cornice, impedendo la realizzazione della struttura morfosintattica indipendente propria del discorso diretto¹⁸³.

Il meccanismo psicologico che Zola mette in scena nel brano in questione (e che regola lo scambio di informazioni fra i personaggi) è sottile; Francis deliberatamente («il affectait de croire que madame était en voyage», r. 6) tace sull'evidente trascuratezza di Nana, adeguandosi alla versione ufficiale fornita da Zoe per coprire la fuga, malgrado venga palesemente smentita dalla realtà dei fatti. All'interno del corpus delle traduzioni in un unico caso è possibile osservare una netta manipolazione del testo di partenza, che inficia la comprensione del brano e stravolge parzialmente il personaggio di Francis:

¹⁸³ Sulle trasformazioni morfosintattiche nel passaggio tra tipologie di discorso in italiano si rimanda in particolare agli studi di Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004 e a quelli di Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985 e *Il discorso riportato*, in Renzi, Salvi e Cardinaletti, *op. cit.*, vol. 3, pp. 429-470.

Ma egli fu ancora più compito del solito. Non fece nessuna domanda indiscreta. Era convinto che la signora fosse in viaggio. (GPD, p. 201)

«Affecter» in francese indica, secondo la definizione riportata nel *Petit Robert*, «prendre, adopter (une manière d'être, un comportement) de façon ostentatoire, sans que l'intérieur réponde à l'extérieur»¹⁸⁴; Francis simula, sa che Nana non è partita ma è scappata per amore. Per questa ragione, «era convinto» costituisce una soluzione traduttiva fuorviante per il lettore italiano, al quale viene presentato un personaggio indotto a tenere un determinato comportamento perché sicuro del fatto che Nana sia in viaggio. In questa traduzione viene meno la caratterizzazione voluta da Zola per il personaggio del parrucchiere, di cui più volte nel corso del romanzo sottolinea la compostezza e discrezione («le flegme anglais», p. 1143); il verbo «affecter» rispecchia una personalità di grande tatto, senso dell'opportunità e accortezza nel parlare che si vede del tutto annullata nella versione di GPD, in cui Francis finisce per apparire privo di malizia e di affettazione, al limite dell'ingenuità.

Nel testo francese la caratterizzazione indiretta del personaggio viene rafforzata anche dai complimenti rivolti a Nana («il eut le tacte d'exagerer encore sa politesse» r. 5), che sono un espediente per pilotare la conversazione; non facendo domande, il parrucchiere ne provoca una serie nella sua interlocutrice, che si lascia andare alla curiosità malgrado lo stato di imbarazzo iniziale. Come già era avvenuto nella scena [A], Zola ricerca un breve ma significativo accorgimento narrativo in grado di rendere plausibile lo svolgimento della conversazione tra i due personaggi¹⁸⁵:

(rr. 9-10) Comme la foule les bousculait, elle le poussa sous une porte, où elle se tint debout devant lui, son petit panier à la main.

Con le uniche eccezioni dei testi di Liviah, di Fandot e del 1956 che lo eliminano, il segmento viene mantenuto nel passaggio traduttivo:

Siccome la folla li pigiava ed urtava, lo spinse sotto una porta, ov'essa rimase ritta davanti a lui, col suo panierino in mano. (1880, p. 182)

¹⁸⁴ Robert, *op. cit.*, voce «affecter».

¹⁸⁵ Sull'esistenza di luoghi che favoriscano la conversazione ricordiamo quanto affermato da Rullier: «On ne parle pas n'importe où [...]. Les endroits clos sont généralement propices à la conversation» (Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 31). Da tale considerazione di base deriva l'emergenza di una vera e propria *mise en place* dei personaggi: quando i luoghi aperti, affollati e rumorosi rischiano di frenare la comunicazione, come in questo caso, l'autore ricerca accorgimenti narrativi in grado di «transforme[r] un lieu public où la parole serait difficile en un lieu où la parole est possible» (*ivi*, p. 32).

Siccome la folla li urtava, lo spinse sotto una porta, dove restò in piedi, col canestrino in mano. (AL, p. 43 vol. II)

Siccome la folla li urtava, lo spinse nel vano di una porta e si piantò lì, in piedi davanti a lui, con la sua piccola sporta in mano. (SM, p. 254)

Poiché la folla li urtava, ella lo spinse sotto una porta dove rimase in piedi davanti a lui col suo panierino in mano. (MB, p. 232)

E poiché la gente li urtava, lo spinse sotto un portone e stette dritta davanti a lui, col suo panierino in mano. (DE, p. 298)

Poiché la folla li urtava, lo spinse sotto un portone e rimase in piedi davanti a lui, col cestino in mano. (LC, p. 270)

Per sottrarsi agli spintoni della folla, lo trascinò dentro un portone e si piazzò davanti a lui col suo cestino in mano. (GB, p. 241)

Talvolta, però, capita che il quadro sia privato di alcune determinazioni presenti nel testo di partenza, senza che l'omissione possa essere ricondotta a varianti del testo originale riscontrabili negli avantesti:

Poiché la folla li urtava, entrarono in un portone *. (GPD, p. 201)

Per scansare la gente entrarono in un portone *. (UC, p. 156)

Un ulteriore elemento significativo che è stato salvaguardato nella resa del testo dal francese all'italiano è il riferimento esplicito all'assenza di domande dirette da parte di Francis che, ripetiamo, costituisce il motivo fondamentale su cui si regge l'intero scambio di battute fra i due personaggi:

(rr.5-6) Non si permise alcuna domanda, fingendo di credere che la signora fosse stata in viaggio. (1880, p. 182; CL, p. 197; 1923, p. 53)

Non fece alcuna domanda, fingendo di credere ch'ella fosse stata assente. (AL, p. 43 vol. II)

Non le rivolse domande, ostentò di credere che la signora era in viaggio. (SM, p. 254)

[...] non si permise nessuna domanda, fingendo di credere che la signora era stata in viaggio. (MB, p. 232)

Non si permise nessuna domanda, finse anzi di aver creduto che la signora fosse in viaggio. (DE, p. 298)

[...] non si permise nessuna domanda, fingendo di credere che la signora era stata in viaggio. (LC, p. 270)

[...] non si permise alcuna domanda e fece finta di credere che la signora fosse stata in viaggio. (GB, p. 241)

Alcuni traduttori sentono il bisogno di dare maggiore risalto al comportamento irreprensibile tenuto da Francis, attraverso l'aggiunta (arbitraria ma funzionale) dell'aggettivo «indiscreto», già segnalato nel testo di GPD e reperibile in quelli del 1956 («Francesco però non le fece nessuna domanda indiscreta, fingendo di credere che la signora fosse in viaggio», p. 74) e di Caimpenta («Francesco però non le fece nessuna domanda indiscreta, finse di credere che la signora era stata in viaggio», p. 156).

L'elemento di apertura del dialogo, l'esclamazione attraverso cui Francis verbalizza il proprio rammarico per l'abbandono di Nana e che consente di superare l'esitazione iniziale di un incontro inaspettato, viene anch'esso riproposto in italiano, ma con alcune variazioni, di natura lessicale o strutturale. In francese, la battuta di Francis si articola in una proposizione esclamativa («Ah ! Madame avait fait bien de malheureux en se décidant à voyager !», r. 7) seguita da un'assertiva che esprime il giudizio del parrucchiere sulla situazione generale («C'était une perte pour tout le monde», r. 8), tralasciato in alcune traduzioni italiane:

Ah! la signora aveva fatto molti infelici risolvendosi di viaggiare! *(CL, p. 197; 1923, p. 53)

Talvolta la proposizione assertiva viene trasformata a sua volta in un'esclamativa, accentuando la partecipazione emotiva del personaggio nei confronti del proprio enunciato:

Ah! la signora aveva fatto molti infelici risolvendosi di viaggiare! Era stata una perdita per tutti! (1880, p. 182)

Nella versione di Montanelli si osserva una trasposizione nel senso contrario, con l'esclamativa ricondotta ad assertiva, in cui l'espressione dello stupore è affidata alla sola interiezione d'apertura «ah!»:

Ah! la signora ne aveva fatto di infelici decidendosi a viaggiare. Era stata una perdita per tutti. (SM, p. 254)

Capita poi che l'ordine dei costituenti venga invertito:

Era una gran perdita per tutti! Aveva fatto molti infelici col suo viaggio! (GPD, p. 201)

Segnaliamo la traduzione di Lissi, in cui l' (ab)uso del valore espressivo dell'esclamazione si accompagna alla semplificazione del primo segmento che costituisce la battuta di Francis, portato dalla dimensione proposizionale a quella nominale:

Ah! la partenza! Era stata una perdita per tutti! (AL, p. 43 vol. II)

Lo stesso segmento è oggetto di soluzioni alquanto personali sul piano lessicale da parte di alcuni traduttori. Tra di esse citiamo le proposte di Fandot e di Collodi, che insistono sul carattere iperbolico delle infauste conseguenze della presunta partenza:

Quanta gente aveva reso disgraziata nel decidersi a partire! Era proprio stata una perdita per tutti. (RF, p. 75)

Ah, la signora aveva fatto soffrire molte persone, con la decisione di viaggiare! Era stata una perdita per tutti. (LC, p. 270)

La soluzione che maggiormente spicca nel corpus delle traduzioni ci sembra però quella di Dora Eusebetti:

Ah, ne aveva spezzati di cuori, la signora, quando si era decisa a partire! Una vera perdita per il bel mondo. (DE, p. 298)

La locuzione idiomatica «spezzare il cuore» si distacca nella forma dal testo originale, ma resta del tutto appropriata dal punto di vista semantico; tale soluzione, a nostro avviso, rende bene conto della particolarità del rapporto che lega il personaggio di Nana a quello di Francis, in perfetto equilibrio tra formalità e confidenza. Segnaliamo anche la scelta di tradurre «tout le monde» con «bel mondo», interpretazione soggettiva e atipica che vuole forse essere un richiamo a quel *grand-monde* del quale Zola dichiara ripetutamente di voler mostrare la corruzione e la caduta.

All'interno del nucleo vero e proprio della conversazione si possono osservare elementi di natura lessicale, in aggiunta a quelli strutturali di cui abbiamo detto, che differenziano alcune traduzioni dalle altre. Escludiamo le versioni del 1923 e del 1956 a causa dell'eccessiva semplificazione operata dai traduttori (tramite omissione o riassunto), che rende impossibile rintracciare gli elementi fondamentali sui quali costruire il confronto:

La giovane, vinta dalla curiosità, finì coll'interrogarlo. *

Allora Francesco, narrò che il conte faceva pietà e che Mignon, lo aveva condotto a casa sua. (1923, p. 53)

Nanà dimenticando il primo imbarazzo, presa dalla curiosità, cominciò ad interrogarlo ed egli la informò sul conto di tutti. (1956, p. 75)

Per la coppia di predicati verbali «disaient ceci, disaient cela» (rr.10-11), formula riassuntiva con cui Francis descrive le dicerie che accompagnano la fuga di Nana, i traduttori si sono avvalsi di soluzioni diverse ma semanticamente equivalenti: «dicevano questo, dicevano quest'altro» (SM, p. 254), «dicevano questo e quello» con il rafforzativo «cento cose» (1880, p. 182; AL, p. 43 vol. II), «dicevano tutte la loro» (CL, p. 197), «ne dicevano di ogni sorta» (GPD, p. 201), «dicevano chi una cosa chi un'altra» (MB, p. 232; LC, p. 270; GB, p. 241). La versione di Dora Eusebietti si distingue per l'impiego del *piuccheperfecto* al posto dell'imperfetto previsto dal francese, focalizzando la conclusione di un'azione (il formulare ipotesi sulle sorti della protagonista) che invece il francese lascia aperta:

Che commenti avevano fatto della sua fuga? Santo cielo! Le signore dalle quali si recava avevano detto questo e quell'altro; insomma, un sussurro enorme, un vero successo. (DE, p. 289)

Nello stesso testo segnaliamo anche il termine «sussurro» come traduce di «bruit»; il taglio dato al passo è diametralmente opposto a quello scelto dalla maggioranza dei traduttori, che hanno optato per «clamore». Nella quasi totalità dei casi, la situazione viene presentata in tutta la sua vistosità, come un fenomeno eclatante di cui si discute apertamente con vivace entusiasmo; Eusebietti invece interpreta il passo in modo diverso, immaginando la nozione di «nouvelle repandue»¹⁸⁶ come un fatto di cui tutti prendono atto e parlano («enorme»), ma sommessamente, quasi tentando di mantenere un decoro.

Un'ulteriore soluzione traduttiva degna di nota in merito a questo segmento si legge nel testo di Caimpenta:

Dio mio! Le signore che egli serviva, dicevano un po' di tutto: tra una cosa e l'altra, si faceva un gran chiasso, proprio come per un grande avvenimento. (UC, p. 156)

Il traduttore rielabora il messaggio dell'originale; i pronomi dimostrativi «ceci» e «cela» vengono separati dal verbo e isolati in una locuzione avverbiale a sé stante che introduce la valutazione riassuntiva di Francis «en somme, un bruit énorme» («un gran chiasso»), trasformata in italiano in una proposizione per mezzo dell'aggiunta del predicato «si faceva».

¹⁸⁶ *Ivi*, voce «bruit».

Al di là della perdita di concisione derivante da tale espediente (per altro utilizzato anche da Luisa Collodi: «si era trattato di un enorme scalpore», p. 270), il testo di partenza viene alterato soprattutto nella parte conclusiva dell'intervento. Francis non fa una similitudine, ma parla di un dato di fatto, esprime un assunto; l'inserimento di una proposizione comparativa sposta il focus della situazione dalla sua realtà oggettiva per collocarla nella dimensione del commensurabile, ridimensionando agli occhi del lettore il peso della scelta di Nana, che invece costituisce de facto «un vrai succès».

Applicando al testo di partenza la considerazione che abbiamo sollevato a partire da un esempio ricavato dalle traduzioni, ovvero che determinate scelte lessicali possono essere funzionali a dare l'idea della dinamica fra i personaggi, non passa inosservata la combinazione, nell'idioletto di Francis, di espressioni riconducibili al registro colloquiale con gli appellativi formali «Madame» e «Monsieur» ripetuti con una certa frequenza:

(rr. 12-14) Et Steiner ? Monsieur Steiner était bien bas ; ça finirait par du vilain, s'il ne trouvait pas quelque nouvelle opération. Et Daguene ? Oh ! celui-là allait parfaitement ; monsieur Daguene arrangeait sa vie.

Non sempre in italiano questo equilibrio viene mantenuto; il principale elemento di alterazione è dato dall'omissione degli appellativi, già segnalata nella traduzione di Liviah, ma presente anche in altri testi:

E Steiner? * Steiner era in cattive acque: la finirebbe male se non trovava qualche nuova speculazione. E Daghene? Oh! * Daghene stava benone: combinava le cose in modo da passarla divinamente. (AL, p. 44 vol. II)

E Steiner? Il signor Steiner era in pessime acque, se non gli riusciva qualche nuova speculazione sarebbe certo finito male. E Daguene? Oh, * Daguene andava magnificamente, stava sistemando la sua vita. (GPD, p. 201)

Steiner...Oh, Steiner era parecchio in ribasso e, se non avesse trovato qualche speculazione seria, sarebbe finito male. Daguene? * Stava benissimo: quello sapeva ben regolare la sua vita. (UC, p. 157)

D'altra parte, il tono informale di alcune espressioni viene mantenuto; si pensi alle locuzioni «essere in cattive (o pessime) acque», «essere molto giù», «essere parecchio in ribasso» scelte per rendere in italiano l'«idée de décadence, de dégénérence»¹⁸⁷ veicolata dal predicato «était bien bas»:

¹⁸⁷ *Trésor de la langue française*, voce «bas».

– E Steiner? – Il signor Steiner era in cattive acque; [...]. (1880, p. 182; MB, p. 233)

– E Steiner? – Steiner era in cattive acque. (CL, p. 198)

E Steiner? Il signor Steiner era parecchio giù, [...]. (SM, p. 255)

E Steiner? Il signor Steiner era molto giù, [...]. (DE, p. 299)

E Steiner? Monsieur Steiner era in cattive acque; [...]. (LC, p. 271)

Oppure a «finire male» (nella costruzione impersonale e non, coniugata in modo diverso conformemente alla variazione diacronica subita dall'italiano nel lasso di tempo di cui ci occupiamo) e «mettersi al brutto» per «finir par du vilain»:

[...] la finirebbe assai male, se non trovava qualche nuova speculazione. (1880, p. 182)

[...] le sue cose si mettevano al brutto se non trovava qualche nuova speculazione. (SM, p. 255)

[...] le cose sarebbero finite male se non avesse fatto qualche nuova operazione. (MB, p. 233)

[...] sarebbe finita male se non trovava qualche nuova operazione da fare in Borsa. (DE, p. 299)

[...] se non avesse fatto qualche nuova operazione in Borsa le cose sarebbero finite male. (LC, p. 271)

Spesso il carattere colloquiale del racconto di Francis viene addirittura sottolineato attraverso piccoli espedienti che massimizzano la comunicativa del testo di arrivo senza venire meno alla fedeltà nei confronti di quello di partenza. È il caso degli avverbi «benone» e «a meraviglia» con funzione enfatica o del procomplementare «passarsela» come traducanti del francese «allait parfaitement»:

– E Daghenè? – Oh! quello là stava benone; il signor Daghenè si riorganizzava, regolava per bene le cose sue. (1880, p. 182)

– E Daghenè? – Oh! quello stava benone, e regolava per bene le cose sue. (CL, p. 198)

E Dagenè? Oh! Dagenè stava benone: combinava le cose in modo da passarla divinamente. (AL, p. 44 vol. II)

E Dagenet? Oh, quello stava benone, il signor Dagenet stava dando un buon indirizzo alla sua esistenza. (DE, p. 299)

E Dagenet? Oh! quello stava benissimo; Monsieur Dagenet organizzava a meraviglia la sua vita. (LC, p. 271)

Tra tutte le versioni prese in esame una ci sembra trasmettere al meglio l'*esprit de la lettre* dell'originale, vale a dire quella di Bogliolo, il quale stempera la formalità dell'appellativo «Monsieur» riproposto in francese grazie all'impiego di espressioni colloquiali concatenate con naturalezza, che ben si sposano con l'eloquio del parrucchiere in questo frangente:

E Steiner? Monsieur Steiner era alle corde; se non azzeccava qualche nuova operazione, sarebbe andato in malora. E Dagenet? Oh, lui andava a gonfie vele; monsieur Dagenet stava per sistemarsi. (GB, p. 242)

L'espedito dell'assenza di domanda diretta ricorre anche a conclusione del brano che presentiamo, ma a parti invertite; in questo caso è Nana che, smettendo eloquentemente di parlare, spinge Francis a fornirle informazioni sul conte. Nel testo di partenza, il momentaneo silenzio su cui si innesta il resoconto delle sorti di Muffat da parte del parrucchiere viene espresso mediante un imperfetto imminenziale, che «esprime un'azione/processo tentato (se si tratta di un verbo transitivo) o quasi realizzatosi (se si tratta di un verbo intransitivo), un fatto alla cui realizzazione mancava poco»¹⁸⁸:

(rr. 13-14) Nana, que ses souvenirs excitaient, ouvrait la bouche pour le questionner encore [...].

La risorsa espressiva del valore modale dell'imperfetto, esistente anche in italiano, viene sfruttata da Dora Eusebiotti, che enfatizza la densità drammatica della scena anche per mezzo dell'aggiunta dell'avverbio «già»:

Nana, che si riscaldava al parlare dei suoi ricordi, apriva già la bocca per fargli altre domande [...]. (DE, p. 299)

La maggior parte delle versioni, invece, presenta una narrazione più lineare; Montanelli esprime l'imminenza dell'azione tramite il costrutto «stare per + infinito»:

¹⁸⁸ Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, vol. II: Morfosintassi, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 513.

Nanà, eccitata da tutti questi suoi ricordi, stava per aprire bocca e fargli un'altra domanda [...]. (SM, p. 255)

Non di rado la rielaborazione formale si allontana dalla natura aspettuale propria dell'originale, e l'idea di sospensione perde incisività man mano che il grado di compiutezza diventa più definito:

Nanà, eccitata da questi ricordi, voleva fare altre domande [...]. (GPD, p. 201)

Nanà, eccitata dai ricordi, apri la bocca per fargli un'altra domanda [...]. (MB, p. 233)

Nanà, eccitata dai ricordi avrebbe voluto fargli molte altre domande [...]. (LC, p. 271)

Queste ultime due soluzioni, in particolare, restituiscono un'immagine quanto mai distante dall'espressione di imperfettibilità che caratterizza il testo di partenza. Se nell'originale l'eccitazione suscitata dai vecchi ricordi viene bruscamente frenata dall'imbarazzo, da cui Nana sembra essere colta all'improvviso, la scelta di tempi perfettivi trasmette una sensazione di macchinosa ponderatezza che lede la densità drammatica.

Nella versione del 1956 e in quella di Caimpenta, la sospensione improvvisa della conversazione viene affidata all'idiomatismo:

Eccitata da quei ricordi, Nanà aveva un'altra domanda sulla punta della lingua [...]. (UC, p. 157)

Ella aveva un'altra domanda sulla punta della lingua [...]. (1956, p. 75)

Per quanto riguarda il racconto di Francis sulle sorti del conte dopo la fuga di Nana, si osserva in alcune traduzioni la riproposizione di tendenze già segnalate. L'omissione degli appellativi, con le ripercussioni nell'economia narrativa di cui si è detto:

(rr. 17-18) Il * conte, faceva pietà, tanto aveva sofferto dopo la partenza della signora; ma un giorno, * Mignòn, avendolo incontrato, lo aveva condotto a casa sua. (CL, p. 198)

La semplificazione del testo, finalizzata alla trasposizione dei principali elementi di progressione narrativa, a scapito della ricchezza espressiva dell'originale:

Allora Francesco narrò che il conte faceva pietà e che Mignon, lo aveva condotto a casa sua. (1923, p. 53)

[...] il conte faceva pietà a vederlo da quanto aveva sofferto dopo la partenza della signora, * ma un giorno, finalmente, lo aveva trovato il signor Mignon, che lo aveva condotto a casa sua. (1956, p. 75)

Talvolta si assiste a un rimaneggiamento sintattico del testo di partenza, come nel caso di Caimpenta, che trasforma una consecutiva in un'esclamativa:

[...] il conte faceva pietà a vederlo; quanto aveva sofferto dopo la partenza della signora! (UC, p. 157)

La resa della similitudine «il semblait une âme en peine» (r. 18) dà origine a qualche variazione sul tema dell'inquietudine e del tormento:

[...] sembrava un'anima del purgatorio, lo si vedeva dappertutto ove era probabile d'incontrare la signora. (1880, p. 182)

[...] pareva uno spettro, lo si incontrava dappertutto dove la signora aveva l'abitudine di andare. (GPD, p. 201)

[...] dopo la partenza della signora aveva sofferto tanto che sembrava un'anima in pena; lo si incontrava in tutti i posti dove la signora avrebbe potuto essere. (SM, p. 255)

[...] sembrava un'anima in pena, lo vedevano in tutti i posti dove v'era la possibilità di incontrarla. (DE, p. 299)

Non mancano alcuni validi tentativi di annullare, quanto più possibile, lo stacco tra il momento narrativo («alors, Francis, souriant, parla le premier» r. 17) e quello enunciativo di ripresa della conversazione («quand à monsieur le comte...»). Segnaliamo la scelta di Bogliolo; tramite l'aggettivo «poverino» collocato in inciso inserisce una nota di commiserazione da parte del parrucchiere che crea un tacito legame tra la ripresa del discorso e l'imbarazzo che aveva inibito Nana nel chiedere sue notizie:

Allora Francis, sorridendo, ne parlò per primo. Il signor conte, poverino, faceva pietà; dopo la partenza della signora aveva sofferto tanto, sembrava un'anima in pena, lo si vedeva in tutti i posti dove avrebbe potuto incontrare la signora. (GB, p. 242)

Si rivela estremamente funzionale anche l'inciso creato da Luisa Collodi, la quale grazie all'aggiunta dell'avverbio «poi» posposto rispetto al tema della frase riesce a simulare alla perfezione la volontà di ripresa del discorso precedente da parte di Francis con l'intento, in linea con il personaggio, di aiutare Nana a superare il momento di impaccio causato dal

ricordo del conte. Il merito di tale inciso sta nel rendere l'intervento del narratore del tutto parentetico, quasi fosse un ammiccamento al lettore di cui il piano dell'enunciazione dei personaggi non risente minimamente:

Allora Francis, sorridendo, ne parlò per primo. Il signor conte, poi, faceva pietà, tanto aveva sofferto, dopo la partenza della signora; sembrava un'anima in pena, lo si vedeva dovunque avrebbe potuto incontrare la signora. (LC, p. 271)

Chiudiamo l'analisi di questo passo segnalando il comportamento traduttivo tenuto da Lissi, che converte il segmento in questione in un discorso indiretto, facendo dell'indiretto libero originale una subordinata completiva retta dal predicato «disse» e sostituisce «madame» con il più neutro Nana:

Francesco, sorridente, ne parlò per primo.
Disse che il signor conte faceva pietà, tanto aveva sofferto dopo la partenza di Nanà: era come un'anima in pena. (AL, p. 44 vol. II)

3.3. Rotture narrative: l'invito

Altri incontri aprono al dialogo per mezzo di un invito:

- [C] Cependant, Nana avait perdu Satin. Les jambes mortes, elle allait sûrement être arrêtée, lorsqu'un homme l'ayant prise à son bras, l'emmena devant les agents furieux. C'était Prullière qui venait de la reconnaître. Sans parler, il tourna avec elle dans la rue Rougemont, alors déserte, où elle put souffler, si défaillante, qu'il dut la soutenir. Elle ne
- 5 le remerciait seulement pas.
 – Voyons, dit-il enfin, il faut te remettre... Monte chez moi.
 Il logeait à côté, rue Bergère. Mais elle se redressa aussitôt.
 – Non, je ne veux pas.
 Alors, il devint grossier, reprenant :
- 10 – Puisque tout le monde y passe... Hein ? pourquoi ne veux-tu pas ?
 – Parce que.
 Cela disait tout, dans son idée. Elle aimait trop Fontan pour le trahir avec un ami. Les autres ne comptaient pas, du moment qu'il n'y avait pas de plaisir et que c'était par nécessité. Devant cet entêtement stupide, Prullière commit une lâcheté de joli homme vexé
- 15 dans son amour-propre.
 – Et bien, à ton aise, déclara-t-il. Seulement, je ne veux pas de ton côté, ma chère... Tire-toi d'affaire toute seule.
 Et il l'abandonna. (p. 1316)

Il passo è nuovamente tratto dal capitolo VIII. Nana, in fuga dalla polizia, si imbatte in Prullière, che già in passato aveva mostrato interesse nei suoi confronti e decide di approfittare della situazione suggerendo a Nana di seguirlo a casa sua. Avanzata la proposta,

il dialogo si articola in uno scambio di battute che comprende il rifiuto della giovane, la richiesta di spiegazioni e le motivazioni addotte, per chiudersi con il fallimento della trattativa e la conseguente uscita di scena di Prullière. Anche in questo caso è possibile rintracciare la struttura soggiacente che accomuna i casi [A] e [B]; il quadro in cui si innesta il dialogo, che avviene stavolta sul modo del discorso diretto, è affidato alla narrazione. L'incontro ha luogo nel più completo silenzio; la concitazione del tentativo di fuga dagli agenti non consente convenevoli che, inoltre, rischierebbero di far saltare il piano di salvataggio di Nana, il cui buon esito è strettamente legato alla naturalezza con cui i due si fingono una coppia, per occultare la condizione di prostituta della protagonista. Ne deriva che la precisazione di Zola «alors déserte» riferita a rue Rougemont non è secondaria; soltanto l'assenza di sguardi indiscreti rende possibile lo scambio di battute.

Questi elementi di tensione narrativa vengono mantenuti nelle traduzioni italiane, con l'unica eccezione della versione del 1923 che elimina l'intera scena dal romanzo:

(rr. 4-5) Senza fiatare, svoltò con lui in via *Rougemont*, allora deserta, ove essa poté respirare, ma così sfinita di forze, ch'ei dovette sorreggerla. (1880, p. 203)

Senza fiatare, Nanà svoltò con lui in via *Rougemont*, allora deserta, ove essa poté respirare, ma così rifinita di forze, ch'egli dovette sorreggerla. (CL, p. 215)

[...] girò silenziosamente con lei l'angolo di via *Rougemont*, allora deserto, e colà essa poté respirare, ma le fu forza continuare a sorreggersi tant'era il dolore. (AL, p. 74 vol. II)

Senza parlare, svoltò in rue *Rougemont*, allora deserta. (GPD, p. 223)

Senza far parola, svoltò in via *Rougemont* che era deserta, e dove Nanà poté riprender fiato. (UC, p. 176)

Senza parlare, egli voltò con lei per via *Rougemont* in quel momento deserta, dove ella poté respirare, così vacillante che dovette sostenerla. (MB, p. 259)

Senza dire una parola egli scantonò in via *Rougemont*, in quel momento deserta, dove essa poté riprender fiato, ma era così priva di forze che dovette sorreggerla. (SM, p. 285)

Senza dire una parola, svoltò da via *Rougemont* che era deserta, dove Nanà poté riprender fiato. Vacillava però in modo che egli dovette sostenerla. (1956, p. 85)

Senza parlare svoltò con lei in via *Rougemont*, in quel momento deserta e qui ella poté prender fiato, ma così disfatta ch'egli fu costretto a sostenerla. (DE, p. 330)

Senza parlare voltò con lei in rue Rougemont, in quel momento deserta, dove Nanà poté tirare il fiato, ma era così vacillante ch'egli la dovette sostenere. (LC, p. 297)

Senza dire una parola, svoltò con lei in rue Rougemont in quel momento deserta, dove poté riprendere fiato; ma era così priva di forza che lui dovette sorreggerla. (GB, p. 270)

La battuta di Prullière (r. 6) che dà inizio alla contrattazione tra i due viene interpretata in modo personale dai traduttori, che nella resa caratterizzano il personaggio con sfaccettature diverse. Le versioni che restano più aderenti al francese ripropongono l'invito a raggiungere la casa dell'attore con la scusa di potersi riposare:

– Suvvia, diss'egli alla fine, bisogna che tu ti ripigli.... Vieni su, in casa mia. (1880, p.203)

– Suvvia, – diss'egli alla fine. – Bisogna che tu ti rimetta.... Vieni su a casa mia. (AL, p. 74 vol. II)

– Via, – le disse poi, – ora ti devi rimettere...Sali in casa mia. (1956, p. 85)

– Su, su – disse lui – devi rimetterti...Sali da me. (DE, p. 330.)

«Coraggio», le disse, «ti devi riprendere... Sali a casa mia». (LC, p. 297)

«Coraggio,» le disse «ti devi riprendere... Sali su da me.» (GB, p. 270)

La trovata di un pretesto inoffensivo fa di Prullière un personaggio scaltro e un avveduto seduttore, in grado di volgere qualunque situazione a suo vantaggio. Egli maschera il reale scopo del suo comportamento dietro una facciata di rispettabilità e premura nel tentativo di raggirare Nana, ma di fronte al rifiuto di quest'ultima svela il suo lato brutale ed egoistico. Tale sfasamento tra azione e reazione, tra gentilezza interessata e rivalsa puntigliosa viene meno nelle traduzioni di Liviah e di GPD:

– Suvvia, diss'egli alla fine. * Vieni su, in casa mia. (LC, p. 215)

* – Vieni a casa mia – le disse. (GPD, p. 223)

L'omissione del pretesto iniziale consegna al lettore un Prullière diretto che arriva al centro della questione senza sotterfugi; maschera più che personaggio, l'attore in queste versioni del

testo viene presentato come statico, iracondo e brutale, con minor spessore rispetto a quello originale.

A metà strada tra le due interpretazioni si colloca la traduzione di Caimpenta, in cui l'invito assume il tono imperioso di un comando e precede la giustificazione che ne viene addotta; l'uso dei dell'aposiopsi è eloquente e traduce i secondi fini che si celano dietro una proposta all'apparenza innocente:

– Vieni – le disse poi – in casa mia...Ti rimetterai... (UC, p. 176)

In altri casi è la resa del verbo a creare problemi interpretativi:

«Su» egli le disse dopo un po' di silenzio «bisogna che tu ti arrenda... Sali in casa mia.» (SM, p. 285)

– Vedi, disse egli finalmente, bisogna sottomettersi... Vieni da me. (MB, p. 259)

«Sottomettersi» e «arrendersi» sono traducenti che si discostano dall'accezione originale «revenir à un état plus favorable»¹⁸⁹, come sinonimo di «se reposer». Ancora una volta, l'incomprensione si riflette sull'immagine che il lettore si crea del personaggio di Prullière: cinico, persuaso che Nana sia in soggezione. Affermando che deve sottostargli fa prevalere la propria volontà in modo dispotico, si impone su di lei con un atteggiamento sprezzante e autoritario che non appartiene al testo francese, e quello che in origine era il pretesto dietro cui si celano le sue vere intenzioni assume il carattere di una direttiva impartita oralmente.

Il repentino cambio di atteggiamento di Prullière di fronte al rifiuto di Nana («no, non voglio» è la soluzione adottata trasversalmente nei testi considerati), prima ancora di tradursi in parole astiose, viene sottolineato da un intervento del narratore, che lo introduce con l'aggettivo «grossier» (r. 9). Questo nuovo volto del personaggio, quando reso¹⁹⁰, viene espresso mediante alcuni predicati nominali semanticamente equivalenti al francese «qui agit d'une manière contraire aux bienséances»¹⁹¹:

Allora, ei divenne villano, soggiungendo [...]. (1880, p. 204)

Allora egli si fece grossolano [...]. (GPD, p. 223)

Allora egli diventò brutale e riprese [...]. (MB, p. 259)

¹⁸⁹ Robert, *op. cit.*, voce «remettre».

¹⁹⁰ Liviah, Fandot, Lissi, Caimpenta e Bogliolo omettono l'intervento del narratore.

¹⁹¹ Robert, *op. cit.*, voce «grossier, ière».

Allora lui si fece scortese, e continuò [...]. (SM, p. 285)

L'uomo allora divenne villano [...]. (DE, p. 331)

Allora Prullière diventò volgare, e le disse [...]. (LC, p. 297)

Per far corrispondere la battuta di Prullière all'intervento narrativo che la introduce, le strade intraprese sono due; una traduzione molto vicina al significante francese, che prevede il ricorso al verbo «passare», allusivo ma generico come il suo omologo «passer»:

– Poiché ci fai passar tutti... Eh! perché non vuoi? (1880, p. 204)

– Poiché ci fai passar tutti gli altri... (CL, p. 215)

– Dal momento che ci passano tutti... Dimmi? Perché non vuoi? (DE, p. 331)

E una traduzione più libera ed esplicita, che denota chiaramente la volgarità preannunciata:

«Dal momento che vai con tutti...Perché non vuoi?» (GPD, p. 223)

– Se tutti possono averti perché non io? (UC, p. 176)

– Ma se vai con tutti...Perché con me non vuoi? (MB, p. 259)

«Dal momento che tutti possono averti...Dimmelo, perché non vuoi?» (SM, p. 285)

– Se tutti possono averti, perché non vuoi?... (1956, p. 86)

«Ma se vai con tutti...Eh? perché con me non vuoi?» (LC, p. 298)

«Ma se vai con tutti...Perché con me no?» (GB, p. 271)

L'unico testo in cui il passo è sottoposto a omissione, verosimilmente con funzione di censura vista la scabrosità dell'argomento e la datazione della versione, è quello di Lissi:

– Suvvia, – diss'egli alla fine. – Bisogna che tu ti rimetta... Vieni su a casa mia.

Egli abitava lì vicino, in via Bergère. Nanà a quelle parole, raddrizzò la persona.

– No, non voglio, – disse. *

Amava troppo Fontan, per tradirlo con un amico. Gli altri non contavano poiché erano una necessità. Di fronte a quell'ostinazione che trovava stolta, Pruglière fece una vigliaccheria da bell'imbusto, punto nell'amor proprio. (AL, p. 74 vol. II)

La definizione del personaggio viene completata dal commento del narratore che anticipa la battuta di scioglimento:

(rr.15-16) Prullière commit une lâcheté de joli homme vexé dans son amour-propre.

L'interpretazione data al sintagma «joli homme» porta a soluzioni traduttive differenti. Alcuni scelgono di annullare il valore dell'aggettivo, limitandosi alla sola denotazione «uomo»:

Prugliè commise una viltà d'uomo ferito nel suo amor proprio. (CL, p. 215)

Prullière commise una vigliaccheria da uomo offeso nel suo amor proprio. (GPD, p. 223)

Prullière [...] commise una vigliaccheria, da uomo che si sente offeso nel suo amor proprio. (UC, p. 176)

Altri, come Dora Eusebietti, propongono un traduceur calcato sul francese:

Prullière ebbe una mossa vile da bell'uomo ferito nel suo amor proprio. (DE, p. 331)

La stessa soluzione lessicale si ritrova in Montanelli, collocata però all'interno di una struttura sintattica molto più articolata e ridondante di quella originale:

Prullière commise la viltà che suol commettere un bell'uomo che si senta offeso nel suo amor proprio. (SM, p. 285)

Vi sono poi traduttori che scelgono di dare una connotazione negativa, legittimata dal contesto, all'atteggiamento di Prullière, mettendone in risalto la fatuità e l'arroganza ricorrendo al termine «bellimbusto»:

Prullière fece una vigliaccheria da bell'imbusto, punto nell'amor proprio. (AL, p. 75 vol. II)

Prullière commise una viltà da bellimbusto ferito nel suo amor proprio. (MB, p. 259)

Prullière commise un gesto di viltà, da bellimbusto ferito nell'amor proprio. (LC, p. 298)

Vale la pena segnalare anche la versione anonima del 1956:

Prullière [...] commise una vigliaccheria, da uomo per bene che si sente offeso nel suo amor proprio. (1956, p. 86)

In questo caso la prospettiva viene ribaltata, introducendo un'impetosa nota di ironia. La reazione di Prullière non sarebbe dettata dalla baldanza, ma dal risentimento di un uomo che

si crede onesto, che è convinto di trovarsi dalla parte della ragione ma si vede ingiustamente accusato di qualche meschinità.

Le parole con cui Prullière liquida Nana (rr. 16-17) non pongono invece particolari problemi di comprensione, e le soluzioni proposte, per quanto differenti a livello della sovrastruttura sintattica, si rivelano tutte ugualmente funzionali a rendere in italiano sia il contenuto del messaggio che la sfumatura stizzita che lo caratterizza in francese:

– Ebbene! come ti garba, dichiarò lui. Solamente, io non vado dalla parte ove vai tu, mia cara... Pensa a trarti d'impiccio da te sola.

E l'abbandonò. (1880, p. 204; CL, p. 215)

– Sta bene, fa come vuoi, – dichiarò. – Soltanto non vo' dalla stessa parte, cara mia... Pensa dunque a levarti d'impiccio.

E la piantò. (AL, p. 75 vol. II)

«Sta bene, fa a modo tuo. Ti avverto però che io me ne vado da un'altra parte. Sbrigati, come puoi!». E l'abbandonò. (GPD, p. 223)

– Fai pure a modo tuo! Ti avverto però che io passo dall'altra parte, tu pensa a levarti d'impiccio come meglio ti riuscirà.

E la lasciò. (UC, p. 176)

– Ebbene, fa come vuoi, dichiarò. Soltanto, io non vado dalle tue parti, cara mia... Te la caverai da sola.

E l'abbandonò. (MB, p. 259)

«Ebbene, fa' come vuoi» dichiarò. «Però, io me ne vo' da un'altra parte, cara mia... Pensaci da te sola a sbrigartela».

E la piantò lì. (SM, p. 285)

– Fa' come vuoi: ti avverto però che io passo dall'altra parte, e tu pensa a sbrigarti come ti riesce.

E la piantò. (1956, p. 86)

– Beh! Come vuoi – dichiarò – ma io non faccio al caso tuo, mia cara... Sbrigatela da sola.

E la piantò in asso. (DE, p. 331)

«Benissimo! Fai quello che ti pare!» dichiarò. «Soltanto, io non vado dalla tua parte, cara mia... Cavatela da sola».

E l'abbandonò. (LC, p. 298)

«Benissimo, fa' come vuoi» dichiarò. «Solo che io vado dalla parte opposta alla tua, mia cara... Cavatela da sola.»

E la piantò in asso. (GB, p. 271)

Abbiamo riportato anche il momento dell'uscita di scena di Prullière. Oltre che per fornire una panoramica delle soluzioni proposte dai traduttori per esprimerla, differenti sul piano del registro, la presenza di tale elemento ci consente di fare un significativo accenno a un aspetto, la chiusura dei dialoghi e la sua ragion d'essere tra narrazione e dialogo, che avremo modo di

approfondire più avanti; ci limitiamo per ora a segnalare che in questo caso viene proposta la più canonica delle situazioni, in cui la chiusura del dialogo coincide con la separazione dei personaggi e viene documentata dal narratore.

4. L'inserimento del dialogo nel romanzo: il vuoto informativo

Tra gli espedienti narrativi che favoriscono l'inserimento del dialogo all'interno del tessuto del romanzo vanno annoverate tutte quelle situazioni che creano una qualunque forma di vuoto informativo. La necessità di colmare tale vuoto costituisce la condizione di base di uno scambio di informazioni, e poco importa se il dialogo che ne scaturisce sia creato sul modello domanda-risposta oppure costituito dall'espressione di una catena di opinioni.

4.1. Il personaggio fuori contesto

Ricordiamo in primis le scene in cui un personaggio viene calato in una situazione che non conosce. Nelle prime pagine del romanzo, lo spaesamento di Hector de la Faloise, «un jeune homme qui venait achever son éducation à Paris» (p. 1097) e che «Paris étonnait encore» (p. 1111), permette di introdurre attraverso una conversazione col cugino e con Bordenave una descrizione dialogata de *La Blonde Vénus* e della sua protagonista:

- [A] La salle blanche et or, relevée de vert tendre, s'effaçait, comme emplie d'une fine poussière par les flammes courtes du grand lustre de cristal.
 – Est-ce que tu as eu ton avant-scène pour Lucy ? demanda Hector.
5 – Oui, répondit l'autre, mais ça n'a pas été sans peine... Oh ! il n'y a pas de danger que Lucy vienne trop tôt, elle !
 Il étouffa un léger bâillement, puis, après un silence :
 – Tu as de la chance, toi qui n'as pas encore vu de première... *La Blonde Vénus* sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois. Ah ! mon cher, une musique ! un chien !... Bordenave a gardé ça pour l'Exposition.
10 Hector écoutait religieusement. Il posa une question.
 – Et Nana, l'étoile nouvelle, qui doit jouer *Vénus*, est-ce que tu la connais ?
 – Allons, bon ! ça va recommencer ! cria Fauchery en jetant les bras en l'air. Depuis ce matin, on m'assomme avec Nana. J'ai rencontré plus de vingt personnes, et Nana par-ci, et Nana par-là ! Est-ce que je sais, moi ! est-ce que je connais toutes
15 les filles de Paris !... Nana est une invention de Bordenave. Ça doit être du propre.
 Il se calma. Mais le vide de la salle, le demi-jour du lustre, ce recueillement d'église plein de voix chuchotantes et de battements de porte l'agaçaient.
 – Ah ! non, dit-il tout d'un coup, on se fait trop vieux, ici. Moi, je sors... Nous allons peut-être trouver Bordenave en bas. Il nous donnera des détails. [...]
20 – Voilà Berdenave, dit Fauchery en descendant l'escalier. [...]. C'était donc là ce Bordenave, ce montreur de femmes qui les traitait en garde-chiourme, ce cerveau toujours fumant de quelque réclame, criant, crachant, se tapant sur les cuisses,

- cynique et ayant un esprit de gendarme ! Hector crut qu'il devait chercher une phrase aimable.
- 25 – Votre théâtre..., commença-t-il d'une voix flûtée.
Bordenave l'interrompit tranquillement, d'un mot cru, en homme qui aime les situations franches.
– Dites mon bordel.
- [...] Quant il revint, la Faloise se remettait. Il craignait d'être traité de provincial,
- 30 s'il se montrait trop interloqué.
– On m'a dit, recommença-t-il, voulant absolument trouver quelque chose, que Nana avait une voix délicieuse.
– Elle ! s'écria le directeur en haussant les épaules, une vraie seringue !
Le jeune homme se hâta d'ajouter :
- 35 – Du reste, excellente comédienne.
– Elle !... Un paquet ! Elle ne sait où mettre les pieds et les mains.
La Faloise rougit légèrement. Il ne comprenait plus. Il balbutia :
– Pour rien au monde, je n'aurais manqué la première de ce soir. Je savais que votre théâtre...
- 40 – Dites mon bordel, interrompit de nouveau Bordenave, avec le froid entêtement d'un homme convaincu.
Cependant, Fauchery, très calme, regardait les femmes qui entraient. Il vint au secours de son cousin, lorsqu'il le vit béant, ne sachant s'il devait rire ou se fâcher.
– Fais donc plaisir à Bordenave, appelle son théâtre comme il te le demande,
- 45 puisque ça l'amuse... Et vous, mon cher, ne nous faites pas poser. Si votre Nana ne chante ni joue, vous aurez un four, voilà tout. C'est ce que je crains, d'ailleurs.
– Un four ! Un four ! cria le directeur dont la face s'empourprait. Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter ? Ah, mon petit, tu est trop bête... Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai joliment flairée,
- 50 c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus le nez d'un imbécile... Tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue. (pp. 1096-1098)

Il lettore conosce Nana per mezzo di una successione di momenti distinti. Il primo è dato dalla considerazione di Fauchery («Nana est une invention de Bordenave. Ça doit être du propre», rr. 13-14); si tratta di una supposizione a carattere ironico, laddove per ironia si intende «une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral»¹⁹². Le parole di Fauchery si basano su un'inversione semantica; la formula positiva «ça doit être du bien» qualifica una realtà che il giornalista disapprova. Questa interpretazione è veicolata da Zola per mezzo di alcune informazioni indirette sul locutore (il lettore sa che Fauchery conosce bene Bordenave e la sua attività: «Bordenave, qui sait son affaire, a gardé ça pour l'Exposition», r. 9) e sottolineata dal punto di vista narrativo con la descrizione dell'alterazione emotiva del personaggio di fronte alla domanda di La Faloise («cria Fauchery

¹⁹² César Chesneau Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, éd. Douay-Soubin, Paris, Flammarion, 1988, p. 156 (prima ed. 1730). Ricordiamo che in materia di ironia, nell'ambito degli studi linguistici, esistono due diverse scuole di pensiero: quella che si rifà alla retorica classica nell'identificare l'ironia come tropo (si vedano le opere di Catherine Kerbrat-Orecchioni, tra cui «Problèmes de l'ironie», *Linguistique et sémiologie*, 2, «L'ironie», PUL, 1976, pp. 9-46 e «L'ironie comme trope», *Poétique*, n° 41, 1980, pp. 108-127) e quella che la interpreta in termini di enunciazione, come menzione (Dan Sperber, Dreidre Wilson, «Les ironies comme mentions», *Poétique*, n° 36, 1978, pp. 399-412) o come polifonia (Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984).

en jetant les bras en l'air», r. 12). La componente pragmatica di *moquerie* viene infine rimarcata dall'indice di esclamazione.

Nelle traduzioni, il meccanismo dell'attualizzazione simultanea di «deux niveaux de valeurs dont l'une relève du littéral et l'autre est engendrée par certains mécanismes dérivationnels»¹⁹³ non sempre viene messo in atto. Soltanto le soluzioni di GPD, Montanelli, Collodi e Bogliolo, con minime variazioni grammaticali (l'uso dell'articolo partitivo) e sintattiche (il ricorso alla dislocazione), assumono la forma di contro-verità assimilabile alla dimensione del testo di partenza:

Dev'essere della bella roba! (GPD, p. 7)

Bella roba, dev'essere! (SM, p. 4; GB, p. 4)

Vedrai che bella roba ! (LC, p. 42)

Rispetto a questi testi, la traduzione del 1880, quella di Dora Eusebietti e quella di Maria Bellonci sono caratterizzate da scelte più personali sul piano lessicale, che comunque garantiscono la stessa efficacia espressiva:

Dev'essere un bel capo! (1880, p. 3)

Deve essere qualche cosa di buono! (DE, p. 24)

Qualcosa di pulito, vedrai! (MB, p. 14)

Nella versione di Liviah si osserva la trasposizione dalla proposizione esclamativa in assertiva:

Dev'essere davvero qualcosa di squisito. (CL, p. 6)

Il punto esclamativo è un indice non trascurabile di ironia in questo caso; la sua sostituzione con il punto fermo rende meno immediata l'interpretazione delle parole di Fauchery, per la quale il lettore si vede costretto a ricorrere a ciò che sa della «façon de penser de celui qui parle»¹⁹⁴. Se nel testo in questione l'apparato contestuale resta tanto fedele da consentire al lettore di ricostruire l'intento comunicativo del giornalista, la traduzione del 1923, che riprende la medesima strategia, si rivela particolarmente manchevole, dal momento che la

¹⁹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope», cit., p. 110.

¹⁹⁴ César Chesneau Dumarsais, *op. cit.*, p. 157.

formula di Fauchery non può essere messa in relazione con altri elementi che ne facciano dedurre il tono, totalmente omessi:

Poi chiese:

– Non hai veduta ancora nessuna «première ?»

– No, sono a Parigi da tre settimane¹⁹⁵.

– Hai fortuna allora! La «Bionda Venere» sarà il più importante avvenimento di quest'anno *.

Ettore chiese:

– E Nanà, la nuova stella che fa Venere, la conosci?

– Ah, – esclamò Fauchery * – Da stamattina tutti mi chiedono di questa Nanà. Che devo saperne, io? Posso conoscere tutte le ragazze di Parigi? Nanà è una scoperta di Bordenave. Dev'essere squisita. Ma qui si ammuffisce. Andiamo... Troveremo forse Bordenave. Ci informeremo. (1923, p. 5)

Di fronte a questo testo il lettore, privato degli elementi che indicano la conoscenza tra Fauchery e Bordenave, il giudizio morale del primo nei confronti del secondo e il tono risentito della presa di parola del giornalista, è legittimato nel considerare la battuta di Fauchery non come un'antifrasi costruita su una relazione antonimico-ironica, ma come un discorso ordinario di elogio.

La traduzione di Lissi mantiene il carattere sprezzante insito nell'opinione personale di Fauchery, non ancora confermata dalla conoscenza diretta dei fatti, ma annulla la connotazione beffarda delle sue parole:

Nanà è un'invenzione di Bordenave, ecco tutto! (AL, p. 7)

Accanto a questi interventi di carattere formale, bisogna segnalare il comportamento di alcuni traduttori che hanno distorto il testo alla luce di una presumibile interpretazione erronea dell'originale:

Chi sa che non l'abbia inventata Bordenave... Figurati! (RF, p. 4; 1956, p. 5)

Potrebbe anche darsi che l'avesse creata la fantasia di Bordenave... Sarebbe bello! (UC, p. 6)

Il fraintendimento ruota attorno al senso da attribuire al termine «invention», da intendersi in questo contesto più come sinonimo di «trouvaille» che come «chose imaginaire,

¹⁹⁵ Queste prime due battute non figurano nella versione definitiva del testo francese, ma una nota di Mitterand all'edizione della Pléiade cui facciamo riferimento le segnala come varianti preparatorie (Cfr. Henri Mitterand, «Études, notes et variantes» in Émile Zola, *Œuvres complètes*, cit., pp. 1696-1697).

inventée»¹⁹⁶; definendo Nana un'«invention de Bordenave», Fauchery vuole sottolineare come l'attrice sia solo una delle figure del campionario cui Bordenave ha abituato il suo pubblico, sulla quale non è il caso di riporre troppe aspettative artistiche. Le soluzioni di Fandot (scelta ripresa alla lettera nella versione del 1956) e di Caimpenta, invece, indeboliscono l'intenzione originale facendo sì che le parole di Fauchery mettano in dubbio l'esistenza effettiva di una «étoile nouvelle qui joue Vénus» e che risponda al nome di Nana.

Alla previsione disincantata di Fauchery fanno eco alcune considerazioni di La Faloise, il quale nel dialogo con Bordenave elenca quelle che si suppone siano le doti di una grande teatrante («On m'a dit [...] que Nana avait une voix délicieuse»rr. 30-31; «Du reste, excellente comédienne», r. 34). Lo scetticismo del giornalista lascia spazio a un altro pregiudizio, di natura opposta, espresso dal cugino; le traduzioni presentano in questo caso una sostanziale fedeltà al testo di partenza:

– Dicono, ricominciò, volendo assolutamente trovare qualcosa, che Nanà ha una voce deliziosa. (1880, p. 4)

Quando tornò, La Faloise temendo di passare per provinciale rimanendo muto, ricominciò:

– Dicono che Nanà abbia una voce deliziosa [...]. (CL, p. 7)

Poi, volendo dire assolutamente qualcosa:

– Mi hanno detto, – continuò, – che Nanà ha una voce deliziosa. (RF, p. 3; 1956, p. 6)

Quando tornò, La Faloise riprese:

– Dicono che Nanà abbia una voce deliziosa. (1923, p. 6)

– Mi han detto, – ricominciò, volendo assolutamente trovare una frase, – che Nanà abbia una voce deliziosa. (AL, p. 10)

– Mi hanno detto – riprese con l'intenzione di rimediare – che Nanà ha una voce deliziosa. (GPD, p. 7)

«Mi hanno detto» riprese a ogni costo dire qualcosa «che Nanà ha una voce deliziosa». (SM, p. 6)

– Mi hanno detto – ricominciò volendo assolutamente dire qualcosa, – che Nanà ha una voce deliziosa. (MB, p. 16)

– Mi hanno detto – riprese, deciso a trovare qualche cosa a ogni costo – che Nanà ha una voce deliziosa. (DE, p. 27)

«Mi è stato detto», ricominciò, volendo assolutamente trovare qualcosa da sostenere, «che Nanà ha una voce deliziosa». (LC, p. 42)

«Mi hanno detto,» ricominciò volendo assolutamente dire qualcosa «che Nanà ha una voce deliziosa.» (GB, p. 6)

¹⁹⁶ Robert, *op. cit.*, voce «invention».

Rispetto a queste soluzioni segnaliamo la trasposizione operata da Caimpenta:

Poi, come per rimediare aggiunse:

– Si dice che Nanà canti deliziosamente. (UC, p. 7)

Alcune scelte più personali si possono riscontrare nell'espressione delle doti recitative che La Faloise suppone; solo Bellonci e Bogliolo scelgono un traduttore prossimo all'originale anche sul piano del significante, nonostante la prima mantenga l'ellissi del verbo mentre il secondo no:

– Un'attrice eccellente, però. (MB, p. 16)

«Però è un'attrice eccellente.» (GB, p. 6)

Per il resto, «ottima attrice» è la scelta più diffusa:

– In ogni modo è ottima attrice. (1880, p. 4)

– In ogni modo un'ottima attrice (CL, p. 7)

– Ma è un'ottima attrice. (1923, p. 6)

– Però, ottima attrice... (GPD, p. 8)

– Ottima attrice, però. (DE, p. 27)

La stessa soluzione viene proposta anche da Luisa Collodi, la quale però aggiunge l'avverbio «oltretutto» in funzione rafforzativa, benché alla luce di un contesto in cui tra La Faloise e Bordenave si instaura una vera e propria trattativa in merito al talento di Nana sarebbe apparso più appropriato l'uso di un elemento avversativo:

«Oltretutto, un'ottima attrice.» (LC, p. 42)

In quest'ottica ci sembra valida, almeno sul piano sintattico, la resa di Caimpenta, per quanto l'aggettivo «carina» indebolisca la battuta di La Faloise:

– Carina almeno come attrice. (UC, p. 7)

Tale scelta lessicale potrebbe tuttavia risultare accettabile ipotizzando che nelle intenzioni del traduttore vi fosse un tentativo di esprimere la soggezione del personaggio di La Faloise

nei confronti di Bordenave; l'aggettivo «carina» potrebbe essere considerato alla stregua di un ridimensionamento verbale delle aspettative del giovane che, ricordiamo, non riporta affermazioni realmente sentite, ma si trincerava dietro una serie di luoghi comuni nel tentativo di mostrarsi all'altezza della situazione.

Altre variazioni proposte sono «una brava artista drammatica» (AL, p. 10), «una grande attrice» (SM, p. 6) e «un'attrice abilissima» (RF, p. 4; 1956, p. 6).

L'ultimo grado dell'introduzione al personaggio di Nana coincide con il ritratto offerto da Bordenave in risposta alle lodi di La Faloise. Se finora l'immaginazione del lettore era stata stimolata sulla base di supposizioni, con l'ingresso dell'impresario nella scena si ottiene per la prima volta una descrizione concreta e legittima della protagonista. Nana è sì preceduta dalla sua fama, ma si tratta di una fama indefinita, una macchinazione creata ad hoc (in questo senso realmente una «invention de Bordenave») in virtù della quale il lettore, che come La Faloise è appena stato iniziato a questo particolare scorcio di realtà parigina, finisce per trovarsi spiazzato. Le doti canore ipotizzate da La Faloise si vedono ricondotte alla condizione di «vraie seringue»; l'immagine denota una certa vivacità espressiva da parte di Bordenave (del quale più volte viene descritta la «cruauté d'expression» p. 1098), che ricorre a una locuzione idiomatica per esprimere il concetto¹⁹⁷. La traduzione di Maria Bellonci è la più letterale e crea un calco non adeguato della locuzione del TP, la cui interpretazione letterale a partire dal riferimento concreto allo strumento impiegato «pour administrer les lavements, les clystères»¹⁹⁸ («Lei!...Una vera siringa», p. 16) sortisce un effetto comunicativo diverso nel lettore italiano rispetto a quello di LP.

Lissi segue la stessa fuorviante strategia adottata da Bellonci, cercando un equivalente nel termine «lavativo»:

– Lei! – esclamò il direttore alzando le braccia; – un vero lavativo! (AL, p. 10)

Diverse altre soluzioni sono maggiormente improntate al contesto derivante dall'affermazione di La Faloise e si concentrano su una gamma di immagini metaforiche in grado di evocare la mancanza di armonia sonora:

– Lei! – gridò il direttore, alzando le spalle – un catenaccio arrugginito! (GPD, p. 8; UC, p. 7)

¹⁹⁷ L'espressione è lessicalizzata nel *Grand Robert*: «LOC. FAM. (1808) chanter comme une seringue (faux, très mal)».

¹⁹⁸ *Trésor de la Langue Française*, voce «seringue».

- «Chi? Nanà?» gridò l'impresario alzando le spalle «un vero zufolo è». (SM, p. 6)
- Lei?! – esclamò il direttore. – È un catenaccio arrugginito! (1956, p. 6)
- Quella! – gridò il direttore con un'alzata di spalle – una sirena da pompieri! (DE, p. 27)
- «Quella?», esclamò il direttore, alzando le spalle. «Un vero disastro!» (LC, p. 42)
- «Quella lì? È una campana fessa!» esclamò il direttore con un'alzata di spalle. (GB, p. 6)

Dal momento che la locuzione del testo di partenza è lessicalizzata, le versioni più appropriate si rivelano quelle che scelgono come traducete il dispregiativo «cagna», termine che indica «una cantatrice da strapazzo, con poca voce, stonata»¹⁹⁹:

- Essa! esclamò il Direttore, stringendosi nelle spalle. Una vera cagna. (1880, p. 4)
- Nanà! Esclamò il direttore, una vera cagna. (CL, p. 7)
- Nanà? – esclamò il direttore – una cagna. (1923, p. 6)

Malgrado sia semanticamente appropriata, in quanto l'accezione del termine «cane» riferito a persone tende a indicare l'incapacità nello svolgere il proprio lavoro, questa soluzione rischia di appiattire la caratterizzazione voluta da Zola per Bordenave, personaggio rude e burbero che si ritaglia uno spazio privilegiato nell'immaginario del lettore all'interno del romanzo proprio in virtù del suo modo di esprimersi grossolano e spontaneo.

All'affermazione di La Faloise su Nana «excellente commedienne» (r. 34), Bordenave ribatte definendola «un paquet» (r. 35); oltre che pessima cantante, dalle parole dell'impresario che si riferisce a lei come a una «personne qui ne sait pas se mouvoir, gauche»²⁰⁰, emerge una Nana che non ha alcuna attitudine nemmeno per la recitazione. I traduceti scelti per esprimere la goffaggine della protagonista prospettata da Bordenave sono tre. «Fagotto»:

- Quella?...Un fagotto! Non sa dove mettere i piedi né le mani. (AL, p. 10 vol. I)
- Lei! Un fagotto, non sa dove muoversi, non sa dove tener le mani. (GPD, p. 8)
- «Chi? quella?... un fagotto è! Non sa né dove mettere i piedi, né dove tener le mani.» (SM, p. 6)
- Lei! Un fagotto! Non sa mai dove mettere le mani e piedi. (MB, p. 16)
- Quella!... Un fagotto! Non sa che farne delle sue mani e dei piedi. (DE, p. 27)

¹⁹⁹ De Mauro, *op. cit.*, voce «cane/cagna».

²⁰⁰ *Trésor de la Langue Française*, voce «paquet».

«Quella? Un fagotto! Non sa dove mettere le mani e i piedi». (LC, p. 42)

«Quella lì?... è un fagotto! Non sa dove tenere né mani né piedi.» (GB, p. 6)

«Fantoccio»:

– Un fantoccio piuttosto! Non sa dove mettere mani e piedi. (CL, p. 7)

– Un fantoccio! Non sa dove tenere le mani. (1923, p. 6)

«Salame»:

– Ma che! È un salame! Non sa nemmeno dove tenere le mani. (RF, p. 4; 1956, p. 6)

Anche Caimpenta sceglie di tradurre «paquet» con «salame», ma propone una soluzione più articolata per l'intera battuta di Bordenave:

– Nemmeno questo, caro signore; non sa dove mettere le mani, non sa muoversi; un vero salame. (UC, p. 7)

A stonare, oltre all'insolita prolissità dell'impresario, è l'aggiunta dell'inciso «caro signore»; si tratta di un intercalare che si addice poco alla spregiudicatezza del personaggio. Bordenave non nutre rispetto per La Faloise, al contrario; Zola indica che non appena gli viene presentato lo «pesa du regard» (p. 1097), e le valutazioni lo portano ad assumere un atteggiamento sprezzante con il giovane (è indicativa in tal senso l'insistenza sul concetto di «bordel», che mette chiaramente in difficoltà l'interlocutore), che si traduce nell'uso del *tutoyement* e dell'espressione ingiuriosa che gli rivolge a conclusione del capitolo I «bougre d'entête» (p. 1122).

Il secondo estratto che proponiamo è tratto dal capitolo IV. In questo caso il personaggio attorno cui viene a crearsi il vuoto informativo è Georges. Il giovane si trova per la prima volta coinvolto in una cena fra le prostitute e i loro amanti, potenziali o effettivi. Nel corso del capitolo Zola sottolinea a più riprese l'estraneità del ragazzo a quel tipo di ambiente, attraverso il riferimento alla sua «surprise» o all'«étonnement»; il modo ingenuo di rapportarsi a una situazione per lui inedita culmina nella sorpresa di apprendere che le convitate sono madri. Il personaggio a cui il narratore affida il compito di colmare il vuoto informativo è Daguenet; come Georges, egli è un personaggio molto giovane, aspetto che

rende plausibile l'intesa fra i due, ma rispetto al minore dei fratelli Hugon ha esperienza del *demi-monde*, nel quale si trova perfettamente a proprio agio:

[B] Dans le léger brouhaha du changement de service, Georges, de plus en plus étonné, demanda a Daguinet si toutes ces dames avaient comme ça des enfants ; et celui-ci, amusé par cette question, lui donna des détails. Lucy Stewart était fille d'un grossier d'origine anglaise, employé à la gare du Nord ; trente-neuf ans, une tête de cheval, mais adorable, phtisique et ne mourant jamais ; la plus chic de ces dames, trois
5 princes et un duc. Caroline Héquet, née à Bordeaux, d'un petit employé mort de honte, avait la bonne chance de posséder pour mère une femme de tête, qui, après l'avoir maudite, s'était remise avec elle, au bout d'un an de réflexion, voulant au moins lui sauver une fortune ; la fille, âgée de vingt-cinq ans, très froide, passait pour
10 une des plus belles femmes qu'on pût avoir à un prix qui ne variait pas ; la mère, pleine d'ordre, tenait des livres, une comptabilité sévère des recettes et des dépenses, menait toute la maison de l'étroit logement qu'elle habitait deux étages plus haut et où elle avait installé un atelier de couturière, pour les robes et les linges. Quand à
15 Blanche de Sivry, de son vrai nom Jacqueline Baudu, elle venait d'un village près d'Amiens ; magnifique personne, bête et menteuse, se disant petite-fille d'un général et n'avouant pas ses trente-deux ans ; très goûtée des Russes, à cause de son embonpoint. Puis, rapidement, Daguinet ajouta un mot sur les autres : Clarisse Besnus, ramenée comme bonne de Saint-Aubin-sur-Mer par une dame dont le mari l'avait lancée ; Simonne Cabiroche, fille d'un marchand de meubles du faubourg Saint-Antoine, élevée dans un grand pensionnat pour être instructrice ; et Maria Blond, et Louise Violaine, et Léa de Horn, toutes poussées sur le pavé parisien, sans compter Tatan Néné, qui avait gardé des vaches jusqu'à vingt ans, dans la Champagne pouilleuse. Georges écoutait, regardant ces dames, étourdi et excité par ce déballage brutal, fait crûment à son oreille. (pp. 1175-1176)

Il movimento argomentativo procede da un indiretto impiegato per formulare la domanda di Georges («demanda a Daguinet si toutes ces dames avaient comme ça des enfants», rr. 1-2) a un discorso narrativizzato («lui donna des détails», r. 3) combinato con un indiretto libero che esplicita il tipo di dettagli di cui si tratta; l'avvenuta conversazione viene infine confermata dal narratore che specifica come il racconto sia «fait crûment à son oreille» (r. 21). Da questa conversazione il lettore, al pari di Georges, scopre dettagli inediti fino a questo punto del romanzo su alcune delle figure femminili che ruotano attorno a Nana e costituiscono l'ambiente su cui ella costruisce la sua ascesa.

Il passo viene mantenuto in diverse traduzioni italiane; fanno eccezione quella di Fandot e quelle anonime del 1923, del 1933 e del 1956. Non di rado, però, la fedeltà sul piano quantitativo non assicura il rispetto dell'originale anche su quello qualitativo. Fino alla versione del 1940 si assiste a un costante rimaneggiamento sul piano formale che porta alla scomposizione del paragrafo unitario che racchiude il racconto di Daguinet in una serie di sottoparagrafi, ognuno dei quali è, in linea di massima, costituito dalle informazioni fornite su un singolo personaggio; citiamo a titolo esemplificativo la traduzione del 1880:

Nella confusione di quel cambiamento di servizio, Giorgio sempre più meravigliato domandò a Daghenè, se tutte quelle signore fossero così provviste di figli, e questi, divertito dalla interrogazione, gli die' alcuni ragguagli.

Lucia Stuart era figlia di un operaio inglese, che lavorava ad ungere le ruote dei treni nella stazione del Nord; aveva trentanove anni, una testa da cavallo ma adorabile, tistica ma vivace, la più *scic* di tutte quelle signore.

Carolina Ecchèt, nata a Bordò, da un impiegatuccio, morto di vergogna, aveva la buona ventura di posseder una madre giudiziosa, che dopo averla maledetta, in capo ad un anno di riflessione, era tornata con lei, volendo, se non altro, metterle in serbo un patrimonio: la figlia, una ragazza di 25 anni, un po' fredda, era una delle più belle donne che si potessero avere; si dava a prezzo fisso. La madre, piena di ordine, teneva i libri delle entrate e delle uscite, dirigendo ogni cosa, nell'angusto quartierino che abitavano due piani più alto ed ove dirigeva il lavoro di molte sarte e cucitrici.

Quanto a Bianca di Sivri, il cui vero nome era Giacomina Bandu, veniva da un paesello presso Amiens; era una stupenda creatura, grulla e bugiarda, si diceva nipote di un generale e non confessava i suoi trentadue anni; dava nel genio ai Russi, perché molto carnosità.

Poi Daghenè aggiunse rapidamente poche parole sulle altre: Clarissa Besnus era stata condotta a Parigi in qualità di bambinaia da una signora il cui marito l'aveva *avviata* alla presente condizione; Simona Cabiroche, figlia d'un mercante di mobili del sobborgo Sant'Antonio, educata in un buon collegio, per diventare istruttrice. Maria Blond, Luisa Violain, Lea di Orn, erano cresciute sul lastrico parigino, senza parlar di Tatan Nenè, che fino ai venti anni pascolava gli armenti nella miserabile Sciampagna.

Giorgio intontito ed eccitato da quella triviale esposizione, buttata là crudamente, con parolacce, ascoltava, guardando le donne [...]. (1880, pp. 76-77)

Sul piano microtestuale, le differenti versioni offrono spunti di riflessione fin dal discorso indiretto che avvia il dialogo (rr. 1-2). Il testo di partenza non pone particolari problemi di comprensione, tuttavia la resa della locuzione avverbiale «comme ça», impiegata da Georges in riferimento a una questione che non aveva immaginato e di cui cerca conferma, dà origine a soluzioni diverse. Alcuni omettono questo elemento di coerenza testuale, lasciando che sia il contesto a garantire la continuità di senso tra i discorsi delle convitate di Nana e la domanda del ragazzo:

Nella confusione di quel cambiamento di servizio, Giorgio, sempre più meravigliato, domandò a Daghenè, se tutte quelle signore fossero provviste di figli *, e questi, divertito dall'interrogazione gli dette alcuni dettagli. (AL, p. 126 vol. I)

Mentre si cambiavano i piatti, Giorgio, sempre più stupito, chiese a Daguinet se tutte quelle dame avevano * dei figli e Daguinet, divertito dalla domanda, fornì dei particolari. (GPD, p. 85)

Giorgio domandò a Daguinet se tutte quelle donne avevano * dei figli, e questo divertendosi ad informarlo, gli raccontò: [...]. (UC, p. 66)

Georges, sempre più perplesso, approfittò di quel momento per chiedere a Daguinet se tutte quelle signore erano * madri; e il giovanotto che trovava la domanda divertente gli diede dei particolari. (DE, p. 135)

Nella versione del 1880 citata sopra si nota il ricorso all'avverbio «così», ripreso anche da Liviah nel suo testo ma in funzione rafforzativa di «abbondantemente»:

Giorgio, sempre più meravigliato, domandò a Daghenè, se tutte quelle signore fossero provviste così abbondantemente di figli, e questi, ridendo della domanda gli diede alcune informazioni in proposito. (CL, p. 94)

L'uso di «ça», forma sincopata di «cela», introduce una nota di colloquialità nelle parole di Georges che in italiano rischia di andare perduta; certi traduttori cercano una forma di compensazione semantica nell'uso di avverbi che siano in grado di avvicinare quanto più possibile il locutore al suo enunciato, evidenziando la partecipazione emotiva di Georges all'argomento e la sua ingenuità nell'affrontare la questione:

Mentre in sala si faceva, per il cambio dei piatti, molto rumore, Giorgio sempre più sorpreso, domandò a Daguinet se tutte quelle buone donne avevano davvero dei figlioli, e Daguinet, divertito a una domanda come questa, gli diede le informazioni precise. (SM, p. 105)

Nel leggero tramestio del cambiamento di portata, Giorgio, sempre più stupito, domandava a Daguinet se veramente tutte quelle signore avevano figli; e Daguinet, divertito da questa domanda, gli dava particolari. (MB, p. 103)

Nella leggera confusione del cambiamento dei piatti, Georges, sempre più stupito, chiese a Daguinet se veramente tutte quelle signore avessero figli; e l'altro, divertito dalla domanda, gli dette nuovi particolari. (LC, pp. 133-134)

Nel lieve tramestio del cambio dei piatti, Georges, sempre più stupito, domandò a Daguinet se tutte quelle signore avevano veramente dei figli e lui, divertito dalla domanda, gli fornì dei particolari. (GB, p. 100)

Oltre alle diverse scelte relative al modo verbale da impiegare, indicativo o congiuntivo a seconda del grado di veridicità che si intende esprimere, si notino anche i traduttori proposti per il termine «dames». «Dame» e «signore» sono scelte indovinate sul piano stilistico, oltre che semantico. Georges, infatti, ha appena cominciato a muovere i primi passi in una realtà molto diversa rispetto a quella da cui proviene; il ricorso al termine «dames» (invece del meno formale «femmes») nel contesto del *souper* a casa di Nana, per di più in una domanda rivolta in privato a un unico interlocutore, è il retaggio della sua educazione e testimonia fino a che punto il personaggio sia spaesato. Tale sfumatura si perde nel momento in cui, nei testi italiani, il ragazzo si riferisce alle prostitute con «donne» o «buone donne», come si legge nei testi di Caimpenta e Montanelli.

Zola definisce il racconto fatto da Daguinet a Georges «brutal, fait crûment» (r. 20); talvolta però nella resa in italiano alcuni particolari sono diventati oggetto di omissione:

- (r. 5) [...] la più *scic* di tutte quelle signore *. (1880, p. 76; AL, p. 126)
 [...] la più elegante di tutte quelle signore *. (CL, p. 94)
- (r. 16) Rapidamente Daguenet passò in rassegna le altre: Clarissa Besnu aveva cominciato come cameriera *. (GPD, p. 86)
 Clarissa Besnus era venuta a Parigi come donna di servizio *. (UC, p. 67)

Nonostante i segmenti eliminati trattino della fortuna amorosa dei personaggi evocati da Daguenet, risulta difficile pensare a una vera e propria opera di censura, dal momento che altri ragguagli contenutisticamente affini, nelle medesime traduzioni, sono stati mantenuti:

- (r. 5) Lucy Stewart era figlia di un ferroviere di origine inglese: trentanove anni, testa da cavallo, ma adorabile; tistica, ma non moriva mai; la più elegante di tutte quelle signore: contava al suo attivo tre principi e un duca. (GPD, p. 85)
- (r. 16) Poi Daguenet aggiunse rapidamente poche parole sulle altre: Clarissa Besnus era stata condotta a Parigi in qualità di bambinaia da una signora il cui marito l'aveva avviata alla presente condizione [...]. (1880, p. 77; AL, p. 127)
 Poi Daghènè aggiunse rapidamente poche parole sulle altre; Clarissa Besnus era stata condotta a Parigi in qualità di bambinaia da una signora il cui marito l'aveva avviata alla sua presente carriera [...]. (CL, pp. 94-95)

Talvolta alcuni traduttori hanno frainteso il messaggio del testo di partenza, tratti in inganno da *faux amis* o dalla struttura della negazione:

- (r. 9) La figlia, sui venticinque anni, di indole fredda, era una delle più belle donne, che si potevano avere a un prezzo variabile. (UC, p. 67)
- (rr. 9-10) L'ordinatissima madre le teneva i libri, sia quelli delle ricette di cucina sia quelli dove segnava le spese di casa [...]. (DE, p. 135)

Ancora più diffusa è la mancata comprensione del passo relativo al passato di Maria Blond, Lucy Violain e Léa de Horn:

- (rr. 17-18) e Maria Blond e Luisa Violaine e Lea de Horn, tutte spinte dalle loro disavventure a far la vita dei marciapiedi parigini [...]. (SM, p. 106)
 e Maria Blond, e Louise Violaine e Léa de Horn, tutte quelle donne spinte sul marciapiedi parigino in un modo o nell'altro [...]. (DE, pp. 135-136)

e Maria Blond, Luisa Violaine, Lea de Horn, erano state messe sulle strade di Parigi [...]. (UC, p. 67)

I traduttori interpretano il verbo «pousser» non nel suo significato di «grandir», ma in quello di «porter»²⁰¹, che li porta a individuare soluzioni traduttive lontane dal concetto espresso nel testo di partenza. Relativamente a questo segmento segnaliamo a parte la traduzione di Maria Bellonci, che spicca per l'immediatezza comunicativa, lasciando trasparire l'oralità che fa da sfondo allo scambio di battute tra Daguenet e Georges:

E Maria Blond, Luisa Violaine e Lea de Horn, tutte parigine purosangue [...]. (MB, p. 104)

La stessa ricerca di una naturalezza espressiva viene suggerita, in certi casi, dall'impiego dell'aggettivo posposto al nome. Soluzioni costruite sulla struttura (verbo) + (articolo) + aggettivo + nome, come «era una stupenda creatura» (AL, p. 127) o «magnifica femmina» (GB, p. 101) per «magnifique personne» (r. 13), sono valide sul piano semantico, ma forse più deboli su quello espressivo. La variabilità della collocazione dell'aggettivo nella resa di questo passo è strettamente legata al criterio semantico della soggettività del parlante, dal momento che il locutore si limita a esprimere un apprezzamento, non verificabile a livello assoluto. In caso di posposizione dell'aggettivo, l'ordine dei costituenti contribuisce ad aumentare il grado di oralità del passo; citiamo alcuni esempi:

(rr. 12-14) Bianca de Sivry, allo stato civile Giacomina Baudu, proveniva da un villaggio vicino ad Amiens; corpo magnifico, sciocca e bugiarda, diceva d'esser nipote di un generale e non voleva confessare i suoi trentadue anni. Assai apprezzata dai Russi per le sue rotondità. (GPD, p. 86)

Quanto a Bianca de Sivry, che si chiamava in realtà Giacomina Baudu, era originaria di un villaggio presso Amiens: donna magnifica, stupida e bugiarda, che si diceva figlia di un generale e non confessava i suoi trentadue anni; piaceva molto ai russi a causa della sua opulenza. (MB, p. 104)

Quanto a Bianca Sivry, il cui vero nome era Giacomina Baudu, veniva da un villaggio vicino ad Amiens: corpo magnifico, stupida e bugiarda diceva di essere nipote di un generale e non confessava i suoi trentadue anni; molto ricercata dai Russi per la sua opulenza. (SM, pp. 105-106)

Quanto a Blanche de Sivry, che in realtà si chiamava Jacqueline Baudu, era nata in un paesello vicino ad Amiens. Donna stupenda, quanto al fisico, idiota e bugiarda, diceva d'esser figlia di un generale e si guardava bene dal confessare i suoi trentadue anni. Piaceva molto ai Russi per la sua leggera pinguedine. (DE, p. 135)

²⁰¹ Entrambi i sinonimi sono segnalati nel *Petit Robert* alla voce «pousser».

Quanto a Blanche de Sivry, poi, il cui vero nome era Jacqueline Baudu, veniva da un villaggio vicino ad Amiens. Donna splendida, stupida e bugiarda, diceva di essere nipote di un generale e non confessava mai i suoi trentadue anni; era molto apprezzata dai russi a causa della sua opulenza. (LC, p. 134)

Segnaliamo infine la tendenza comune alla maggior parte delle traduzioni a inserire il predicato verbale o l'ausiliare laddove il testo originale prevedeva una serie di frasi scritte o il solo participio passato:

(r. 4) aveva trentanove anni, una testa da cavallo ma adorabile, tistica ma vivace, la più *scic* di tutte quelle signore. (1880, p. 76; AL, p. 126)

aveva trentanove anni, era adorabile tistica ma vivace, la più elegante di tutte quelle signore. (CL, p. 94)

Aveva trentanove anni, una testa un po'equina ma adorabile, era tistica e sempre in vita; era la più elegante di tutte, aveva avuto per amanti tre principi e un duca. (MB, p. 103)

Aveva trentanove anni, la faccia un po'cavallina ma adorabile, era tubercolosa, ma non moriva mai; era la più elegante di quelle signore, aveva avuto per amanti tre principi e un duca. (LC, p. 134)

(r. 5) Carolina Héquet era nata a Bordeaux da un piccolo impiegato morto di vergogna per la condotta della figlia. (DE, p. 135)

(r. 8) La figlia aveva venticinque anni, una creatura fredda che passava per una delle più belle donne che si potessero avere a un prezzo fisso. (DE, p. 135)

(rr. 13-14) era una stupenda creatura, grulla e bugiarda, si diceva nipote di un generale e non confessava i suoi trentadue anni; dava nel genio ai Russi, perché molto carnosa. (1880, p. 77)

era una stupenda creatura, sciocca e bugiarda, si diceva nipote di un generale e non confessava i suoi trentadue anni; piaceva ai Russi perché molto formosa. (CL, p. 94)

(r. 15) Clarissa Besnus era stata condotta a Parigi in qualità di bambinaia. (1880, p. 77; CL, p. 95)

(r. 16) Simona Cabiroche, figlia di un mercante di mobili del sobborgo Sant'Antonio, aveva avuto una buona educazione ed era stata istruttrice. (CL, p. 95)

(r.18) Maria Blond, Luisa Violain, Lea di Orn, erano cresciute sul lastrico parigino. (1880, p. 77; CL, p. 95; AL, p. 127)

Ci sembra che l'aggiunta si riveli in questi casi ridondante, soprattutto se l'intero passo è letto all'interno del contesto generale; Daguenet sta passando in rassegna velocemente le convitate, parla all'orecchio di Georges («déballage fait [...] à son oreille»), che segue il suo racconto spostando di volta in volta lo sguardo su ognuna di esse («Georges écoutait, regardant ces dames», r. 20). Per queste ragioni può essere lecito supporre che la struttura del racconto sia ridotta ai minimi termini con un intento didascalico, dando grande risalto a tutti quei dettagli in grado di impressionare il suo inesperto interlocutore.

4.2. Il vuoto informativo situazionale

All'interno del romanzo può capitare anche che il discorso riportato segua l'ingresso in scena di un personaggio che è a conoscenza di informazioni supplementari rispetto agli altri; in casi del genere, il vuoto informativo non coinvolge una singola figura, ma abbraccia più in generale una situazione. A questa categoria appartiene il racconto che Bordenave fa riguardo all'ingresso di Nana nella sua compagnia :

[C] Puis, comme Fauchery l'interrogeait, il consentit à donner des détails, avec une crudité d'expressions qui gênait Hector de la Faloise. Il avait connu Nana et il voulait la lancer. Justement, il cherchait alors une Vénus. Lui, ne s'embarrassait pas longtemps d'une femme ; il aimait mieux en faire tout de suite profiter le public. Mais il avait un mal de chien dans sa baraque, que la venue de cette grande fille révolutionnait. Rose Mignon, son étoile, une fine comédienne et une adorable chanteuse celle-là, menaçait chaque jour de le laisser en plan, furieuse, devinant une rivale. Et, pour l'affiche, quel bousin, grand Dieu ! Enfin il s'était décidé à mettre les noms des deux actrices en lettres d'égale grosseur. Il ne fallait pas qu'on l'ennuyât. Lorsqu'une de ses petites femmes, comme il les nommait, Simonne ou Clarisse, ne marchait pas droit, il lui allongeait un coup de pied dans le derrière. Autrement, pas moyen de vivre. Il en vendait, il savait ce qu'elles valaient, les garces ! (pp. 1098-1099)

Il brano è tratto dal primo capitolo del romanzo, dominato dalla trepidante attesa per il debutto di Nana, personaggio circondato da un alone di mistero («Personne ne connaissait Nana. D'où Nana tombait-elle? Et des histoires couraient, des plaisanteries chuchotées d'oreille à oreille [...]. Une fièvre de curiosité poussait le monde, cette curiosité de Paris qui a la violence d'un accès de folie chaude. On voulait voir Nana», p. 1100) sul quale solo Bordenave è in grado di fare luce. Il passo viene riproposto nelle traduzioni italiane, ma alcuni testi propongono una scena semplificata e rimaneggiata. Si vedano le versioni del 1956 e di Caimpenta, in cui si legge rispettivamente:

E diede a Fauchery tutti i particolari che desiderava; voleva creare un avvenire a Nanà e cercava un alleato. Temeva solo di perdere Rosa Mignon, la quale, messa a contatto con una rivale, non avrebbe tardato ad andarsene. (UC, p. 7)

Dette i particolari a Fauchery: aveva conosciuto Nanà e voleva aprirle un bell'avvenire. Soltanto gli dispiaceva perdere la Rosa Mignon che, prevedendo la fortuna della rivale, minacciava di andarsene. (1956, p. 7)

In casi come questi lo scrupolo dei traduttori sembra essere quello di ragguagliare il lettore sul piano contenutistico, estrapolando solo le informazioni ritenute più significative a scapito della variegatura enunciativa che arricchisce il romanzo in lingua di partenza. Abbiamo già detto come simili interventi nuocciano alla fenomenologia dei personaggi a più livelli, e gli esempi riportati sopra non fanno eccezione; basti pensare a quanto fuorviante si rivela l'alterazione del segmento «comme Fauchery l'interrogeait, il consentit à donner des détails» (r. 1) nel testo di Caimpenta, reso con «diede a Fauchery tutti i particolari che desiderava». Nel testo di partenza, tanto il predicato verbale, «consentir», quanto il sintagma «des détails» sono volti a sottolineare come l'impresario alimenti volutamente l'attesa per il debutto limitandosi a svelare appena qualche suggestione, da conoscitore del mestiere e del pubblico (maschile) quale è. In virtù di questo, l'interpretazione data da Caimpenta si rivela errata, e il suo tentativo di rafforzare la propria scelta mediante l'aggiunta della proposizione «e cercava un alleato» appare del tutto arbitrario e non giustificabile nell'ottica del confronto tra testo di partenza e di arrivo.

Al di là di alcuni interventi sulla *mise en page* riscontrabili nelle edizioni primonovecentesche, nella resa del brano in questione i traduttori si mantengono abbastanza vicini al testo di partenza. I principali elementi di distinzione sono costituiti dai tratti colloquiali che portano a identificare il segmento testuale come un indiretto libero:

(r. 4) Mais il avait un mal de chien dans sa baraque, que la venue de cette grande fille révolutionnait.

Bordenave ricorre a quest'espressione per indicare lo scompiglio provocato dall'ingresso di Nana nella sua compagnia; gli equivalenti italiani spaziano da soluzioni sintatticamente vicine all'originale come «gran trambusto nella sua baracca» (1880, p. 5; CL, p. 10; 1923, p. 7), «v'era elettricità nella sua baracca» (AL, p. 11) «un diavolo arrabbiato nella sua baracca» (DE, p. 28) ad altre modulate (non sempre altrettanto espressive sul piano comunicativo), come avere «un monte di fastidi» (MB, p. 17), «mucchio di guai, nella sua compagnia» (LC, p. 43) «nella compagnia aveva avuto un sacco di fastidi» (GB, p. 7) o ancora «mandare all'aria ogni cosa».

- (r. 5) Rose Mignon, son étoile, une fine comédienne et un adorable chanteuse, celle-là, menaçait chaque jour de le laisser un plan, devinant une rivale.

L'uso del pronome dimostrativo in questo caso ha valore rafforzativo, per sottolineare come Rose Mignon, a differenza di Nana, sia una valida attrice e una cantante dotata. Per tale ragione l'omissione operata da Lissi appare immotivata:

Rosa Mignon, la sua stella, una attrice abile ed una cantante adorabile *, minacciava ogni giorno di lasciarlo in asso, incollerita e furiosa presentando in Nanà una rivale. (UC, p. 11)

Il paragone implicito con Nana si perde e l'intera frase finisce per sembrare fine a se stessa. Riducendo la constatazione a semplice resoconto estemporaneo è l'intero contesto a essere indebolito; l'assenza di una comparazione diretta nelle parole di Bordenave tradisce l'intento originale del racconto e, dal punto di vista del lettore, priva di fondamento lo scompiglio creatosi nella compagnia. Anche Maria Bellonci omette il pronome, ma la mancanza viene in parte compensata dalla scelta di non impiegare l'articolo indeterminativo nell'inciso che esprime le doti di Rose Mignon, garantendo un effetto più vicino al testo di partenza rispetto alla versione di Lissi:

Rosa Mignon, la sua prima donna, attrice finissima e cantatrice adorabile *, minacciava ogni giorno di piantarlo in asso, furiosa, presentando una rivale. (MB, p. 17)

Alcuni traduttori interpretano bene l'obiettivo delle parole di Bordenave, e trovano nell'aggiunta dell'avverbio «sì» con valore enfatico un adeguato strumento espressivo per la resa:

Rosa Mignon, la stella della compagnia, lei, sì, attrice di cartello e cantante adorabile, minacciava ogni giorno di piantarlo in asso, furibonda, presentando in Nanà una rivale. (SM, p. 8)

Rose Mignon, la primadonna, lei sì attrice finissima e cantante adorabile, minacciava ogni giorno di piantarlo in asso, furibonda perché intuiva in lei una rivale. (GB, p. 7)

La versione di Eusebietti si distingue dalle altre per l'impiego del pronome dimostrativo «questa», laddove invece il contesto temporale passato in cui l'enunciato si inserisce e il fatto che Rose Mignon non sia presente nel momento in cui avviene la conversazione avrebbero dovuto suggerire l'uso di «quella»:

Rose Mignon, la sua primadonna, brava attrice e deliziosa cantante, questa... minacciava ogni giorno di piantarlo in asso, furibonda perché indovinava di trovarsi di fronte una rivale. (DE, p. 28)

Altra peculiarità di questa traduzione è l'inserimento dell'aposiopesi, interpretabile come un valido tentativo di mimesi dell'orale e indice grafico della presunta intonazione del personaggio.

(r. 6) Et, pour l'affiche, quel bousin, grand Dieu!

Il termine colloquiale «bousin», termine familiare per indicare «vacarme, tumulte»²⁰², viene usato in riferimento all'agitazione venutasi a creare in occasione della realizzazione del manifesto dello spettacolo, e l'esclamazione «grand Dieu!» riassume il fastidio di Bordenave rispetto alla situazione. Quest'ultimo elemento, benché indicativo dell'indole dell'impresario, viene giudicato inaccettabile da Liviah e GPD, che non lo traducono, mentre negli altri testi ricorrono soluzioni molto simili le une alle altre: «Dio buono!» (1880, p. 5; 1923, p. 7; 1933, p. 12; DE, p. 28), «mio Dio!» AL, «Dio mio!» (MB, p. 17), «corpo di Dio!» (SM, p. 8) e «gran Dio» (LC, p. 43). La resa di «quel bousin» verte su immagini figurate come «che casa del diavolo» 1880, CL («che casa del diavolo, là dentro!» CL, p. 8), «che guerra» (AL, p. 11), «che putiferio» (GPD, p. 9), «che pandemonio» (SM, p. 8) «che strepito» (MB, p. 17), «che gazzarra» (DE, p. 28), «che zuffa» (LC, p. 43). Segnaliamo a parte la traduzione di Bogliolo, che accorpa sintatticamente costatazione ed esclamazione per mezzo dell'espressione «un casino d'inferno!» (GB, p. 7).

(rr. 9-10) Il en vendait, il savait ce qu'elles valaient, les garces!

Il ricorso al turpiloquio è tipico del personaggio di Bordenave; ciononostante, alcuni traduttori censurano il linguaggio osceno e sboccato dell'impresario:

Ne vendeva, sapeva quanto valevano *. (1880, p. 5; CL, p. 11; 1923, p. 7)

Talvolta è l'intera proposizione a essere omessa:

Altrimenti, non v'era verso d'intendersi con tal gente *. (AL, p. 12)

Altrimenti, non si viveva più *. (GPD, p. 9)

²⁰² *Ivi*, voce «bousin».

Nella versione di Montanelli la frase viene reinserita, ma risulta ricondotta al registro standard, privata della connotazione di volgarità presente nell'originale:

Le conosceva bene, lui, lo sapeva quanto valevano quelle ragazze. (SM, p. 8)

Nelle restanti traduzioni gli equivalenti proposti sono due, «sgualdrine» e «puttane», impiegati nella forma canonica («Le smerciava, lui, e perciò sapeva bene che cosa valgono le sguadrine» DE, p. 137; «le vendeva, lui, e sapeva bene quanto valevano, quelle puttane!» LC, p. 134) oppure con l'aggiunta del suffisso diminutivo «-elle» («Lui che le vendeva sapeva bene quello che valevano, quelle sguadrinelle!» MB, p. 17; «Lui che le vendeva sapeva bene quanto valevano quelle puttanelle!» GB, p. 101).

Completiamo questa rassegna sulle strategie traduttive adoperate nella resa di alcuni tratti caratteristici del brano e dell'idioletto del personaggio citando alcuni accorgimenti volti a sottolineare la dimensione intermedia tra scrittura e oralità propria del discorso indiretto libero, riscontrabili in alcuni testi italiani:

- La ripetizione con valore enfatico di coesivi testuali:

(r. 2) Giusto giusto cercava allora una Venere. (AL, p. 11)

- L'uso di interiezioni che sottolineano la conclusione drastica di un'azione:

(rr. 8-9) Quando una delle sue donnette, come egli le chiamava, non filava dritta, uno schiaffo o un calcio in qualche luogo e buona notte! (AL, p. 12)

Quando una delle sue donnine, come le chiamava lui, Simonne o Clarisse, non filava dritto, un calcio nel sedere e via! (GB, p. 7)

- L'uso di affermazioni olofrastiche non presenti nel testo di partenza, in virtù delle quali si ha l'impressione che l'intero discorso di Bordenave tragga origine in risposta a una domanda precisa lasciata implicita:

(r. 2) Sì, l'aveva scoperta lui, Nanà, e voleva lanciarla. (SM, p. 7)

L'ultimo estratto che proponiamo è tratto dal capitolo XIV:

- [D] Un soir de juillet, vers huit heures, Lucy, qui descendait en voiture la rue du Faubourg Saint-Honoré, aperçut Caroline Héquet, sortie à pied pour une commande chez un fournisseur du voisinage. Elle l'appela, et tout de suite :
- Tu as dîné, tu es libre ?... Oh ! alors, ma chère, viens avec moi... Nana est de retour.
- 5 Du coup, l'autre monta. Lucy continuait :
- Et tu sais, ma chère, elle est peut-être morte, pendant que nous bavardons.
- Morte ! en voilà une idée ! cria Caroline stupéfaite. Et où donc ? Et de quoi ?
- Au Grand-Hôtel..., la petite vérole..., oh ! une histoire !
- 10 Lucy avait dit à son cocher d'aller bon train. Alors, au trot rapide des chevaux, le long de la rue Royale et des boulevards, elle conta l'aventure de Nana, en paroles coupées, sans reprendre haleine.
- Tu ne peux pas t'imaginer... Nana débarque de Russie, je ne sais plus pourquoi, un attrapage avec son prince... Elle laisse ses bagages à la gare, elle descend chez sa tante, tu te rappelles, cette vieille... Bon ! elle tombe sur son bébé qui avait la petite vérole, le bébé meurt le lendemain, et elle s'empoigne avec la tante, à propos de l'argent qu'elle devait envoyer et dont l'autre n'a jamais vu un sou... Paraît que l'enfant est mort de ça ; enfin, un enfant lâché et pas soigné... Très bien ! Nana file, va dans un hôtel, puis rencontre Mignon, juste comme elle songeait à ses bagages...
- 15 Elle devient toute chose, elle a des frissons, des envies de vomir, et Mignon la reconduit chez elle, en lui promettant de veiller sur ses affaires... Hein ? Est-ce drôle, est-ce machiné ! Mais voici le plus beau : Rose apprend la maladie de Nana, s'indigne de la savoir seule dans une chambre meublée, accourt la soigner en pleurant... Tu te souviens comment elles se détestaient ; deux vraies furies ! Eh bien,
- 20 ma chère, Rose a fait transporter Nana au Grand-Hôtel, pour qu'elle mourût au moins dans un endroit chic, et elle a déjà passé trois nuits, quitte à en crever ensuite... C'est Labordette qui m'a raconté ça. Alors, j'ai voulu voir...
- 25 – Oui, oui, interrompit Caroline très excitée. Nous allons monter. (pp. 1472-1473)

In questo caso il vuoto informativo situazionale è dato dal ritorno di Nana e dall'eventualità della sua morte. Zola mette di nuovo in scena un incontro, ma rispetto agli esempi proposti nel paragrafo precedente, stavolta il personaggio di Caroline non costituisce un comprimario, piuttosto una spalla; la sua presenza sul piano narrativo si limita a offrire lo spunto per il racconto di Lucy, che funge da personaggio portatore di informazioni di cui il lettore non è a conoscenza. A conferma di ciò possiamo constatare che la presa di parola di Lucy si avvicina al monologo; le sue battute presentano infatti una densità informativa molto maggiore rispetto ai due interventi di Caroline, quasi delegati a semplici riempitivi.

A fronte della generale fedeltà riscontrata in sede traduttiva all'interno del corpus di testi di cui disponiamo, in termini di rispetto sia dello stile sincopato e concitato del racconto che di mimesi dell'orale («Bon», «Très bien», «Hein» resi alla lettera), ci limitiamo a riportare la sola versione del 1923, in cui il capitolo conclusivo del romanzo si apre come segue:

Nanà morì di vaiolo a Parigi, al Grand Hotel, appena tornata dalla Russia.
Aveva abbandonato il suo principe.
Era venuta a curare Gigino che aveva appunto il vaiuolo, e ne ammalò ella stessa. Nei suoi cinquanta bauli rimasti alla stazione era tutta la sua ricchezza.

Ad assisterla negli ultimi momenti, accorsero tutte le sue amiche d'un tempo: Lucia, Gaga, Carolina, Bianca, Tatan Nenè, Luisa Violaine e Rosa Mignon che dopo tanta gelosia n'era la più afflitta. (1923, p. 95)

Rispetto alle altre traduzioni, che aderiscono all'originale, in questo testo è il narratore e non un personaggio per mezzo del discorso diretto che svela gli elementi relativi alle ultime vicende di Nana. Questo tipo di intervento altera la ricchezza espressiva ricercata dal romanziere e priva il lettore della dimensione di pettegolezzo che fa da filo conduttore a tutto il romanzo e che rende gli abitanti di Parigi, la moltitudine, la *foule* un vero e proprio personaggio che fa da sfondo alla trama.

5. L'inserimento del dialogo nella narrazione: rotture temporali

Dal momento che il romanzo si compone di forme testuali discontinue, riassumibili a grandi linee in narrazione, descrizione e dialogo, quando in scena una conversazione, Zola focalizza un singolo momento all'interno della trama, perché offrendo un resoconto circostanziato della parola si sofferma su un punto definito rispetto all'evoluzione cui è soggetta la cornice narrativa. Il dialogo, soprattutto nella forma dell'enunciazione diretta, è una forma «qui s'inscrit dans le temps»²⁰³, per cui non di rado viene aperto e sottolineato da elementi di rottura temporale. Proponiamo alcuni esempi:

- (1) A onze heures, lorsque Zoé fit entrer Mme Lerat dans la chambre, Nana dormait encore. Mais elle s'éveilla au bruit et tout d'un coup :
– C'est toi... Tu iras aujourd'hui à Rambouillet.
– Je viens pour ça, dit la tante. Il y a un train à midi vingt. J'ai le temps de le prendre.(p.1126)
- (2) Le jeune homme, qui voyait Nana pour la première fois, s'inclinait et la complimentait, parlant de son cousin, cachant son trouble sous une exagération de politesse. Mais Nana, sans l'écouter, sans le connaître, lui serra la main, puis s'avança vivement vers Rose Mignon. Du coup, elle devint très distinguée.
– Ah ! chère Madame, que vous êtes gentille !... Je tenais tant à vous avoir !
– C'est moi qui suis ravie, je vous assure, dit Rose également plein d'amabilité. (p. 1167)
- (3) Fontan l'attirait, avec son masque de grotesque. Se frottant contre lui, le couvant d'un regard de femme enceinte qui a envie de manger quelque chose de malpropre, elle le tutoya tout à coup.
– Voyons, verse, grande bête ! (p. 1211)

²⁰³ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 32.

- (4) Cependant Mme Hugon n'avait pas reconnu Georges d'abord. Lui, en traversant le pont, aurait sauté dans la rivière, si les genoux de Nana ne l'avaient retenu. Alors, glacé, blanc comme un linge, il se tint très raide. Il ne regardait personne. Peut-être qu'on ne le verrait pas.
– Ah ! mon Dieu ! dit tout d'un coup la vieille dame, c'est Georges qui est avec elle ! (p. 1251)

La focalizzazione su un singolo momento viene segnalata da «du coup» e da «tout à coup», due delle locuzioni avverbiali con valore temporale e modale (in quanto indicative anche dell'atteggiamento di chi prende la parola, che spesso prorompe in un'intensa manifestazione emotiva espressa verbalmente) più utilizzate all'interno del romanzo, che si combinano con il passato remoto del verbo di enunciazione. La parola al discorso diretto o indiretto viene messa in primo piano in virtù dell'aspetto perfettivo del *passé simple*, tempo fondamentale del sistema del racconto, «*pierre d'angle du Récit*» che secondo Barthes «n'est plus chargé d'exprimer un temps» ma «signifie une création»²⁰⁴, rispetto a una cornice espressa all'imperfetto:

- (5) *Tout d'un coup, on entendit* la petite Maria Blond qui disait :
– En voilà un vieux seccot que le roi de Prusse !... J'étais à Bade, l'année dernière. On le rencontrait toujours avec le comte de Bismarck. (p. 1178)
- (6) Elle la reconnaissait bien ; toujours droite, la mâtine, malgré son âge, et toujours ses yeux, quand elle prenait son air. Gaga, *tout à coup, dit* que c'était elle, Irma en personne, qui se tenais là-bas devant l'église. (p. 1256)
- (7) Derrière lui, M. Venot s'était précipité ; et il y eu, en haut, une scène, le comte tombé sur le lit, étouffant dans son oreiller des sanglots nerveux, tandis que M. Venot, d'une voix douce, l'appelait son frère et lui conseillait d'implorer la miséricorde divine. Il ne l'entendais pas, il râlait. *Tout d'un coup, il bégaya* :
– J'y vais... Je ne peux plus... (p. 1257)
- (8) A l'avant-scène, dans de vieux fauteuils, Fauchery et Bordenave discutaient, tandis que le souffleur, le père Cossard, un petit bossu, assis sur une chaise de paille, feuilleterait le manuscrit, un crayon aux lèvres.
– Eh bien ! qu'est-ce qu'on attend ? cria tout à coup Bordenave, en tapant furieusement les planches du bout de sa grosse canne. Barillot, pourquoi ne commence-t-on pas ? (p. 1321)

In alcuni passi la fase di rottura viene segnalata anche a livello semantico:

- (9) A quatre heures un quart, Nana n'était pas encore là. Que pouvait-elle faire ? Ça n'avait pas de bon sens. On apporta deux autres bouquets. Zoé, ennuyée, regarda s'il restait du café. Oui, ces dames finiraient volontiers le café, ça les réveillerait. Elles s'endormaient, tassées sur leurs chaises, à prendre

²⁰⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 29.

continuellement des cartes au talon, du même geste. La demie sonna. Décidemment, on avait fait quelque chose à Madame. Elle chuchotaient encore, entre elles. *Tout à coup*, s'oubliant, Mme Maloire annonça d'une voix éclatante :

– J'ai le cinq cent !... Quinte majeure d'atouts !

– Taisez-vous, donc ! dit Zoé avec colère. Que vont penser tous ces messieurs ? (p. 1134)

- (10) C'était une des ces paix étouffées de fin d'acte, lorsque toute la troupe enlève sur la scène le vacarme assourdissant de quelque finale, tandis que le foyer vide s'endort dans un bourdonnement d'asphyxie. *Tout d'un coup*, la voix enrouée de Bordenave s'écria :

– Ah ! les chameaux ! (p. 1202)

- (11) Et il souffla la bougie. Nana, furieuse, continuait : elle ne voulait pas qu'on lui parlât sur ce ton, elle avait l'habitude d'être respectée. Comme il ne répondait plus, elle dut se taire. Mais elle ne pouvait s'endormir, elle se tournait, se retournait.

– Nom de Dieu ! as-tu fini de te remuer ? cria-t-il tout d'un coup avec un brusque saut.

– Ce n'est pas de ma faute s'il y a des miettes, dit-elle sèchement. (p. 1294)

Il passo (10) è esemplificativo di tutti quei casi in cui il significato del verbo contribuisce a creare una distinzione ancora più netta tra il piano del contesto di fondo e quello dell'enunciazione. Il filo conduttore del primo è dato dall'isotopia del rumore ovattato, e le scelte lessicali operate dall'autore convertono nell'espressione del silenzio in procinto di materializzarsi («paix étouffée», «le foyer vide s'endort», «un bourdonnement d'asphyxie»); con una simile cornice non passa inosservato il contrasto che si crea per mezzo della scelta del verbo «s'écrier» come introduttore del discorso diretto, tra i cui tratti semantici distintivi spicca il volume («dire d'une voix forte et émue»²⁰⁵), avvalorando il tono «enroué» della voce di Bordenave, tanto corposa e potente da rappresentare la presenza fisica del personaggio.

Un meccanismo simile sta alla base del passo (9), in cui la forza espressiva del verbo «chuchoter» si concretizza appieno nel confronto con il tratto soprasegmentale che accompagna le parole di Madame Maloir, «d'une voix éclatante», grazie al quale la separazione tra momenti testuali distinti si vede rafforzata.

Nel segmento (11) la rottura espressa da «tout à coup» riecheggia nel semantismo del predicato verbale «crier», ma viene sottolineata anche da un movimento del personaggio di Fontan, quel «brusque saut» che stride con il silenzio e lo smorzamento dei gesti che di solito precedono il sonno.

Nel presentare il comportamento traduttivo adottato nella resa di questo espediente di collegamento tra narrazione e dialogo occorre fare un distinguo; dai testi degli anni Cinquanta

²⁰⁵ Robert, *op. cit.*, voce «écrier (s')».

in poi emerge un sostanziale rispetto dell'originale sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo, mentre la maggior parte delle versioni anteriori presenta interventi lesivi del meccanismo nell'economia del romanzo. Limitandoci agli esempi citati, si possono osservare casi di omissione delle locuzioni avverbiali di rottura, come quelli che presentiamo di seguito tratti dai testi di Liviah e di GPD:

- (2) Ma Nanà senza badargli gli serrò la mano, e s'inoltrò verso Rosa Mignon che era stata annunciata.
 – Ah! cara signora, come siete buona, esclamò * con perfetta cortesia. (CL, p. 82)
- Ma Nanà senza ascoltarlo, gli strinse la mano e poi corse verso Rosa Mignon, che entrava.
 – Oh! cara signora, come siete gentile! – disse * con tono cerimonioso. – Ci tenevo tanto ad avervi con me! (GPD, p. 75)
- (3) Fontan l'attirava, colla sua maschera grottesca. Strofinandosi contro di lui, fissandolo cogli occhi di una donna che voglia togliersi un capriccio, * si mise a dargli del tu:
 – Su, dammi da bere, animale! (GPD, p. 123)
- (6) Gagà * disse che vedeva Irma laggiù, vicino alla chiesa; era sempre alta, dritta, nonostante gli anni. (GPD, p. 167)
- (11) – Perdio! La smetti di muoverti? – gridò Fontan *, saltando sul letto. (GPD, p. 204)

Spesso l'omissione viene applicata a una porzione di testo più ampia, con conseguente semplificazione stilistica e informativa:

- (9) Le tre donne cominciavano a essere inquiete sul conto di Nanà * quando uno scalpiccio di passi risuonò su per la scala di servizio. (CL, p. 46)
- Le donne sussurravano fra loro. * Finalmente Nanà arrivò. (GPD, p. 42)
- Certo, era proprio accaduto qualche cosa alla signora *. Tutto a un tratto Maloir gridò:
 – Ho il cinquecento... Quinta maggiore di onore. (UC, pp. 32-33)
- (10) * Giunse poco dopo Bordenave. (CL, p. 125; 1923, p. 33)

Benché meno diffusi, si possono osservare casi in cui l'intervento del traduttore si manifesta a livello della scelta temporale dei predicati verbali:

- (9) Cominciarono ad essere inquiete sul conto di Nanà e sussurrarono tra loro. All'improvviso, la Maloar, scordando dov'era, annunziò con voce vibrante:
 – Cinquecento!... Quinta maggiore. (1880, p. 38)

- (11) E spense il lume. Nanà, furente, continuò: non voleva che le si parlasse su quel tono; era avvezza a essere rispettata; ma siccome egli non rispose più alla fine tacque. Ma non poteva prendere sonno, e continuò a voltarsi e rivoltarsi.
– Sac...o! hai finito di rigirarti? gridò Fontan a un tratto, brutalmente. (CL, p. 199)

In queste occorrenze vengono mantenuti gli avverbi «tout à coup» e «tout d'un coup» per mezzo dei corrispettivi «all'improvviso» e «a un tratto», ma l'effetto di rottura si vede indebolito sul piano stilistico dalla scelta di uniformare gli imperfetti dello sfondo con il passato remoto del momento enunciativo, provocando un appiattimento generale dell'immagine descritta da Zola.

Del segmento tratto da Liviah sottolineiamo anche la trasposizione che porta alla resa di «avec un brusque saut» con l'avverbio modale «brutalmente», elemento più generale e indefinito rispetto al gesto improvviso che il personaggio compie nel testo francese, con le implicazioni di cui abbiamo detto.

Un'estremizzazione di questa strategia di appiattimento per il passo in questione si ritrova nel testo di Lissi, in cui il gesto viene del tutto omesso e il verbo che introduce il discorso diretto depotenziato:

- (11) E spense il lume. Nanà, furente, continuava. Non voleva le si parlasse a quel modo; era avvezza ad essere rispettata: però, siccome egli non rispondeva più, fu costretta a tacere. Ma non poteva addormentarsi. A un tratto, Fontan esclamò *:
– Hai finito di muoverti? (AL, p. 47 vol. II)

Nei testi che mantengono il riferimento, le soluzioni proposte comprendono la traduzione letterale «gridò/con un brusco salto» («Sacr...o! hai tu finito di rigirarti? gridò lui ad un tratto, con un brusco salto» 1880, p. 183; «Perdio! Smetti di muoverti sì o no? – gridò Fontan con un brusco salto» RF, p. 76); scelte lessicali maggiormente incentrate sulla dimensione emotiva dell'azione, come «con un brusco soprassalto» («Perdio! Hai finito di rigirarti? – gridò lui all'improvviso, con un brusco soprassalto» MB, p. 235; «Perdio! La smetti di agitarti?, gridò lui all'improvviso, con un brusco soprassalto» LC, p. 273; «Perdio, hai finito di muoverti?, gridò ad un tratto Fontan con un brusco soprassalto» GB, p. 244); o ancora soluzioni trasposte che prevedono l'inserimento di un ulteriore predicato verbale che segue quello di introduzione al discorso diretto:

- Oh, perdio! La smetti di muoverti? – gridò a un tratto Fontan scattando bruscamente. (UC, p. 159)

«Cristo di Dio! hai finito di muoverti?» gridò lui tutt'a un tratto, facendo un salto sul letto. (SM, p. 57)

– In nome di Dio! la pianti di muoverti? – gridò egli a un tratto, e fece un brusco salto sulle coperte. (DE, p. 301)

Per quanto riguarda gli elementi rafforzativi dell'idea di rottura evidenziati nei segmenti (9) e (10) si può osservare una certa omogeneità di scelta traduttiva, incentrata sulla «voce rauca» di Bordenave («Ah! le cretine!, gridò d'un subito la voce rauca di Bordenave» 1880, p. 101; «Ah! brutte sguadrine!, gridò tutt'a un tratto la voce rauca di Bordenave» SM, p. 139; «Ah! i cammelli!, gridò repentinamente la voce rauca di Bordenave» DE, p. 172; «Ah, carogne!, gridò all'improvviso la voce rauca di Bordenave» LC, p. 165; «Brutte zoccole!, gridò all'improvviso la voce rauca di Bordenave» GB, p. 132) a cui riconduciamo anche la «voce arrochita» proposta da Maria Bellonci (p. 133) nel passo (10), e su quella «squillante» di Madame Maloir nell'esempio (9). Le varianti da segnalare che si discostano da queste matrici sono appena quattro:

- (9) All'improvviso, la Maloar, scordando dov'era, annunciò con voce vibrante:
– Cinquecento!... Quinta maggiore. (1880, p. 38)

Ad un tratto, non controllandosi più, la signora Maloir gridò:
– Ho fatto cinquecento! Quinta maggiore di *atouts*! (MB, p. 57)

Ad un tratto, la signora Maloir, fuori di sé, gridò con voce forte:
– Cinquecento!... Quinta maggiore, trionfo! (AL, p. 65 vol. I)

- (10) – Ah! le cretine! – gridò d'un tratto la voce assordante di Bordenave. (AL, p. 165 vol. I)

Rispetto alle alternative lessicali costituite dalla versione del 1880 e da quella di Lissi, la soluzione proposta da Maria Bellonci si rivela più imprecisa, dal momento che tralascia la specificazione costituita dal tratto soprasegmentale relativo alla battuta di Madame Maloir, affidando l'espressione della cesura tra piani alla sola locuzione avverbiale.

6. La funzione del silenzio

Un ulteriore espediente di compenetrazione tra regime narrativo e dialogo è costituito dalla menzione di una pausa. Escluderemo dalla trattazione quei casi in cui la pausa dialogica viene segnalata per mezzo di indici temporali espliciti, poco rilevanti sul piano traduttivo, per focalizzarci sull'illustrazione di un particolare elemento di preparazione al dialogo, il silenzio,

meccanismo costitutivo del romanzo al pari della parola²⁰⁶, in quanto strumento in grado di condurre un rapporto interpersonale. Riconducibile a una modalità comunicativa non-verbale, il riferimento al silenzio può stabilire un autentico contatto relazionale, che comprende una serie ricca di gradualità relative all'intenzione e alla propensione comportamentale degli interlocutori che cercheremo di mettere in evidenza.

Una prima annotazione può essere avanzata a partire dall'analisi del romanzo nella sua globalità e riguarda il diffuso impiego di questo dispositivo come spazio che prepara la parola. Zola lascia frequentemente che la voce dei suoi personaggi si stagli sul silenzio, inteso come mera condizione ambientale²⁰⁷, al di là di qualunque connotazione di natura sintonica o disinteressata:

- (12) Un instant, ils se turent, fouillant l'ombre des loges. [...]
 - Est-ce que tu as eu ton avant-scène pour Lucy ? demanda Hector.
 - Oui, répondit l'autre, mais ça n'a pas été sans peine... Oh ! il n'y a pas de danger que Lucy vienne trop tôt, elle ! (pp. 1095-1096)
- (13) Puis, dans le silence, comme une giboulée fouettait les vitres de la grande fenêtre carrée qui s'ouvrait sur la court, il eut un geste dégoûté.
 - Quel cochon de temps ! grogna-t-il. (p. 1196)

Il riferimento al silenzio può costituire un esplicito fattore di scansione temporale, soprattutto quando il narratore mette in scena un intervallo lungo tra stimolo e risposta:

- (14) Il étouffa un léger bâillement, puis, après un silence :
 - Tu as de la chance, toi qui n'as pas encore vu de première... *La Blonde Vénus* sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois. Ah ! mon cher, une musique ! un chien !... Bordenave, qui sait son affaire, a gardé ça pour l'Exposition. (pp. 1095-1096)
- (15) Nana s'était renversée de nouveau, allumant encore une cigarette, pendant que les autres pinçaient les lèvres par discrétion, pleines de philosophie.
 - En vous attendant, nous allons faire un bésigue, dit Mme Maloir au bout d'un silence. Madame joue le bésigue ? (p. 1130)
- (16) Lorsque Zoé revint, elle les trouva de nouveau absorbée. Au bout d'un silence, comme Mme Lerat battait les cartes, Mme Maloir demanda :

²⁰⁶ Studiando il rapporto tra *parole*, *mot* e *silence* sul piano dell'enunciazione, Pierre van den Heuvel scrive: «Vu sous l'angle de l'énonciation et de sa relation avec l'oral et l'écrit, un tel silence (*refus de communiquer*) est alors, en quelques sortes, l'acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. [...] un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée» (Pierre van den Heuvel, *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 67)

²⁰⁷ Si pensi a quanto afferma Arnaud Rykner in *Paroles perdues*: «Le silence est l'horizon de toute création verbale» (Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000, p. 49), oppure a certe considerazioni di Barthes sul rapporto tra silenzio e parola: «La littérature a pour matière la catégorie générale du langage; pour se faire, non seulement elle doit tuer ce qui l'a engendrée, mais encore, pour ce meurtre, elle n'a à sa disposition d'autre instrument que ce même langage qu'elle doit détruire» (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 279)

– Qui est-ce ? (p. 1132)

- (17) Nana posa le sac entre ses genoux, et se mit à croquer, en tournant la tête sous les légères poussées du coiffeur.
– Fichtre, murmura-t-elle au bout d'un silence, voilà une bande. (p. 1142)

Ci sono poi casi in cui lo status del silenzio passa da contenitore della parola a contenuto; ciò avviene quando il non detto prende il sopravvento sul detto, e i personaggi *parlano* tacendo²⁰⁸. Il silenzio diventa una presenza espressiva a tutti gli effetti e si carica di connotazioni emotive di varia natura, di volta in volta legate allo stato interiore del personaggio. Proponiamo un esempio tratto dal capitolo VI:

- (18) Elle accourait, sous le fouet de la colère, pour le flanquer elle-même à la porte. Mais en le voyant si minable, si fini, elle éprouva un dernier apitoiement.
– Eh bien ! tu es propre, mon pauvre chien ! reprit-elle avec plus de douceur. Qu'y a-t-il donc... Hein ? tu les as guettés, tu t'est fait de la bile.
Il ne répondait pas, il avait l'air d'une bête abattue. (pp. 1283-1284)

In questo passo, in cui viene messa in scena una delle tante interazioni tra Nana e Muffat, il conte si pone come un interlocutore poco collaborativo che rifiuta l'apertura offerta dalla protagonista. In questa come in altre situazioni affini, il silenzio «n'est pas une posture facile à assumer»²⁰⁹; l'incapacità di formulare una risposta verbale è indice di passività, ovvero di una sofferenza (nel caso specifico legata all'angoscioso appostamento del conte a casa di Fauchery in cerca di conferme del tradimento da parte della moglie), tanto profonda da annullare le sue personali capacità reattive.

L'angoscia è forse il più estremo fra gli stati emotivi toccato dall'assenza di parola, ma in quanto elemento ambiguo, «indefinito spazio del possibile»²¹⁰, il silenzio si rivela un dispositivo efficace per l'espressione di una gamma ben più vasta di esperienze psichiche, che comprende:

- imbarazzo:

- (19) – Il y a longtemps que tu es marié ? demanda-t-elle.
– Dix-neuf ans, répondit le comte.
– Et ta femme, est-elle aimable ? Faites-vous bon ménage ensemble ?
Il se tut. Puis d'un air gêné :
– Tu sais que je t'ai priée de ne jamais parler de ces choses. (p. 1272)

²⁰⁸ Per un approccio enunciativo alla questione rimandiamo all'opera di Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991, mentre per un approfondimento sul piano letterario citiamo la tesi di dottorato di Zlatka Timenova Valtcheva, *Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2008.

²⁰⁹ Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 100.

²¹⁰ Giuliana Stecchina, *Parole e non. Elementi di linguaggi comparati*, Trieste, La Mongolfiera, 1993, p. 77.

- (20) Il se fit un silence embarrassé. Bordenave, jugeant qu'il était de trop, s'éloigna. Le comte restait la tête basse. Il la releva avec effort, il dit d'une voix qui s'altérait :
– Mon cher, si je vous demandais cela comme un service ? (p. 1342)
- (21) Il se tut, un silence régna. Muffat cherchait une transition. Mais il en trouva rien, il finit par dire carrément pour en sortir plus vite :
– Nana veut le rôle de la duchesse. (pp. 1339-1340)
- sorpresa:
- (22) Nana demeurait muette, sous le coup de l'émotion.
– Je m'en doutais ! dit-elle enfin en tapant sur ses cuisses. J'avais deviné, rien qu'à la voir, l'autre fois sur la route... Si c'est possible, une honnête femme tromper son mari, et avec cette roulure de Fauchery ! Il va lui en apprendre des propres. (p. 1267)
- riflessione:
- (23) Nana s'était levée rageusement. Mais les noms du marquis de Chouard et du comte Muffat de Beuville, sur les cartes, la calmèrent. Elle resta un instant silencieuse.
– Qu'est-ce que c'est que ceux-là ? demanda-t-elle enfin. Vous les connaissez ? (p. 1136)
- costernazione:
- (24) Essoufflé, ce dernier ne cessait de prodiguer les meilleurs arguments contre les tentations de la chair. L'autre n'ouvrait pas la bouche, emporté dans la nuit. Arrivé devant la Mignotte, il dit simplement :
– Je ne peux plus... Allez-vous-en. (pp. 1257-1258)
- paura:
- (25) Après son silence, elle sanglota, en balbutiant qu'elle avait peur de mourir. (p. 1426)

Il silenzio si dimostra un elemento dotato di polisenso. La localizzazione del suo significato si situa nella mente degli interlocutori, ragion per cui il narratore può scegliere di fornire al lettore indizi che ne consentano l'interpretazione. Tali indizi possono essere espliciti, come nei passi (19) («d'un air gêné»), (20) («embarrassé») e (22) («sous le coup de l'émotion»), oppure possono essere affidati al contesto generale (nell'esempio 21: «Muffat cherchait une transition») o semplicemente al predicato verbale, come nel passo (25) in cui la scelta di «balbutier» rende tangibile la condizione emotiva della protagonista e indirizza la decodifica del suo silenzio.

Riportiamo infine un passo esemplificativo di una casistica più rara ma comunque presente, quella in cui al silenzio viene affidata la risposta (solitamente affermativa) a una richiesta:

- (26) – Alors, déclara le comédien, je veux le mot du baisser du rideau... On me doit bien ça.
Fauchery eut l'air de consentir par son silence. (p. 1339)

Sul versante delle traduzioni si possono osservare alcuni rimaneggiamenti più o meno lesivi del funzionamento globale del dispositivo del silenzio nel romanzo. Non mancano casi di omissione, riscontrabili tanto fra le versioni più datate quanto in alcuni testi relativamente più recenti:

- (13) Poi, * mentre una raffica di pioggia batteva contro i vetri della grande finestra quadrata, fece un gesto di malcontento.
– Che tempo schifoso! – brontolò. (GPD, p. 109)
- Posò la corona sul pianoforte, batté i piedi in terra, ed accostandosi alla finestra, che dava su un cortile interno * manifestò tutto il suo disgusto dicendo:
– Che tempo schifoso! (UC, p. 81)
- (14) Cacciò indietro uno sbadiglio che manifestava la sua noia e disse *:
– Sei stato ben fortunato, tu che non hai mai assistito a una première... (UC, p. 6)
- (15) – Mentre vi aspettiamo, faremo insieme una bazzica – disse la signora Maloir *. – Signora, soggiunse rivolta alla Lerat – giocate a bazzica? (GPD, p. 38)
- (17) – Un vero esercito oggi – disse *. (UC, p. 39)
- Ma questo è un vero esercito – disse *. (1956, p. 27)
- (21) Tacque *; Muffat cercava il modo di entrare sul suo argomento. (UC, p. 193)
- Tacque. * Muffat cercava un modo elegante per entrare in argomento, ma non lo trovò. (GPD, p. 241)
- (23) – Che gente è? – chiese * – Li conosci? (DE, p. 81)
- Li conosci tu? – chiese * a Zoe. (UC, p. 34)
- (26) Fauchery parve consentire * e Prullière si calmò. (GPD, p. 241)

L'eliminazione è qui limitata al solo riferimento al silenzio; l'alterazione subita dal testo può risultare minima se, come nel testo di Eusebietti, l'omissione costituisce un caso isolato o sporadico, mentre la reiterazione dell'intervento nelle medesime traduzioni (GPD e Caimpenta in particolare) intacca il meccanismo nell'economia dell'intero romanzo, privando il lettore italiano della ricchezza compositiva dell'originale.

Ci sono poi casi in cui l'omissione del silenzio è conseguente all'applicazione di una strategia semplificativa più ampia. È quanto accade soprattutto nella versione del 1923, che abbiamo sottolineato più volte essere incentrata sulla restituzione a grandi linee del solo intreccio del romanzo; dei quattordici esempi proposti sopra, solo tre figurano nella traduzione:

- (15) – Mentre vi aspettiamo faremo una partita a carte, disse la Maloir dopo un momento di silenzio. Giocate signora? (1923, p. 17)
- (16) In capo a un momento di silenzio, mentre la Lerat mescolava le carte, la Maloir chiese:
– Chi era? (1923, p. 18)
- (19) Egli tacque un istante, poi, con fare impacciato, mormorò:
– Sai che ti ho pregata di non parlarmi di queste cose. (1923, p. 49)

La scomparsa delle altre occorrenze è imputabile all'eliminazione di interi capitoli, come nel caso dei segmenti (20), (21) e (26), o alla semplificazione di porzioni di testo più o meno estese:

- (13) Era entrato anche Bose, brontolando.
– Che tempaccio! (1923, p. 30)
- (14) * Chiese:
– Non hai veduta nessuna «première»? (1923, p. 5)

La versione del 1923 costituisce un caso estremo ma non isolato, in quanto lo stesso tipo di intervento è riscontrabile in altre traduzioni; si pensi all'eliminazione totale dei segmenti (12) e (15) nella versione di Lissi, oppure ai testi del 1956 e di Caimpenta, in cui l'omissione è parziale, ma sufficiente a provocare un appiattimento stilistico dell'originale:

- (13) Posò la corona sul pianoforte, batté i piedi in terra, ed accostandosi alla finestra, che dava su un cortile interno * manifestò tutto il suo disgusto dicendo:
– Che tempo schifoso! (UC, p. 81)

Accostandosi alla finestra * brontolò:
– Che tempo schifoso! (1956, p. 36)

(18) * Egli aveva l'aria spaventata. (UC, p. 149; 1956, p. 71)

Quest'ultima soluzione, che accomuna le due versioni, diventa fuorviante per il lettore, dal momento che oltre ad eliminare il riferimento al silenzio di Muffat, veicola un'immagine di spavento, ben diversa da quella illustrata nel testo di partenza. In questo frangente il conte si ripresenta da Nana dopo essere stato cacciato e aver spiato la moglie; alla luce del contesto il silenzio di Muffat è da leggersi come un indice di turbamento o di umiliazione (idea avvalorata dalla metafora presente nel testo di partenza e omessa in queste due traduzioni, «il avait l'air d'une bête abattue») più che di spavento, che peraltro renderebbe poco verosimile il tono perentorio delle parole pronunciate dopo, espresso dall'imperativo «couchons-nous» (p. 1284).

Anche gli indici di connotazione del valore emotivo del silenzio sono oggetto di omissione, ma in casi più sporadici:

(20) Vi fu un breve silenzio *. Bordenave capì che era meglio allontanarsi. Ma il conte con voce alterata:
– Caro Fauchery – disse – se glielo domandassi per favore? (UC, p. 195)

(22) Nanà restava muta, sotto il colpo *.
– Lo sapevo – disse, dandosi delle manate sulle coscie. – L'ho indovinato appena li ho visti insieme, sulla strada...(GPD, p. 175)

Benché drastico, questo tipo di intervento invalida solo parzialmente la trasmissione del messaggio, in quanto il contesto generale consente al lettore una compensazione interpretativa non troppo difficoltosa.

Per quanto riguarda le soluzioni di resa degli elementi di cui trattiamo, è possibile osservare all'interno del corpus delle traduzioni una serie di tendenze che accomunano alcuni testi di arrivo. La più diffusa prevede una modulazione sul modello metonimico che porta a esplicitare la funzione del silenzio come momento di scansione temporale:

(14) Soffocò un lieve sbadiglio, poi, dopo una pausa:
– Non hai ancora veduta nessuna prima rappresentazione? (1880, p. 2)

Represe un leggero sbadiglio, e poi, dopo una pausa:
«Sei fortunato, tu che non hai ancora mai visto una prima» (GB, p. 4)

- (16) Quando Zoè tornò erano di nuovo assorto nel gioco. In capo a un momento mentre la Topi mescolava le carte la Maloar disse:
 – Chi era? (1880, p. 36)
- Dopo una pausa, mentre la signora Lerat distribuiva le carte, la signora Maloir domandò:
 – Chi era? (MB, p. 55)
- Dopo un po', mentre madame Lerat mescolava le carte, madame Maloir chiese:
 «Chi era?» (GB, p. 47)
- (17) – Corbezzoli! mormorò dopo una pausa, ecco una brigata. (1880, p. 46)
- Accidenti! mormorò dopo una pausa, ma c'è addirittura un reggimento! (MB, p. 66)
- «Accidenti!», mormorò dopo un istante, «ne sta arrivando una schiera». (LC, p.94)
- «Caspita!» mormorò dopo un po'. «Ma questa è una comitiva!» (GB, p. 59)

Relativamente al passo (17) segnaliamo a parte la soluzione proposta da GPD:

- Corbezzoli! – mormorò a un certo momento, – è una vera banda. (GPD, p. 50)

Ci sembra infatti che questa scelta esemplifichi bene quell'idea di rottura temporale insita in ciascuna presa di parola di cui abbiamo detto. Lo stesso effetto viene ricercato da Bogliolo nella resa del segmento (15), in cui l'aggiunta del predicato verbale «rompere» contribuisce a rendere il silenzio una presenza quasi materiale, su cui all'improvviso e inaspettatamente risuona la parola dei personaggi, imponendosi all'attenzione del lettore:

- (15) «Mentre vi aspettiamo, faremo una partita a bazzica» disse madame Maloir rompendo il silenzio. «La signora sa giocare a bazzica?» (GB, p. 44)

Altri esempi di parafrasi semantica sono rintracciabili nella resa del predicato che introduce il discorso diretto di Muffat nel segmento (19); diversi traduttori restano aderenti al testo di partenza, optando per il verbo «tacere»:

- (19) Egli si tacque. Poi con fare impacciato:
 – Sai che ti ho pregata di non farmi mai parlare di queste cose. (1880, p. 164; AL, p. 19 vol. II)
- Egli tacque. Poi, un po' imbarazzato: «Sai, ti avevo pregato di non parlarmi mai di queste cose». (GPD, p. 180)

Egli tacque, poi, un po' imbarazzato, osservò:

– Sai bene che ti ho proibito di entrare in questo argomento? (UC, p. 140)

Egli tacque. Poi con aria imbarazzata:

– Lo sai, ti ho pregato di non parlarmi di queste cose. (MB, p. 211)

Egli tacque. Poi con fare impacciato:

– Sai che ti ho pregato di non mai parlarmi di queste cose. (1956, p. 65)

Montanelli, Eusebietti, Collodi e Bogliolo però si distaccano da questa soluzione, preferendo riformulare la frase in forma negativa a partire dalla scelta di «rispondere» come predicato verbale:

Egli non rispose. Poi, con un tono di voce infastidito:

«Lo sai che ti ho pregato di non parlarmi mai di queste cose.» (SM, p. 228)

Egli non rispose subito; e poi con aria imbarazzata:

– Ricorderai che ti ho pregata di non toccar mai questo argomento. (DE, p. 271)

Muffat non rispose. Poi, con aria imbarazzata:

«Sai che ti ho pregato di non parlare di queste cose» (LC, p. 249)

Non rispose. Poi con aria imbarazzata:

«Lo sai, ti ho pregato di non parlarmi mai di queste cose.» (GB, p. 218)

La variante lessicale risulta legittimata dal contesto, dal momento che il silenzio di Muffat segue una domanda da parte di Nana; in questo senso la modulazione può essere considerata una valida alternativa traduttiva, un cambiamento di forma che non inficia la trasmissione del messaggio nel passaggio tra le lingue. Quanto detto vale soprattutto per le versioni di Montanelli, Collodi e Bogliolo, in quanto il testo di Eusebietti rivela una certa tendenza all'ipertraduzione a causa dell'aggiunta dell'avverbio «subito»; il rischio è quello di creare un collegamento troppo stretto tra il piano della risposta alla domanda di Nana e quello della successiva presa di parola del conte. Il silenzio di Muffat è equiparabile in questo caso a un atteggiamento voluto; la mancata risposta alla domanda traduce l'intenzione ferma di non voler fornire un determinato tipo di informazioni. Non bisogna dimenticare che la scena è collocata in un punto del romanzo in cui il conte ancora crede (o almeno spera) di avere una qualche forma di autorità nei confronti di Nana, che fino a questo punto non ha fatto niente per smentirlo; un modo di porsi risoluto da parte di Muffat risulta perciò plausibile. Ad avvalorare tale dinamica psicologica contribuisce anche il contenuto delle parole che il conte pronuncia poco dopo; non si tratta propriamente di una risposta, perché non entra nel merito della questione sollevata da Nana («Faites-vous bon ménage ensemble?»), quanto piuttosto di un tentativo di ribadire quello che egli considera un suo diritto, ovvero il mantenimento del

più totale riserbo su tutto quello che riguarda il suo matrimonio («je t'ai priée de ne jamais parler de ces choses»). In quest'ottica l'aggiunta di un elemento che colleghi il tacere e la successiva presa di parola rischia di rivelarsi fuorviante, perché ridimensiona il potere evocativo del silenzio e indirettamente altera la percezione della dinamica tra i due personaggi a questo punto del romanzo.

Un ulteriore aspetto che svela la soggettività dei traduttori nella resa dei silenzi del romanzo è legato all'interpretazione della sua durata. Si pensi ai seguenti passi:

- (15) «Aspettandovi, faremo una partita a carte» disse Madame Maloir dopo un lungo silenzio. «Voi giocate, signora?» (LC, p. 79)
- (16) Dopo un breve silenzio, in un momento di sosta, la Maloir domandò:
– Chi è venuto? (UC, p. 31)
- (17) «Accidenti!», mormorò dopo un istante, «ne sta arrivando una schiera». (LC, p. 94)

Nel segmento (15) Collodi aggiunge un elemento che esprime l'estensione temporale non presente nel testo di partenza. In altre parole la traduttrice fornisce una sua interpretazione dell'intervallo tra stimolo fattuale e risposta verbale, che immagina «lungo». Si tratta di una soluzione molto personale che il contesto non riesce a giustificare; Nana, infatti, pur essendo ancora presente sulla scena, ha annunciato la sua partenza imminente e, viste le condizioni avverse (il bisogno di procurarsi in fretta i soldi a causa dei creditori che continuano a presentarsi reclamando), risulta difficile ipotizzare che possa tardare o aspettare a «lungo» per svolgere la commissione.

Caimpenta, nel segmento (16), mette in atto la stessa strategia, ma con il significato opposto, ipotizzando che il silenzio che intercorre tra il rientro di Zoé nella stanza e la domanda di Madame Maloir sia «breve». Anche in questo caso l'aggiunta lessicale deriva da un'interpretazione libera, che non trova riscontro oggettivo nel contesto; la domestica arrivando nella stanza dopo aver aperto la porta trova le due anziane signore «de nouveau absorbées», prese dalla loro partita a carte e concentrate, ma non necessariamente il silenzio deve essere «breve».

Con l'esempio (17) si ripete il medesimo schema; la lettura della traduttrice in questo caso non è veicolata dall'aggiunta di qualche elemento, quanto piuttosto dalla modulazione lessicale operata nella resa del termine «silence» con «istante», a indicare una «frazione

minima di tempo»²¹¹. Il contesto non fornisce elementi di supporto o diniego della scelta, per cui la traduzione non può essere considerata infedele al testo di partenza; «istante» rischia però di essere un traduttore troppo definito, rispetto al quale le soluzioni proposte dagli altri traduttori ci sembrano più appropriate:

«Caspita!» mormorò dopo un po' di silenzio. «Ce ne dev'essere un branco di là» (SM, p. 63)

– Accidenti! mormorò dopo una pausa, ma c'è addirittura un reggimento! (MB, p. 66)

Dopo un silenzio mormorò:

– Capperi, una vera banda. (DE, p. 89)

«Caspita!» mormorò dopo un po'. «Ma questa è una comitiva!» (GB, p. 59)

Lo stesso problema interpretativo della durata del silenzio si presenta nel segmento (21). Il testo di partenza resta indefinito con il solo riferimento a «un silence»; sul versante traduttivo, solo Bellonci, Eusebiotti e Bogliolo si limitano a tradurre semplicemente «un silenzio» («Tacque e ci fu un silenzio. Muffat cercava un argomento di transizione» MB, p. 285; «Tacque, vi fu un silenzio. Muffat cercava di arrivare a quanto gli stava a cuore senza entrar brutalmente in argomento» DE, p. 362; «Tacque e ci fu un silenzio. Muffat cercava un appiglio, ma non gli venne in mente nulla» GB, p. 299); negli altri casi tale indefinitezza viene letta ora come brevità:

Egli tacque. Vi fu un breve silenzio. Il conte cercava una transazione. (AL, p. 100 vol. II; 1956, p. 94)

ora come lunghezza:

Si chetò. Regnò il silenzio. Muffat cercava qualche addentellato per entrare in argomento. (SM, p. 315)

Tacque. Regnò il silenzio. Muffat cercava un argomento di transizione. (1933, p. 307; LC, p. 324)

Questi traduttori sono portati a immaginare il silenzio di confusione e imbarazzo che precede la presa di parola da parte del conte come una presenza tanto ingombrante da sembrare fisica, la cui predominanza (anche temporale) viene espressa tramite il predicato verbale «regnare».

²¹¹ De Mauro, *op. cit.*, voce «istante».

7. La comunicazione e i rapporti spaziali

Un nesso non trascurabile tra narrazione e dialogo è dato dalla prossemica, visto che spesso la parola romanzesca è legata al rapporto tra i personaggi in termini di distanza fisica: per instaurare un dialogo gli interlocutori si avvicinano. Riducendo la distanza interpersonale, Zola favorisce la comunicazione perché crea una demarcazione tra gli interlocutori e tutti gli altri personaggi che sono presenti nella stessa cornice:

- (1) La Faloise sortit le dernier de la loge. Il venait d'apercevoir dans l'avant-scène du comte de Vandeuves, le blond Labordette, carrément installé, s'entretenant de près avec Blanche de Sivry.
– Ah ! ça, dit-il, dès qu'il eut rejoint son cousin, ce Labordette connaît donc toutes les femmes ?... Le voilà maintenant avec Blanche. (p. 1115)
- (2) Mais, au fort de la discussion, la porte s'ouvrit, Hector de la Faloise parut. Fauchery, qui le suivait, s'approcha de la comtesse, et s'inclinant :
– Je me suis souvenu de votre gracieuse invitation... (p. 1147)
- (3) Il se leva vivement, s'approcha du cercles des dames, tâchant de se remettre, trouvant d'ailleurs une réponse avec une aisance parfaite.
– Mon Dieu ! madame, je vous avouerai que j'ai écrit ce portrait sur des biographies parues en Allemagne... Je n'ai jamais vu monsieur Bismarck. (p. 1150)
- (4) Vandeuves sentait en lui une hésitation, lorsque le marquis de Chouard s'approcha d'un air interrogateur. Et quand ce dernier sut de quoi il s'agissait, quand Fauchery l'invita à son tour, il regarda furtivement son gendre. (p. 1164)
- (5) Pourtant, elle semblait préoccupée depuis l'arrivée de Fauchery. Dès qu'elle put s'approcher de lui, elle demanda tout bas :
– Viendra-t-il ? (p. 1167)
- (6) C'était Fontan, dans son costume du second acte, un garçon chic, tout habillé de jaune, ganté de jaune.
– Dites donc ! cria-t-il en gesticulant, vous ne savez pas ? c'est ma fête, aujourd'hui.
– Tiens, demanda Simonne, qui s'approcha avec un sourire, comme attirée par son grand nez et sa bouche largement fendue de comique, tu t'appelles donc Achille ? (p. 1196)
- (7) Dans cette joie que Nana apportait naturellement avec elle, Fontan restait froid. Planté au milieu du rayon jaune de la servante, il s'étalait, découpant l'arête vive de son profil de bouc, affectant une pose abandonnée. Et Nana, tranquillement, s'approcha, lui donna une poignée de main :
– Tu vas bien ? (p. 1345)

Nei testi italiani si può osservare un sostanziale rispetto di questo particolare espediente narrativo di accompagnamento della parola; le omissioni sono sporadiche, nella maggior parte dei casi limitate a singole occorrenze, comunque non tali da viziare il meccanismo nella sua

globalità. Prendiamo a modello la versione di GPD, in cui il passo (1) viene tradotto come segue:

- (1) La Faloise uscì per ultimo. Aveva visto nel palco di proscenio del conte di Vandeuves, il biondo Labordette, comodamente istallato, che conversava con molta intimità con Bianca de Sivri.
– Ah, – disse * al cugino – questo Labordette conosce tutte le donne? (GPD, p. 21)

Nello stesso testo, l'eliminazione del segmento descrittivo che esprime l'avvicinamento tra gli interlocutori non viene reiterato negli altri casi proposti:

- (2) Nel vivo della discussione, la porta si aprì e comparve Ettore de la Faloise. Fauchery, che lo seguiva, si avvicinò alla contessa, inchinandosi:
– Signora, mi sono ricordato del vostro gentile invito. (GPD, p. 56)
- (3) Egli si alzò, si avvicinò alle signore.
– Vi confesserò, signora, che il mio ritratto era scritto su biografie comparse in Germania. Non ho mai visto il signor di Bismarck. (GPD, p. 59)
- (4) Vandeuves capì che esitava. Il marchese de Chouard si avvicinò con l'aria di chiedere di che si trattava. E allorché lo seppe, e allorché Fauchery invitò anche lui, guardò di sottocchi il genero. (GPD, p. 71)
- (6) Fontan, vestito da giovane elegante, entrò gesticolando:
– Non lo sapete? – gridava. – Oggi è la mia festa.
– Oh, bella! – chiese Simona, che gli si avvicinò con un sorriso, attratta da dal suo grosso naso e dalla bocca enorme di comico, – ti chiami dunque Achille? (GPD, p. 109)
- (7) In mezzo a quella improvvisa gioia che Nanà portava con sé, solo Fontan restava freddo. Il suo profilo di caprone spiccava sotto la luce. Nanà, tranquillamente, gli si avvicinò, gli tese la mano, dicendo: «Stai bene?». (GPD, p. 246)

Più raramente, come accade per il silenzio, le omissioni di indici prossemici sono riconducibili all'eliminazione di intere scene o capitoli, riscontrate nel testo di Lissi e in quello di Fandot, nei quali non figurano rispettivamente la scena del ritorno di Nana in teatro (segmento 7) e il capitolo IV (segmento 5).

I passi che vengono mantenuti nei testi italiani si differenziano per alcune variazioni lessicali operate generalmente sull'asse sinonimico. Così nella resa dei segmenti (3) e (4) il verbo «accostarsi» si alterna ad «avvicinarsi» in una ipotetica soluzione di continuità semantica trasversale fra i testi:

- (3) Egli si alzò rapidamente e s'accostò al circolo delle signore, procurando di uscir dalla sua astrazione e rispondendo con perfetta disinvoltura.
 – Dio mio! signora, confesso di aver preso quel ritratto da alcune biografie pubblicate in Germania. Non ho mai veduto il conte Bismarck. (1880, p. 52)
- Si alzò vivamente, si avvicinò al circolo delle signore, procurando di rimettersi, trovando peraltro una risposta con estrema facilità.
 – Mio Dio, signora, le confesso che ho scritto quel ritratto su certe biografie pubblicate in Germania... Non ho mai veduto il signor di Bismarck. (AL, pp. 89-90 vol. I)
- Egli si alzò, si avvicinò alle signore.
 – Vi confesserò, signora, che il mio ritratto era scritto su biografie comparse in Germania. Non ho mai visto il signor di Bismarck. (GPD, p. 59)
- Egli si alzò vivamente, e si avvicinò al circolo delle signore, cercando di riprendersi e trovando la risposta con perfetta prontezza.
 – Dio mio, vi confesserò, signora, che ho scritto questo profilo valendomi di biografie apparse in Germania... Non ho mai visto il signor di Bismarck. (MB, pp. 74-75)
- Egli si alzò da sedere prontamente e si avvicinò al cerchio delle signore cercando di ricomporsi; del resto, trovò subito la risposta, e con perfetta disinvoltura:
 «Mio Dio! Signora vi confesso che quel ritratto l'ho scritto valendomi di biografie pubblicate in Germania... Non l'ho mai visto il signor Bismarck». (SM, p. 72)
- Egli si alzò di scatto, si avvicinò al gruppo delle signore e cercò di riprendersi. Trovò modo di rispondere con molta prontezza e senza sforzo.
 – Buon Dio! devo confessarvi, signora, che ho scritto quella biografia servendomi di altre già stampate in Germania... Io non ho mai visto il signor Bismarck. (DE, p. 100)
- Si alzò in fretta, e si avvicinò al cerchio delle signore, cercando di riprendersi, e trovando la risposta adatta con prontezza perfetta.
 «Dio mio! Debbo confessarvi, signora, che ho scritto quell'articolo basandomi su biografie pubblicate in Germania... In vita mia non ho mai incontrato Monsieur de Bismarck». (LC, p. 103)
- Si alzò prontamente e si avvicinò alla cerchia delle signore cercando di riprendersi e trovando con perfetta disinvoltura la risposta giusta.
 «Mio Dio, signora, devo confessarvi che ho scritto quel ritratto basandomi su biografie uscite in Germania... Bismarck non l'ho mai visto» (GB, p. 68)
- (4) Vandeuvr indovinava che era titubante, quando il marchese s'accostò in atto d'interrogazione. Allorché seppe di che si trattava, allorché venne invitato anche lui, sogguardò il genero, mentre delle macchie paonazze chiazzavano il pallore delle guance. (1880, p. 65; AL, p. 111 vol. I)
- Vandeuves capì che esitava. Il marchese de Chouard si avvicinò con l'aria di chiedere di che si trattava. E allorché lo seppe, e allorché Fauchery invitò anche lui, guardò di sottocchi il genero. (GPD, p. 71)

Vandeuves lo sentiva già esitante quando il marchese di Chouard si avvicinò con un'aria interrogativa. Quando costui seppe di che si trattava, e Fauchery l'ebbe invitato, egli sogguardò furtivamente il genero. (MB, p. 90)

Vandeuves sentiva che egli esitava; ed ecco che si avvicinò il marchese Chouard con aria interrogativa, e quando seppe di che si trattava, quando Fauchery ebbe invitato anche lui, egli diede un'occhiatina furtiva al genero. (SM, p. 90)

In quella si avvicinò il marchese di Chouard con un gesto interrogativo. Quando seppe di che si trattava, guardò sotto sotto il genero. (1956, p. 35)

Vandeuves indovinò ch'egli esitava. Ma si avvicinò il marchese de Chouard con aria interrogativa, e quando seppe di che si trattava e Fauchery estese l'invito anche lui, il vecchio guardò alla sfuggita suo genero. (DE, p. 118)

Vandeuves già sentiva in lui un'esitazione, quando il marchese de Chouard si avvicinò con aria interrogativa. Appena seppe di che cosa si trattava, quando Vandeuves l'ebbe invitato a sua volta, sogguardò furtivamente il genero. (LC, p. 119)

Vandeuves avvertiva in lui un'esitazione, quando con aria interrogativa si avvicinò il marchese di Chouard. Non appena quest'ultimo seppe di cosa si trattava e Fauchery lo invitò a sua volta, guardò furtivamente il genero. (GB, p. 85)

Nel caso del segmento (3) il movimento di Fauchery è riconducibile alla volontà di tenere separate le due distinte sfere comunicative in atto nel salotto dei Muffat: una, quella delle donne, socialmente accettabile, l'altra, quella degli uomini, più licenziosa. Questo tipo di lettura si ritrova in tutte le traduzioni, fra le quali però merita una menzione a parte la soluzione di Montanelli che, per come è formulata, sembra veicolare una sfumatura semantica leggermente diversa. L'aggiunta della locuzione avverbiale «del resto» connota la frase di una valenza quasi negativa, in virtù della quale il lettore potrebbe essere portato a interpretare l'azione solo come una manifestazione istintiva volta a guadagnare tempo per formulare una risposta, e non nell'ottica più ampia di una consapevole ambiguità del personaggio.

Talvolta i traduttori si differenziano in base al tempo verbale, come nel caso del segmento (1). La maggior parte dei traduttori propende per il mantenimento del tempo composto, che ripropone in italiano la combinazione del valore aspettuale perfettivo con quello temporale di anteriorità:

La Faloàse uscì ultimo dal palco. Aveva veduto appunto nel proscenio di Vandeuver il biondo Labordette, comodamente insediato e che s'intratteneva molto vicino con Bianca de Sivri.

– Orsù! disse appena ebbe raggiunto il cugino, quel Labordette conosce dunque tutte le donne?... Eccolo con Bianca, ora. (1880, p. 21)

La Faloise uscì per ultimo: aveva visto nel palco di proscenio del conte di Vandeuves il biondo Labordette decisamente impegnato in una fitta conversazione con Bianca de Sivry.
– Dimmi un po', disse appena ebbe raggiunto il cugino, ma questo Labordette conosce tutte le donne? Eccolo adesso con Bianca. (MB, p. 36)

Lafaloise uscì per ultimo dal palco. Proprio in quel momento aveva visto, nel palco di proscenio di Vandeuves, il biondo Labordette che, comodamente seduto, discorreva, standole vicino vicino, con Bianca Sivry.
«Oh, guarda!» disse appena ebbe raggiunto il cugino «le conosce tutte, le donne, quel Labordette... Eccolo là con Bianca». (SM, p. 29)

L'ultimo a venir via dal palco fu La Faloise. Aveva visto allora allora, nel posto di proscenio del conte di Vandeuves il biondo Labordette istallato con aria padronale che parlava molto confidenzialmente a Blanche de Sivry.
– Ah, questa, poi! – disse appena ebbe raggiunto il cugino – quel Labordette conosce tutte le donne del mondo? Eccolo con Blanche. (DE, p. 52)

La Faloise uscì per ultimo. Aveva scorto, nel palco di proscenio del conte di Vandeuves, il biondo Labordette, comodamente seduto, impegnato in una fitta conversazione con Blanche de Sivry.
«Questa poi!», disse, appena ebbe raggiunto il cugino. «Quel Labordette conosce tutte le donne?... Eccolo là con Blanche». (LC, p. 62)

La Faloise uscì per ultimo. Aveva visto che il biondo Labordette si era piazzato nel palco di proscenio del conte di Vandeuves e stava parlando fitto fitto con Blanche de Sivry.
«Ma dimmi un po', » fece non appena ebbe raggiunto il cugino «questo Labordette le conosce proprio tutte le donne?... Adesso è lì con Blanche.» (GB, p. 27)

Il trapassato remoto presenta il processo come «completamente e immediatamente concluso»²¹² rispetto a quello espresso dal passato remoto «disse» con cui appare. Questo tipo di relazione tra piano aspettuale e temporale viene meno nella traduzione di Lissi, che sceglie di rendere il *plus-que-parfait* francese con un tempo perfettivo di tipo aoristico come il passato remoto:

La Faloise uscì l'ultimo dal palco. Aveva allora allora scorto, nel proscenio del conte Vandeuve, il biondo Labordette, comodamente istallato, che conversava in molta intimità con Bianca de Sivri.
– Ah – disse appena raggiunse il cugino – questo Labordette conosce dunque tutte le donne?... Ora sta da Bianca. (AL, p. 38 vol. I)

La stessa soluzione temporale viene riproposta nella versione del 1956, in cui però la discordanza tra testo di partenza e di arrivo è alimentata sul piano semantico, oltre che su quello temporale, dalla scelta di un traduttore più generico quale «trovare»:

²¹² Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

La Faloise uscì per ultimo: aveva veduto, nel palco del conte di Vandevres, il biondo Labordette, comodamente seduto, in conversazione con Bianca di Sivry.
– Quel Labordette conosce dunque tutte le donne?! – disse appena trovò il cugino. – Eccolo là con Bianca. (1956, p. 14)

Tale formulazione porta il lettore a supporre una ricerca da parte di La Faloise che non ha luogo nell'originale, dal momento che Fauchery precede il cugino («sortit le dernier de la loge du comte de Vandevres») solo di qualche passo.

Segnaliamo infine una particolarità riscontrata in alcune traduzioni riguardo al segmento (2), nelle quali il gesto comunicazionale dell'avvicinamento è presente, ma attribuito alla contessa Muffat invece che a Fauchery:

Ma nel forte della discussione, la porta della sala s'aperse e Ettore della Faloise apparve, seguito da Fosceri. Al veder quest'ultimo che veniva per la prima volta da lei, la contessa s'era alzata ed aveva fatto alcuni passi incontro a lui.
– Signora, disse il giornalista con un inchino, mi sono ricordato il vostro cortese invito... (1880, p. 50; CL, p. 194)

Ma, nel bel mezzo della discussione, si aprì la porta del salone ed entrò Ettore della Faloise, seguito da Fosceri. Vedendo costui che veniva per la prima volta in casa sua, la contessa s'era alzata ed aveva fatto alcuni passi.
– Signora, – disse il giornalista inchinandosi – mi sono ricordato del suo gentile invito... (AL, p. 86 vol. I)

Benché nessuna delle edizioni francesi del testo di Zola che abbiamo consultato riporti questa variante, è lecito supporre che i due traduttori abbiano operato su alcuni avantesti antecedenti all'edizione in volume del romanzo, dal momento che Mitterand riporta questa diversa formulazione dell'originale nell'appendice «Études, notes et variantes» del volume della Pléiade²¹³.

8. La creazione di una dimensione privata

In situazioni particolari, nelle quali l'avvicinamento fisico tra due personaggi non basterebbe a garantire lo svolgimento della conversazione, il narratore fa in modo di creare una sfera privata che dovrebbe proteggere da incursioni esterne. Citiamo a titolo esemplificativo un breve passo tratto dal capitolo III:

²¹³ «P. 1147. (a) suivait. *En voyant ce dernier qui venait chez elle pour la première fois, la comtesse s'était levée et avait fait quelques pas*» (Henri Mitterand, «Études, notes et variantes» in Émile Zola, *Nana*, cit., p. 1705).

Lorsque Vandeuves put le prendre à part, pour lui parler de cette belle personne qu'il menait à la campagne, le vieillard affecta une grande surprise (p. 1162)

La presa di parola di Vandeuves è affidata a un discorso narrativizzato che non si inoltra nei dettagli. Al lettore viene precluso l'accesso a una determinata quantità di informazioni che il narratore non vuole fornire nello specifico, ma la modalità in cui i due personaggi gestiscono la conversazione diventa un indice del suo presunto contenuto. Nel contesto sociale in cui avviene il confronto tra Vandeuves e il marchese, quello del *grand-monde*, il movimento dei personaggi costituisce la chiave di volta per la decodifica interpretativa del passo; Vandeuves si vede infatti costretto a «prendre à part» il suo interlocutore per riuscire ad affrontare temi considerati (non senza una certa ipocrisia) moralmente disdicevoli fra l'alta società parigina.

Sul versante traduttivo ci limitiamo a segnalare l'omissione della scena nella versione di Fandot e in quelle anonime del 1933 e 1956, insieme alla strategia perseguita da GPD, il quale mantiene il discorso narrativizzato ma impoverisce la ricostruzione scenica operata da Zola:

Quando Vandeuves * poté parlargli di quel bel tipo che portava a spasso in campagna, il vecchio finse una grande sorpresa. (GPD, p. 69)

Così formulato, il testo di arrivo si pone come un impreciso riflesso di quello di partenza, perché il passo diventa un semplice elemento riempitivo sul piano del contenuto, trovandosi privato della valenza significativa che lo caratterizza nell'originale.

9. La postura

Una costante del romanzo è data dalla particolare cura da parte dell'autore all'iscrizione corporea della parola dei personaggi, che viene concretamente messa in relazione con i loro volti, con la mimica e con la postura. Si pensi ai numerosi passi in cui, per dare maggiore enfasi alle proprie parole, i personaggi si alzano in piedi; ne riportiamo alcuni:

- (1) C'était trop loin, on n'arriverait donc pas ? Et la question, transmise de voiture en voiture, vint jusqu'à Nana, qui, après avoir interrogé son cocher, se leva pour crier :
– Encore un petit quart d'heure... Vous voyez là-bas cette église, derrière les arbres... (p. 1253)
- (2) Et il suppliait la jeune femme de faire répondre qu'elle ne pouvait recevoir. Mais elle se levait déjà, toute enflammée, en disant :

– Pourquoi donc ? Il croirait que j'ai peur. Ah bien ! nous allons rire... François, laissez ce monsieur un quart d'heure dans le salon. Ensuite, vous me l'amènerez. (pp. 1353-1354)

- (3) Du coup, Madame se leva, et la voix brève, avec un geste de royale autorité :
– Assez, n'est-ce pas ?... Sortez tous !... Nous n'avons plus besoin de vous.
(p. 1367)

Talvolta il gesto è legittimato dal contesto, come nell'esempio (1), in cui Nana deve alzarsi in piedi per dare maggiore potenza alla voce e comunicare con il resto della compagnia nelle carrozze che seguono. Più spesso, però, esso è di natura psicologica, come se il narratore volesse sottolineare la volontà di chi lo compie di imporsi sull'interlocutore, verbalmente e fisicamente.

Il comportamento dei traduttori di fronte a questo particolare anello di congiunzione tra narrazione e discorso riportato è altalenante. Senza contare i casi in cui i segmenti elencati si trovano compresi in porzioni più ampie di testo eliminate (ci riferiamo in particolare agli esempi (1) e (3) nelle versioni di Fandot, del 1923, del 1933 e del 1956), accade che tale elemento venga talvolta considerato di per sé ridondante rispetto al verbo che introduce l'enunciazione diretta, e deliberatamente omissa:

- (1) La domanda passò di vettura in vettura, giunse a Nanà, che * rispose: «Ancora un quarto d'ora». (GPD, p. 166)

La domanda fece il giro delle vetture ed arrivò a Nanà *:
– Un quarto d'ora – rispose – vedete quella chiesa fra gli alberi? (UC, p. 125)

Malgrado l'omissione venga operata in modo arbitrario, la trasmissione generale del messaggio resta garantita dal contesto, e il fatto che tale intervento resti circoscritto a una singola occorrenza e non sia reiterato negli altri passi evita la perdita del meccanismo nel suo insieme, salvaguardando almeno parzialmente l'apparato narrativo che accompagna la parola dei personaggi. Quando il contesto non è in grado di sopperire alla mancanza di tale elemento, l'intervento del traduttore si rivela più dannoso:

- (2) E pregò Nanà di mandargli a dire che essa non poteva ricevere. Ma Nanà, rossa in faccia, esclamò *:
– Potrebbe credere che io avessi paura. Ora voglio ridere... Francesco, lasciate quel signore un quarto d'ora in salotto, poi fatelo passare qui. (1956, p. 100)

Qui è la dimensione psicologica della protagonista che si vede alterata dalla mancata trasposizione del verbo «se lever». Scattando in piedi di fronte all'annuncio dell'arrivo di

Philippe, Nana fornisce una risposta indiretta ai timori di Georges, dimostrandogli di non essere intimorita dalla presenza del fratello, che invece mette a disagio il giovane. Se il predicato non viene reso, per il lettore italiano rischia di diventare ambiguo anche l'improvviso avvampare della protagonista, che potrebbe venire interpretato come una manifestazione di timidezza, vergogna o rabbia senza l'ausilio di elementi in grado di sottolineare l'eccitazione e il senso di sfida da cui viene colta.

Analogamente può capitare che l'interpretazione del passo sia resa ambigua anche da interventi operati dai traduttori all'interno delle enunciazioni dirette:

- (2) Il ragazzo si fece pallido, e supplicò Nanà di fargli rispondere che non poteva ricevere. Ma questa s'era alzata * dicendo:
– * Francesco, lasciate quel signore un quarto d'ora nella sala; e poi conducetemelo. (CL, p. 247)

Benché reso in italiano, in questa traduzione il verbo «se lever» si vede ridotto a semplice elemento di contorno, privato della valenza psicologica che invece può essere letta nell'originale. Le porzioni di enunciazione diretta che semanticamente rafforzano e giustificano la presenza del gesto («Pourquoi donc? Il croirait que j'ai peur» e «Ah bien! nous allons rire») vengono omesse, proponendo al lettore una battuta più lapidaria rispetto a quella del testo di partenza e un profilo psicologico del personaggio meno sfaccettato, per non dire alterato, dal momento che così riformulata la scena potrebbe presentare una Nana in soggezione, che subisce la situazione invece che affrontarla con decisione e sfrontatezza.

10. L'apparato gestuale

Il romanzo abbonda di riferimenti a gesti conversazionali di varia natura. Alcuni di essi, al pari della parola *dicono* i personaggi che li compiono. Così il «geste d'insouciance» che accompagna la risposta di Fauchery a una domanda del cugino nel capitolo I fa eco al tono di voce annoiato di alcune sue risposte («Oh! c'est Labordette, murmura-t-il d'une voix insouciant, comme si la présence de ce monsieur devait être naturelle et sans conséquence», p. 1105) e descrive un personaggio altezzoso e sprezzante. Tale riferimento diventa anche essere sintomatico di una dinamica precisa fra i due cugini; Fauchery, il più anziano, non perdere occasione per impressionare l'inesperto La Faloise, accentuando qualunque manifestazione, verbale o paraverbale, che lo faccia passare per un uomo navigato, in grado di cavarsela in tutte le situazioni.

In *Nana* molto spesso il riferimento all'apparato gestuale rappresenta una forma di mimesi della conversazione autentica. Nel tentativo di ricreare una sequenza psicologica il più verosimile possibile, la presa di parola è accompagnata da manifestazioni fisiche che si pongono come indici della psicologia e dello stato d'animo dei personaggi in determinate situazioni. Citiamo, fra i più ricorrenti, il sorriso, elemento polisemico in grado di trasmettere stati emotivi diversi, tra cui tenerezza (segmenti 1 e 2), ironia (segmento 3), disprezzo (segmento 4) o complicità (segmento 5):

- (1) Puis, s'interrompant tout d'un coup, elle demanda avec un rire si l'on aurait dit ça, quant elle traînait son derrière de gamine, rue de la Goutte d'Or. (p. 1127)
- (2) Elle se dégagea ; et, souriant, la parole couverte par un tonnerre de cris et des bravos dont la porte du salon tremblait :
– Bête, c'est fini... Mais ça ne fait rien. Monte donc un de ces jours. Nous causerons. (p. 1268)
- (3) Elle ne nommait pas Fontan. D'ailleurs, elle se calma tout de suite. Jamais elle ne rentrerait au théâtre. Sans doute, Labordette n'était pas convaincu, car il insistait avec un sourire.
– Tu sais qu'on n'a rien à craindre avec moi. Je prépare ton Muffat, tu rentres au théâtre, et je te l'amène par la patte. (p. 1317)
- (4) Mais elle eut un beau rire :
– Cet imbécile... Vous ne le connaissez pas ; je n'ai qu'à faire pst ! pour qu'il lâche tout. (p. 1387)
- (5) Vandevres eut l'air d'être contrarié.
– Non, non, je ne veux pas, remettez-là à deux tout de suite... Je ne vous dirai plus rien, Maréchal.
– Oh ! maintenant, qu'est-ce que ça peut faire à monsieur le comte ? reprit l'autre avec un sourire humble de complice. Il me fallait bien attirer le monde pour donner vox deux milles louis. (p. 1395)

L'alzata di spalle, per esprimere noncuranza o rassegnazione:

- (6) – Elle ! s'écria le directeur en haussant les épaules, une vraie seringue ! (p. 1098)
- (7) Mignon haussait les épaules, en rappelant à Steiner que Rose l'attendait pour lui montrer son costume du premier acte. (p. 1100)
- (8) Il avait trouvé une plaisanterie qui consistait à appeler Labordette « madame » ; elle devait l'amuser beaucoup, il la répétait, tandis que Labordette, tranquillement, haussait les épaules, en disant chaque fois :
– Taisez-vous donc, mon cher, c'est bête. (p. 1183)
- (9) – Eh bien, et moi si je te trompais ?
– Oh ! toi, murmura-t-il avec un haussement d'épaules. (p. 1275)

- (10) Labordette écoutait d'un air tranquille ; et, haussant les épaules :
 – Laissez donc, il faut bien qu'on parle... Le comte vient encore de parier cinq cents louis au moins sur Lusignan, et s'il a demandé une centaine de louis de Nana, c'est parce qu'un propriétaire doit toujours avoir l'air de croire en ses cheveux. (pp. 1397-1398)
- (11) Mais Fauchery, sans s'étonner le moins du monde, le regardait fixement.
 – Idiot, va ! lâcha-t-il enfin, en haussant les épaules. (p. 1427)
- (12) Léa de Horn, qui avait un salon politique, où d'anciens ministres de Louis-Philippe se livraient à des fines épigrammes, reprit très bas, en haussant les épaules :
 – Quelle faute, cette guerre ! quelle bêtise sanglante ! (p. 1482)

O altri cenni affini, che completano e arricchiscono il messaggio verbale:

- (13) Et, appelant Fauchery d'un geste impérieux :
 – Mon petit, j'ai tes pantoufles à la maison. Je te ferai mettre ça demain chez ton concierge. (p. 1186)
- (14) – Voilà ! dit-elle en le montrant, avec un geste de tragédienne. (p. 1286)
- (15) – Oh ! ma tante, je l'aime si fort ! cria Nana, en serrant d'un geste joli ses deux mains sur sa poitrine. (p. 1288)
- (16) Alors, elle continua, en montrant les tribunes d'un geste dédaigneux :
 – Puis, vous savez, ces gens ne m'épatent plus, moi !... Je les connais trop. (p. 1387)

Si tratta di espedienti che consentono a Zola di evitare un'espressione troppo convenzionale della presa di parola, potenzialmente soggetta al rischio di appiattare un romanzo come *Nana*, che proprio nella parola dei personaggi trova uno dei suoi principali meccanismi costitutivi.

Questi elementi non pongono problemi di comprensione o di resa dal punto di vista traduttivo, ragione per cui sono stati generalmente mantenuti nelle versioni italiane. Dato che le soluzioni proposte sono spesso molto simili le une alle altre, talvolta sovrapponibili anche fra versioni cronologicamente distanti, citiamo a titolo esemplificativo il testo di Montanelli:

- (1) Poi, improvvisamente interrompendosi, domandò ridendo chi l'avrebbe mai detto quando strascicava il suo sedere di ragazzina in via Goccia d'Oro. (SM, p. 44)
- (2) Lei si svincolò e, sorridendo, con una voce che venne coperta da un uragano di gridi e di bravo da far tremare la porta della sala, gli bisbigliò:
 «Canaglia che non sei altro, è finita fra noi... Ma non vuol direi niente. Vieni a trovarmi uno di questi giorni, faremo due chiacchiere.» (SM, pp. 222-223)

- (3) Non faceva il nome di Fontan. Del resto, si calmò subito: no, non ci rimetterebbe mai più piede, in teatro. Ma Labordette, non c'erano dubbi, non ne pareva convinto, perché insisteva sorridendo.
«Tu sai che non c'è niente da temere, con me. Io preparo il tuo Muffat, tu ritorni sulla scena e io te lo riporto tenendolo per mano.» (SM, p. 286)
- (4) Ma essa scoppiò in una bella risata e disse:
«Quell'imbecille là?... Non lo conoscete voi; basterebbe che io gli facessi pss! e lui pianterebbe, là, tutti.» (SM, p. 375)
- (5) «No, no, non voglio, rimettetela subito a due... Non vi dirò più niente, Maréchal.»
«Oramai che cosa può fare una cosa come questa al signor conte?» rispose l'altro con un risolino umile da complice. «Dovevo pur attirar la gente per potervi restituire i vostri duemila luigi.» (SM, p. 386)
- (6) «Chi? Nanà?» gridò l'impresario alzando le spalle «un vero zufolo è». (SM, p. 6)
- (7) Mignon alzò le spalle e ricordò a Steiner che Rosa l'aspettava per mostrargli il suo abito del primo atto. (SM, p. 10)
- (8) Lo scherzo che ora aveva inventato consisteva nel chiamar Labordette “madama”, e doveva divertircisi molto perché lo ripeteva senza finirla più; ma Labordette alzava tranquillamente le spalle dicendo ogni volta:
«Smettetela, fatemi il piacere, è stupido quello che dite». (SM, p. 115)
- (9) «Ebbene, e se ti ingannassi io? »
«Oh, te! » mormorò lui, alzando le spalle. (SM, p. 233)
- (10) Labordette ascoltava con aria tranquilla e alzando le spalle.
«Lasciateli dire, bisogna pure che si chiacchieri... Il conte ha scommesso, proprio ora, almeno altri cinquecento luigi su Lusignano, e se ha giocato un centinaio di Luigi su Nanà, è perché un proprietario deve sempre dimostrare di aver fiducia nei suoi cavalli». (SM, p. 388)
- (11) Ma Fauchery lo guardava fisso senza affatto scomporsi.
«Levati di fra i piedi, idiota!» disse finalmente con un'alzata di spalle. (SM, p. 426)
- (12) Lea de Horn, che teneva un salotto politico, in cui alcuni ex ministri di Luigi Filippo si dedicavano a mordaci epigrammi, alzò le spalle e a bassissima voce riprese:
«Che sproposito, questa guerra! che stupidaggine sanguinosa!» (SM, p. 497)
- (13) E, chiamato Fauchery con un gesto imperioso:
«Piccolo mio, mi sono rimaste in casa le tue pantofole; domani le farò consegnare al tuo portiere.» (SM, p. 118)
- (14) «Ecco!» essa disse additandolo con un gesto da attrice tragica. (SM, p. 246)
- (15) «Oh, zia mia! Lo amo tanto» gridò Nanà premendosi tutt'e due le mani sul petto con un gesto grazioso. (SM, p. 249)
- (16) Allora Nanà, additando le tribune con un gesto sdegnoso, continuò:

«E poi, lo sapete, quella gente là non mi fa più impressione, a me... La conosco anche troppo.» (SM, p. 375)

In tutto il corpus di riferimento delle traduzioni è stato rilevato un solo caso di omissione; si tratta del testo di Lissi, che nello scambio tra Nana e Muffat del passo (9) non menziona l'alzata di spalle che completa le parole del conte:

- E se ti ingannassi io?
- Oh! tu, – mormorò lui *. (AL, p. 24 vol. II)

Pur non influenzando troppo sul rispetto del meccanismo nella sua globalità all'interno del romanzo, il fatto che in questo frangente il traduttore non riproponga la gestualità del personaggio ci sembra indebolire la composizione della scena e portare le parole del conte al limite dell'ambiguità. Il riferimento all'alzata di spalla contribuisce a interpretare il passo in un'ottica di rassegnazione, come se il conte desse per scontato e accettasse che Nana lo tradisce, con dolore ma senza vergogna. In questo senso il gesto, forse più delle parole in sé, scatena la reazione risentita di Nana che, sentendosi sminuita, finisce per rivelargli il tradimento della moglie. In assenza dell'elemento gestuale, le parole di Muffat sono soggette a molteplici letture, ognuna delle quali sarebbe portatrice di un diverso modo di porsi del personaggio di fronte alla questione. Nella traduzione di Lissi, per esempio, niente impedisce al lettore di vedere nella risposta del conte un atteggiamento di disinteresse provocatorio o di superiorità, lontani dalla reale dinamica presentata in questo segmento nel testo di partenza.

Alcuni riferimenti alla gestualità possono essere impiegati in sostituzione dell'espressione verbale. Capita infatti che un gesto sottolinei la conclusione di un dialogo («Ils se tournèrent le dos, ils étaient fâchés», p. 1168), o che venga impiegato per l'espressione dell'assenso e del dissenso:

- (17) – Et je termine par « mille baisers », murmura-t-elle.
Mme Lerat avait approuvé chaque phrase d'un mouvement de tête. (p. 1130)
- (18) C'était peut-être là ; et elle entama une conversation avec le cocher, qui disait toujours non, d'un branlement de tête. (p. 1233)
- (19) – Alors, dit-elle enfin, c'est demain matin que tu attends ta femme ?
Muffat s'était allongé dans le fauteuil, l'air assoupi, les membres las. Il dit oui, d'un signe. (p. 1272)
- (20) Et, quand elle se fut tournée, la gorge au feu, les pieds repliés sous les cuisses :
 - Voyons, tu ne couche plus avec ta femme ?
 - Non, je te le jure, dit Muffat, craignant une scène.
 - Et tu crois que c'est un vrai morceau de bois ?

Il répondit affirmativement, en baissant le menton. (p. 1274)

- (21) – Est-ce qu'elle est là ? demanda-t-il en se penchant vers Bordenave.
Celui-ci répondit affirmativement, d'un signe de tête. (p. 1322)
- (22) Elle le laissa pleurer un instant, secoué de convulsions si rudes, qu'il la remuait dans le lit. Enfin, d'un accent de maternelle compassion :
– Tu as eu des ennuis chez toi ?
Il dit oui de la tête. Elle fit une nouvelle pause, puis très bas :
– Alors, tu sais tout ?
Il dit oui de la tête. Et le silence retomba, un lourd silence dans la chambre endolorie. (p. 1414)

Quando la gestualità prende il posto di un'espressione verbale ipoteticamente più articolata, il narratore assume un ruolo di primo piano; in molti casi, infatti, si trova a dover spiegare il significato che il lettore deve attribuire al gesto di un personaggio:

- (23) – Mais si, mon père m'avait promis formellement, répondit la comtesse. je commence à être inquiète... ses travaux l'auront retenu.
Vandeuvres eut un sourire discret. *Lui aussi paraissait se douter de quelle nature étaient les travaux du marquis de Chouard* (p. 1159)
- (24) – Oui, oui... vous êtes heureux, vous autres. on vous récompense... a propos, qui est-ce qui paie demain ?
Le journaliste ouvrit les bras, *comme pour déclarer qu'on n'avait jamais pu savoir.* (p. 1151)
- (25) Mais, devant eux, Mignon, un doigt aux lèvres, *leur faisait signe de se taire.* (p. 1101)
- (26) – Ah ! non par exemple ! ce serait trop bête ! cria Bordenave, emporté par les instincts d'homme d'affaires. Dix mille francs pour lâcher Rose ! On se ficherait de moi.
Mais le comte lui ordonnait d'accepter, en multipliant les signes de tête. (pp. 1343-1344)

In certi passi, invece, il riferimento a un gesto rappresenta la manifestazione concreta dei pensieri di uno dei personaggi. In casi del genere, l'evocazione del gesto è di solito accompagnata da un segmento testuale di lunghezza variabile espresso all'indiretto libero, che ne esplica il significato mettendolo in relazione con la dimensione interiore del personaggio che lo compie:

- (27) Mais il eut un rire en jetant un mince coup d'œil sur le journaliste ; *sûrement celui-ci allait payer cher la bravade de Rose.* (p. 1200)
- (28) Clarisse, qui s'était adossée contre un mur afin de boire tranquillement un verre de kirsch, haussait les épaules. *Est-ce que, du moment où deux femmes se trouvaient ensemble avec leurs amants, la première idée n'était pas de se les faire ? C'était réglé ça.* (p. 1186)

- (29) – Déjà deux heures... il faut que je sorte. Quel embêtement !
Les deux vieilles se regardèrent. Toutes trois hochèrent la tête sans parler.
Bien sur, ce n'était pas toujours amusant. (p. 1130)

Può accadere che la decodifica del significato di una azione venga lasciata al contesto; si tratta per lo più di piccoli gesti compiuti da un personaggio in risposta allo stimolo verbale offerto dall'interlocutore. Questa tipologia di gesti, il cui significato non è esplicitato dal narratore, è di solito accomunata dall'intenzione di esprimere uno stato d'animo che si colloca a metà tra il voler essere conciliante e la rassegnazione. Detto altrimenti, il personaggio è consapevole della necessità di controbattere alle parole dell'interlocutore, ma le circostanze in cui avviene l'interazione rischierebbero di rendere inutile la formulazione verbale di una risposta (che magari, peraltro, prenderebbe la direzione opposta rispetto al gesto conciliante manifestato), o per la caparbieta dell'interlocutore (segmento 30) o per la diversa posizione nella gerarchia conversazionale (segmento 31):

- (30) – Tu sais, murmura-t-il en l'arrêtant dans l'ombre, je me cachais, parce que j'avais peur d'être grondé comme à Paris, quand je vais te voir sans être attendu.
Elle se mit à rire, sans répondre, et lui posa un baiser sur le front. (p. 1236)
- (31) Et il ricanait, en demandant qui avait posé pour le duc de Beurivage, le ramolli de Géraldine. Fauchery, loin de se fâcher, eut un sourire. (p. 1331)

Sono più rare le occorrenze che presentano gesti conversazionali la cui interpretazione è affidata al bagaglio culturale del lettore, in quanto evocano una pratica collettiva diffusa nella realtà sociale legata al personaggio, che non necessariamente coincide con quella del lettore della cultura di arrivo:

- (32) Il vida un petit verre de chartreuse. La chartreuse ne le dérangeait aucunement ; pas ça, disait-il ; et il faisait claquer l'ongle de son pouce au bord de ses dents. (p. 1187)

A fronte di un sostanziale rispetto delle occorrenze elencate in precedenza, quest'ultimo passo è quello che si rivela di maggiore interesse sul piano traduttivo. Alcuni traduttori propendono per l'omissione, che può riguardare tutta la presa di parola di Foucarmont (si vedano i testi di Fandot, del 1923 e del 1956), oppure essere circoscritta al solo riferimento al gesto compiuto:

Vuotò un bicchierino di *chartreuse*. La *chartreuse* per lui era come acqua fresca *. (GPD, p. 99)

Vuotò un altro bicchierino di certosa, che, secondo lui, non gli faceva male, e * cadde davanti alla credenza ubriaco fradicio. (UC, p. 75)

Gli altri testi presentano una resa quasi letterale del passo:

Tracannò il bicchierino di *chartreuse*. La *chartreuse* non l'aveva mai disturbato menomamente, e faceva schioccar l'unghia del pollice sui denti. (1880, p. 86; CL, pp. 108-109; AL, p. 143 vol. I)

Vuotò un bicchierino di chartreuse. La chartreuse non gli faceva nessun effetto: non era quello, no, che poteva fargli effetto, e intanto faceva schioccare l'unghia del pollice sul bordo dei denti. (DE, p. 151)

Talvolta si ha l'impressione che i traduttori intuiscono il collegamento tra espressione verbale e gesto; nel testo sopracitato di Dora Eusebietti, viene sottolineato il rapporto temporale tra i due piani espressivi per mezzo della trasposizione della congiunzione «et» di partenza nell'avverbio «intanto» in lingua d'arrivo. Da parte di alcuni traduttori, invece, la connessione tra parole e cenno viene sentita sul piano più strettamente semantico; i testi che rientrano in questa categoria sono riconoscibili dalla presenza dell'avverbio «così», che De Mauro specifica essere «accompagnato da un gesto per descrivere oggetti, persone ecc.»²¹⁴. Ciononostante, l'equivalenza delle soluzioni proposte è opinabile, in quanto l'immagine riattivata dai traduttori continua a essere caratterizzata da una certa enigmaticità per il lettore italiano:

Vuotò un bicchierino di chartreuse. La chartreuse non gli dava nessun fastidio; nemmeno tanto così, diceva facendo scattare l'unghia del pollice sull'orlo dei denti. (MB, p. 116)

Vuotò d'un colpo un bicchierino di chartreuse. La chartreuse non gli dava nessun fastidio; neppure tanto così, diceva, e faceva scattare l'unghia del pollice sull'orlo dei denti. (LC, p. 147)

Vuotò un bicchierino di chartreuse. La chartreuse non gli faceva niente; così, diceva battendo l'unghia del pollice contro i denti. (GB, p. 114)

Segnaliamo a parte la versione di Montanelli in virtù della sua personale rielaborazione della modalità enunciativa, costituita da una struttura ibrida prossima al discorso diretto libero. Il tempo verbale delle parole di Foucarmont è coniugato al presente indicativo, che di solito ricorre nelle enunciazioni dirette virgolettate, e il collegamento con il verbo di introduzione della battuta è affidato al solo livello semantico, dal momento che i nessi sintattici di subordinazione vengono cancellati, collocando il predicato in un inciso coordinato per asindeto alla porzione testuale che dovrebbe reggere:

²¹⁴ Tullio De Mauro, *op. cit.*, voce «così».

Vuotò un bicchierino di certosa. La certosa non gli faceva nulla; ci vuol altro, diceva lui; e si batteva l'unghia del pollice sui denti. (SM, p. 119)

Nonostante la varietà di strategie traduttive perseguite, nessuna delle versioni elencate tiene conto del fatto che non si tratta di un semplice gesto di accompagnamento della parola, ma di un rafforzativo non-verbale con un preciso significato nella cultura di partenza. Nel suo *Dictionnaire d'argot classique*, Boutler menziona il gesto come elemento di enfasi nell'espressione di una negazione:

Ça (pas) (Rigaud, 1888): Rien ; pas le sou. La locution se souligne en faisant claquer l'ongle du pouce sur une des dents devant²¹⁵.

In virtù di questo, per riuscire ad attivare un effetto comunicativo equivalente, i testi di arrivo avrebbero dovuto distaccarsi da quello di partenza. Le possibili strategie di resa che avrebbero potuto essere adottate vanno dalla ricerca di un gesto con significato analogo che potesse risultare più familiare al lettore di destinazione (come il far scorrere il dorso della mano sotto il mento, per indicare che l'eccessiva assunzione di alcolici non tange al personaggio) al proporre una soluzione più generale, senza necessariamente far riferimento a un cenno specifico, ma cercando di segnalare che il personaggio enfatizza le proprie parole con un gesto, espediente a cui peraltro lo stesso Zola ricorre talvolta all'interno del romanzo («alors, les dames s'étant écartées, on aperçut, au fond d'une chaise longue, un petit homme de soixante ans, avec des dents mauvaises et un sourire fin ; il était là, installé comme chez lui, écoutant tout le monde, ne lâchant pas une parole. D'un geste il dit qu'il n'était pas scandalisé», p. 1146)

11. La funzione degli sguardi

Tra gli elementi che preludono o accompagnano l'espressione verbale vanno annoverati anche gli sguardi:

- (1) – Géraldine ? répéta Bordenave un peu gêné. Elle a une scène pas longue, mais très réussie... C'est fait pour toi, je te dis, tu signes ?
Elle le regarda fixement. Enfin, elle répondit :
– Tout à l'heure, nous verrons ça. (p. 1330)

²¹⁵ Charles Boutler, *Dictionnaire d'argot classique. 1827-1907*, Paris, Paperback, 2012. Voce «ça».

- (2) Nana le regardait fixement de ses yeux clairs, le menton dans la main, un pli ironique aux lèvres.
– Ah ! je suis une coquine, reprit-elle avec lenteur ; ah ! il faudra arracher le futur beau-père de mes griffes... (p. 1363)
- (3) – Ce n'est pas gai, ce que vous racontez là.
– Hein ? quoi ? pas gai ! cria-t-elle en le foudroyant du regard. Je crois bien que ce n'est pas gai !... Il fallait nous apporter du pain, mon cher... (p. 1366)

Al pari di una certa tipologia di gesti, anche lo sguardo si rivela un valido sostituto della presa di parola:

- (4) Puis, à son retour, voyant Mme Maloir qui l'interrogeait du regard :
– Rien, un bouquet. (p. 1132)
- (5) Et, comme sa maîtresse continuait à l'interroger des yeux, elle ajouta simplement :
– Je l'ai vu quelque part. (p. 1136)
- (6) Elle lui fit entendre qu'il ne devait jamais venir le matin. L'après-midi, s'il voulait, de quatre à six ; c'était l'heure où elle recevait. Puis, comme il la regardait d'un air suppliant d'interrogation, sans rien demander, elle le baisa à son tour sur le front, en se montrant très bonne. (p. 1352)

Questi passi dimostrano che il movimento degli occhi è in grado di veicolare un messaggio che l'interlocutore riesce a decifrare; dal confronto con i segmenti relativi all'impiego della gestualità del corpo emerge che nel romanzo l'uso degli arti si rivela per lo più funzionale alla formulazione delle risposte, mentre il potere comunicativo degli occhi viene sfruttato soprattutto per l'espressione delle domande o delle richieste di spiegazioni.

Ricco e articolato sul piano dal punto di vista compositivo, questo elemento non pone problemi particolari a livello traduttivo, e si ritrova reso fedelmente nella quasi totalità dei testi di arrivo. Fa eccezione solo il testo del 1933, in cui l'anonimo traduttore mantiene lo sguardo di accompagnamento alla parola (segmenti 1 e 2), ma elimina quello che la sostituisce; nei passi (4) e (5) si legge infatti:

Poi, quando fu di ritorno, siccome la Maloar la interrogava *, disse:
– Rien, un bouquet. (1933, p. 39)

* Poi si limitò ad aggiungere:
– L'ho visto non so dove. (1933, p. 46)

CAPITOLO IV

DISCORSO RIPORTATO ED ENUNCIAZIONE

1. Introduzione

Attraverso il contributo della linguistica dell'enunciazione cercheremo di dare conto della ricchezza del meccanismo polifonico che sta alla base del romanzo. A partire dalla considerazione che il tessuto narrativo non costituisce un insieme omogeneo riconducibile a un'unica fonte enunciativa, l'analisi verterà sulla disamina di come è costruito un testo che si fonda sulla tensione continua tra la voce del narratore e quella dei personaggi. I vari passi citati nel capitolo precedente dimostrano come Zola ricorra a tutte le diverse maniere di riportare il discorso degli altri, a seconda del grado di autonomia enunciativa che vuole attribuire ai suoi personaggi. In questo capitolo proponiamo un'osservazione più approfondita delle funzioni svolte da ognuna di queste tipologie e degli effetti narrativi e stilistici raggiungibili attraverso la loro combinazione nonché il loro trattamento nelle versioni.

2. Il discorso diretto

A proposito dell'uso del discorso diretto nel romanzo, Rullier scrive:

L'auteur figure dans l'ancrage énonciatif global, il est le garant du récit. Mais quant le discours direct apparaît dans le texte, l'origine de l'énonciation change absolument : tout se passe comme si le romancier, d'un seul coup, renonçait à son pouvoir. Il attribue à d'autres que lui les répliques au discours direct²¹⁶.

Il discorso diretto, modo della citazione, giustappone due strutture enunciative diverse, ovvero fa coincidere all'interno del romanzo due sistemi di enunciazione autonomi, dal momento che la parola dei personaggi viene segnalata come eterogenea rispetto alla narrazione assunta dal narratore. Nel capitolo III abbiamo evidenziato come la rottura tra i due sistemi sia esplicita, marcata all'interno del testo per mezzo di una serie di indici di passaggio della parola che segnalano come i discorsi citati non abbiano lo stesso status del resto del testo. Virgolette e trattini fungono da confine, «marquent la suspension de la prise en

²¹⁶ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 58.

charge»²¹⁷, e gli incisi sono funzionali a esplicitare la delegazione dell'enunciazione tramite quello che viene definito «discours attributif»²¹⁸, denominazione che secondo Prince ingloba «locutions et phrases qui, dans un récit [...] accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre»²¹⁹.

In *Nana* il discorso diretto costituisce una forma ampiamente utilizzata per riportare le parole dei personaggi, in accordo con il programma estetico naturalista che vuole mostrare e non descrivere la realtà. In linea generale, all'interno del romanzo si può riscontrare una frequenza piuttosto alta dell'anteposizione del discorso citante²²⁰ o, per riprendere la terminologia di Rosier, della «attribution prospective»²²¹ (1), benché non manchino casi di attribuzione mediana (2) e conclusiva (3):

- (1) Et, comme elle refusait de paraître, secouée encore, riant déjà pourtant, il ajouta d'une voix bourrue et paternelle :
– Mon Dieu ! ces messieurs savent bien comment une femme est faite. Ils ne vous mangeront pas. (p. 1207)
- (2) – Alors, déclara le comédien, je veux le mot du baisser du rideau... On me doit bien ça. (p. 1339)
- (3) – Tiens ! cet idiot de La Faloise ! dit Georges tout à coup. (p. 1382)

Spesso il discorso citante si presenta nella forma contenente un verbo dichiarativo; i verbi introduttori che fanno registrare il maggior numero di occorrenze sono «dire» (318 occorrenze), «murmurer» (126 occorrenze), «crier» (116 occorrenze), «demander» (88 occorrenze), «repandre» (80 occorrenze), «répondre» (79 occorrenze), «répéter» (70 occorrenze), «ajouter» (28 occorrenze), «s'écrier» (21 occorrenze) e «balbutier» (17 occorrenze). Ulteriori forme introduttive del discorso diretto sono costituite dalle *phrases d'indication* («Alors Fauchery, pour l'embarasser: “Que pensez-vous de la débutante?... On la traite assez mal dans les couloirs.», p. 1111) e dalle *phrases tronquées* («Puis, calmée

²¹⁷ *Ivi*, p. 67.

²¹⁸ Per una panoramica generale sul modo in cui è cambiata la gestione dei dialoghi nel romanzo nel corso dei secoli rimandiamo al lavoro di Sylvie Durrer, *op. cit.*, pp. 110-114.

²¹⁹ Gérald Prince, «Le discours attributif et le récit», *Poétique*, 35, 1978, p. 305.

²²⁰ Rifacendosi alla definizione di Tuomarla, si intende per discorso citante «un énoncé du sujet rapporteur qui précède, suit ou est en incise vis-à-vis du discours cité, [et qui] reflète à un certain degré l'attitude communicative du L [locuteur] d'origine, et/ou son acte énonciatif» (Ulla Tuomarla, *La citation – mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Stockholm, Scandinavian University Books, 2000, p. 113).

²²¹ Cfr. Laurence Rosier, *op. cit.*

brusquement, sautant à un autre humeur: “Pourquoi ne m’as-tu pas dit que tu connaissais Nana?”», p. 1100)²²².

Il discorso diretto nel romanzo figura come modo discorsivo diffuso per la rappresentazione delle interazioni, e gli esempi che verranno proposti più avanti lo dimostrano, ma può anche essere impiegato sottoforma di battute singole («répliques uniques» nella terminologia di Durrer²²³). È quanto accade con le battute a funzione allocutiva che, costituendo semplici elementi di transizione, non necessitano di una presa di parola in risposta ma si limitano a facilitare il passaggio all’azione:

Puis, elle indiqua du geste la porte de la salle à manger et dit tout haut :
– Vous savez, si vous voulez du café, il y en a là. (p. 1184)

Quando invece le battute hanno funzione interlocutiva e vengono isolate dal narratore, il loro valore conversazionale si vede affievolito. Sono casi in cui il discorso attributivo si rivela lungo, quasi assimilabile al commento o alla digressione, portando come conseguenza la rottura dell’incatenamento delle battute:

– Philippe n’est pas à Paris? demanda le comte Muffat.
Elle s’était assise, elle parlait orgueilleusement de son fils aîné, un grand gaillard qui, après s’être engagé dans un coup de tête, venait d’arriver très vite au grade de lieutenant. Toutes ces dames l’entouraient d’une respectueuse sympathie.
– Oh, non ! répondit la vieille dame. Il est toujours en garnison à Bourges. (p. 1152)

2.1. La doppia destinazione delle informazioni

Se gli indici tipografici del discorso diretto possono essere considerati «garant d’authenticité»²²⁴, tale modalità enunciativa va intesa come uno specifico processo di comunicazione che si colloca all’interno di un altro processo di comunicazione, che unisce l’autore al lettore. L’osservazione del funzionamento del discorso riportato nel romanzo finisce così per collegarsi con una problematica narrativa più ampia, quella riguardante la gestione dell’apporto di informazioni, in quanto le parole dei personaggi, in un sistema globale di comunicazione tra autore e lettore, non hanno uno status complesso solo sul piano enunciativo, ma anche e soprattutto su quello dell’efficacia pragmatica. Benché Rullier a

²²² Riproponiamo la terminologia utilizzata da Kerstin Jonasson in «Le discours rapporté dans *Une vie* de Maupassant et sa traduction dans deux versions suédoises» in Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L’Harmattan, 2004, pp. 490-500.

²²³ Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 106.

²²⁴ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 73.

ragione faccia notare come «l'excès d'information nuit au dialogue, tuant le naturel»²²⁵, il discorso diretto costituisce innegabilmente un luogo privilegiato di scambio delle informazioni. La parola dei personaggi consente cioè all'autore di far passare, per dirla con Philippe Hamon, «des tranches informatives»²²⁶ che vadano oltre il ricevente diretto, il narratario fittizio, per indirizzarsi al lettore, obiettivo ultimo di tutte le informazioni che circolano all'interno del testo.

Vero e proprio «trope communicationnel»²²⁷, il discorso diretto nel romanzo costituisce un modo enunciativo che si muove costantemente tra il piano della logica e quello della narrazione:

C'est tout le problème de la mise en scène de l'information : il s'agit d'apporter des éléments nouveaux, tout en respectant la vraisemblance du déroulement conversationnel²²⁸.

In tal senso la modalità enunciativa diretta si rivela investita di una doppia funzione: «faire vrai» e «faire savoir». Tralasciando per il momento il primo dei due aspetti, ci limitiamo qui a dare conto della diffusione indiretta²²⁹ delle informazioni nel romanzo, a partire da alcune scene di esposizione che consentano di dimostrare come il coinvolgimento di emittente e ricevente fittizi sia funzionale a far passare elementi informativi rivolti al lettore.

2.1.1. Il nome proprio

Una prima, basilare, questione legata alla doppia ricezione dell'informazione è costituita dagli appellativi. Ogni volta che l'autore prospetta l'entrata in scena di un nuovo personaggio, il nome è un'informazione inedita e di fondamentale importanza, poiché consente al lettore di fissare l'attenzione su uno dei punti stabili del testo:

Zoé apportait un peignoir.
– Madame, murmura-t-elle, le coiffeur est là.
Mais Nana ne voulut point passer dans le cabinet de toilette. Elle cria elle-même :

²²⁵ *Ivi*, p. 62.

²²⁶ L'espressione è tratta dallo studio di Philippe Hamon sui personaggi zoliani dal titolo *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

²²⁷ Riprendiamo la denominazione coniata da Catherine Kerbrat-Orecchioni: nei passi dialogici del romanzo la normale gerarchia dei destinatari delle informazioni si inverte, dal momento che i personaggi parlano per due riceventi, uno appartenente all'universo fittizio e uno reale (cfr. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1986).

²²⁸ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 60.

²²⁹ Le possibilità di cui dispone il narratore per trasmettere informazioni al lettore sono di norma due: quella diretta, che coincide con l'informazione pura, veicolata tramite il racconto non dialogato, e quella indiretta, che passa appunto attraverso le interazioni verbali messe in scena fra i personaggi.

– Entrez, Francis. (p. 1126)

Il passo citato costituisce la più piccola unità dialogica della conversazione, lo scambio, e chiama in causa due locutori distinti, Zoé e Nana, i cui interventi²³⁰ di natura diversa (iniziativo quello della cameriera, reattivo quello della protagonista) sono legati fra loro da tematica e obiettivo pragmatico comuni. L'intervento di Zoé costituisce un atto linguistico con funzione assertiva volto a informare Nana della presenza di un nuovo personaggio; la reazione di quest'ultima, invece, viene formulata come un atto linguistico riconducibile alla macrostruttura dell'ordine²³¹.

L'informazione più immediata che viene fatta passare nel testo attraverso questo scambio è quella espressamente rivolta a Nana riguardante l'arrivo del parrucchiere; il lettore però, attraverso le parole di quest'ultima, viene a conoscenza del nome proprio di un personaggio che entra in scena per la prima volta. A un livello ancora più approfondito di analisi, le poche parole proferite da Nana possono diventare per il lettore anche un indice del tipo di rapporto che intercorre tra i due personaggi. L'uso del *vouvoiement* colloca infatti Francis al di fuori della cerchia degli amanti di Nana e dei suoi coetanei, categorie per cui prevede generalmente l'uso del *tutoiement*, ma l'uso esplicito del nome proprio mitiga questa distanza interpersonale, inducendo nel lettore l'impressione di una confidenza che è andata consolidandosi nel tempo tra i due.

Lo scambio è composto da poche parole ma fortemente informative; dall'osservazione del brano nei testi italiani sono emerse alcune considerazioni interessanti alla luce di quanto detto fin qui sul grado informativo del passo e sul comportamento traduttivo. Innanzitutto si è potuto osservare come non in tutte le versioni sussista il rispetto della modalità enunciativa originale. Nel testo di Caimpenta si legge:

Intanto Zoe portando un accappatoio avvisò la signora che era venuto il parrucchiere. Nanà, indolente, per non passare nella stanza di toeletta, gridò:
– Francesco, entrate. (UC, p. 26)

L'intervento di Zoé viene ricondotto al discorso indiretto; così facendo il traduttore non altera il loro valore illocutorio, ma finisce per attribuire alle parole di Nana, rimaste il solo

²³⁰ Si intende per intervento un'unità pragmatica, non necessariamente corrispondente al turno di parola (unità prettamente temporale) e alla battuta (unità tipografica).

²³¹ A proposito delle forme linguistiche primarie dotate di potenziale interlocutivo, Benveniste scrive: «On y attribuera pareillement les termes ou formes que nous appelons d'*intimidation*: ordres, appels conçus dans des catégories comme l'impératif, le vocatif» (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 84).

passaggio di enunciazione diretta, una messa in rilievo ingiustificata e non presente nel testo di partenza.

La versione di Caimpenta è piuttosto simile nelle scelte lessicali proposte a quella del 1956, in cui però si osserva un intervento ancora più netto del traduttore sul piano enunciativo:

Intanto Zoe portando un accappatoio avvisò la signora che era venuto il parrucchiere. Nanà, indolente, non volendo passare nella toeletta, disse di farlo entrare. (1956, p. 20)

In questo caso, infatti, l'intero passo viene subordinato al narratore come unica fonte enunciativa, e le parole pronunciate dai due personaggi sono riportate in forma narrativa. Questa soluzione, oltre ad alimentare l'appiattimento della struttura polifonica alla base del romanzo²³², porta alla perdita dell'informazione basilare veicolata per il lettore, ovvero il nome del personaggio. La necessità di reintrodurre questo elemento costringe il traduttore all'aggiunta di un'apposizione esplicitiva una volta che Francis è entrato in scena e prende la parola:

Francesco, il parrucchiere, guardò ed attese senza voltarsi che Nanà si mettesse a sedere; poi, pettinandola, domandò:
– La signora non ha letto i giornali? C'è un articolo per lei nel *Figaro*. (*ibid.*)

L'equilibrio informativo viene così ristabilito, il lettore non perde nessun componente sul piano della narrazione, ma la ricchezza compositiva del romanzo subisce una notevole alterazione; *de facto*, in questa versione, è il narratore che introduce il parrucchiere nel romanzo seguendo il principio convenzionale del passaggio diretto delle informazioni dall'autore al lettore.

Le altre versioni analizzate restano fedeli alla modalità enunciativa del testo di partenza. Ciononostante, merita di essere segnalata la traduzione del 1923, l'unica a trasporre il «vous» con cui Nana si rivolge a Francis con un più confidenziale «tu», che, come abbiamo detto, rischierebbe di creare qualche ambiguità nell'economia generale dei rapporti tra Nana e gli uomini del romanzo se il testo in questione non fosse caratterizzato dai pesanti interventi omissivi del traduttore di cui è stata ripetutamente fatta menzione:

Zoe entrò dicendo:
– Signora c'è il parrucchiere.
Nanà gridò:

²³² Non si tratta infatti di un caso isolato, ma di uno dei numerosi esempi in cui il traduttore decide deliberatamente di togliere la parola ai personaggi, inglobando il discorso citato a quello citante (come in questo caso) o riducendo il discorso diretto a una sintesi narrativa attribuita direttamente al narratore.

– Entra Francesco. (1923, p. 15)

L'approccio al nome proprio in sede traduttiva testimonia l'evoluzione delle consuetudini relative al passaggio interlinguistico dei testi nel corso del tempo. Nella maggior parte delle traduzioni, da quelle ottocentesche fino a quelle pubblicate entro gli anni Cinquanta del Novecento si nota la ricerca di un corrispettivo italiano al nome Francis, di solito individuato in «Francesco» (1880, p. 30; CL, p. 38; AL, p. 55 vol. I; GPD, p. 33). Montanelli opta per «Franco»:

Zoe le stava portando una vestaglia da camera.
«Signora» disse a bassa voce «c'è di là il parrucchiere.»
Ma Nanà non volle affatto passare nel gabinetto da toletta e disse ad alta voce:
«Entrate, Franco.» (SM, p. 42)

Fra le versioni più recenti del testo solo Caimpenta propende per la traduzione del nome. Eusebietti, Collodi e Bogliolo si orientano verso la trascrizione del nome straniero, «Francis» (DE, p. 67; LC, p. 75; GB, p. 40. Anche Maria Bellonci va annoverata tra coloro i quali scelgono di trascrivere il nome del parrucchiere così come appare nel testo originale:

Zoe portò un accappatoio.
– Signora – disse – c'è il parrucchiere.
Ma Nanà non volle andare nel suo gabinetto di toilette. Gridò ella stessa:
– Avanti, Francis. (MB, p. 48)

Nel suo caso, però, la scelta sorprende in quanto si tratta di una pratica che non viene applicata a tutti i nomi nel romanzo, di solito tradotti in italiano, ma è limitata al solo nome del parrucchiere, forse in virtù dell'origine inglese e non francese del personaggio. Questa traduzione si discosta dalle altre in virtù della trasposizione della forma verbale con la locuzione «avanti» per esprimere l'esortazione all'ingresso rivolta a Francis. Tale soluzione è funzionale alla simulazione della naturalezza dell'eloquio e non altera come l'uso del «tu» le deduzioni indirette del lettore, dal momento che una serie di dialoghi tra i due personaggi, scaglionati nel romanzo e opportunamente tradotti con il «voi», ripristinano l'equilibrio comunicativo del testo di partenza.

Il caso di Francis non è isolato; sono infatti numerosi i personaggi di *Nana* del cui nome il lettore viene a conoscenza per mezzo del discorso diretto. Abbiamo già accennato al ruolo chiave svolto in questo senso da La Faloise, che documenta con il cugino l'arrivo di molti personaggi nel foyer e nella sala del Théâtre des Variétés in occasione della prima di *La Blonde Vénus*:

– Voilà Bordenave, dit Fauchery en descendant l’escalier.
Mais le directeur l’avait aperçu.(p. 1097)

– Tiens ! Lucy là-bas, qui descend de voiture, dit La Faloise à Fauchery.
C’était Lucy Stewart, en effet, une petite femme laide, d’une quarantaine d’années, le cou trop long, la face maigre tirée, avec une bouche épaisse, mais si vive, si gracieuse, qu’elle avait un grand charme. (p. 1100)

– Le comte Xavier de Vandevres, souffla Fauchery à l’adresse de La Faloise.
Le comte échangea une poignée de main avec le journaliste. (p. 1101)

– Quelle est donc cette dame, au balcon ? demanda tout à coup La Faloise. Celle qui a une jeune fille en bleu près d’elle.

Il indiquait une grosse femme, sanglée dans son corset, une ancienne blonde devenue blanche et teinte de jaune, dont la figure ronde, rougie par le fard, se boursoufflait sous une pluie de petits frisons enfantins.

– C’est Gaga, répondit simplement Fauchery. (p. 1103)

– Tiens ! dit La Faloise, qui causait toujours, il y a un monsieur avec Lucy.

Il regardait l’avant-scène de balcon, à droite, dont Caroline et Lucy occupaient le devant. [...] Fauchery se décida à diriger sa jumelle vers l’avant-scène. Mais il se détourna tout de suite.

– Oh ! c’est Labordette, murmura-t-il d’une voix insouciante, comme si la présence de ce monsieur devait être pour tout le monde naturelle et sans conséquence. (p. 1105)

A l’autre bout de la salle, la nuque appuyée contre le cadre d’une glace, une fille de dix-huit ans au plus se tenait immobile devant un verre vide, comme engourdie par une longue et vaine attente [...].

– Tiens ! Voilà Satin, murmura Fauchery en l’apercevant. (pp. 1116-1117)

Gli stessi La Faloise e Fauchery vengono nominati per la prima volta tramite il discorso diretto. Il primo viene introdotto dal giornalista, che si rivolge a lui chiamandolo per nome, mentre per il secondo il narratore fornisce una breve descrizione fisica nell’inciso del discorso diretto, affidando poi la menzione del suo nome a una maschera del teatro:

– Que te disais-je, Hector ? s’écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.

Une ouvreuse passait.

– Oh ! monsieur Fauchery, dit-elle familièrement, ça ne commencera pas avant une demie heure. (p. 1095)

Osservando questo passo nelle versioni italiane, entrambe le occorrenze confermano quanto detto sopra circa l’impostazione traduttiva dei testi di arrivo. «Hector» viene sostituito dal corrispettivo in lingua d’arrivo «Ettore» da tutti i traduttori ad eccezione di Eusebietti, Collodi e Bogliolo, che ripropongono il nome nella grafia originale. Le versioni di questo segmento testuale variano, piuttosto, sul piano espressivo e intonativo nella resa del *constituant*

directeur dell'intervento di Fauchery, «que te disais-je?»²³³. L'interiorizzazione da parte dei traduttori della domanda retorica che il giornalista rivolge al cugino si manifesta nella scelta del segno interpuntivo; alcuni propendono per il mantenimento del punto interrogativo:

– Non te lo avevo detto, io, Ettore? esclamò il più vecchio, un giovanottone dai baffetti neri, giungiamo troppo presto. Mi potevi almeno lasciar finire di fumare il mio sigaro. (CL, p. 5)

– Che ti dicevo, Ettore? – esclamò il più anziano, un giovanotto alto, con baffetti neri – siamo venuti troppo presto. Potevi lasciarmi finire il mio sigaro. (GPD, p. 5)

– Che t'avevo detto, Ettore? esclamò il più anziano dei due, un giovanotto dai baffetti neri. Siamo venuti troppo presto. Avresti anche potuto lasciarmi finire il sigaro. (MB, p. 13)

«Che ti dicevo, Ettore?» disse il più anziano, un giovanottone coi baffetti neri «siamo venuti troppo presto. Era meglio se mi lasciavi finire di fumare il sigaro.» (SM, p. 3)

– Che cosa ti dicevo, Hector? – esclamò il più anziano, un bel pezzo di ragazzone dai neri baffetti. – Siamo arrivati troppo presto. Potevi ben lasciarmi finire il mio sigaro. (DE, p. 24)

«Che ti dicevo, Hector?» esclamò il meno giovane, un ragazzone con i baffetti neri. «Siamo arrivati troppo presto. Avresti potuto lasciarmi finire in pace il sigaro». (LC, p. 39)

«Che ti dicevo, Hector?» esclamò il più anziano, un giovanottone coi baffetti neri. «Siamo arrivati troppo presto. Avresti potuto lasciarmi finire il sigaro.» (GB, p. 3)

Altri, come il primo traduttore ottocentesco²³⁴ e Lissi, operano uno slittamento dalla domanda all'esclamazione:

– Non te lo dicevo io, Ettore! sclamò il più vecchio, un pezzo di giovinotto dai baffetti neri, giungiamo troppo presto. Mi potevi lasciar finire lo sigaro. (1880, p. 2)

– Che cosa ti dicevo, Ettore! – disse colui che pareva più anziano: un giovanotto alto con baffetti neri: – Siamo venuti troppo presto. Avresti potuto lasciarmi finire il mio sigaro. (AL, p. 6 vol. I)

Fandot cambia la posizione del discorso citante da mediana a conclusiva, sostituendo poi il punto interrogativo con la virgola, che toglie enfasi alle parole del personaggio:

– Te l'avevo detto, Ettore, siamo arrivati troppo presto; avrei potuto anche finire il sigaro!– esclamò il più anziano dei due, un giovanotto alto coi baffi neri. (RF, p. 4)

²³³ Il contenuto proposizionale di questo intervento dimostra chiaramente che il dialogo romanzesco sta necessariamente in rapporto con un già detto che il lettore ignora e che i personaggi hanno un passato al di là di ciò che il narratore decide di riportare. Per dirla con Rullier, «les personnages parlent de faits, de gens ou de lieux dont nous n'avons aucune idée, et ils parlent comme de choses qui n'ont besoin d'aucune explication» (Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 63).

²³⁴ L'intervento del traduttore viene cancellato nell'edizione rivista del 1881, in cui si nota il ripristino dell'interpunzione propria del testo di partenza (1881, p. 3).

Anche Caimpenta opera un intervento simile nella sua versione, che prevede l'uso del punto e virgola per separare i vari elementi tematici che costituiscono l'intervento:

– Siamo venuti troppo presto, te l'avevo detto, Ettore; avrei preferito finire il mio sigaro. Chi parlava era un giovanotto alto, con bei baffi neri, ed era il più anziano dei due. (UC, p. 5)

Per il riferimento a «Fauchery», un cognome, le traduzioni si dividono sempre sul medesimo principio riguardante l'introduzione di un elemento straniante nel testo di arrivo. In questo caso, però, anche alcuni fra coloro i quali di norma sostituiscono i nomi propri francesi con i corrispettivi italiani propendono per la trascrizione:

Una delle custodi, passando, disse con confidenza:
– Signor Fauchery, cominceranno fra mezz'ora. (1923, p. 5)

Passava una maschera.
«Oh! signor Fauchery» disse in tono familiare «ci sarà da aspettare ancora una buona mezz'ora.» (SM, p. 3)

– Buona sera, signor Fauchery – disse con una certa confidenza una custode che passava.
– Stasera (lo sa non è vero?), la rappresentazione comincia mezz'ora dopo. (1956, p. 5)

Le versioni più datate riflettono comunque una certa impronta *target-oriented* e, non potendo propriamente tradurre un cognome, scelgono una sorta di traslitterazione che avvicini il lettore italiano alla pronuncia francese:

Una delle guardiane passava.
– Oh! signor Fosceri, disse con accento di dimestichezza al giovinotto, non cominceranno che fra mezz'ora. (1880, p. 2)

Una delle guardiane, passando, disse con accento confidenziale al giovinotto:
– Oh! signor Fosceri, non cominceranno che fra mezz'ora. (CL, p. 5)

In quel punto passava una palchettaia.
– Oh! signor Fosceri – disse familiarmente al giovanotto – non si comincerà prima di una mezz'ora. (AL, p. 6 vol. I)

Più avanti nel romanzo, al lettore viene svelato anche il nome di battesimo di Fauchery; facciamo riferimento allo scambio di battute tra Vandevres e Lucy, che siedono fianco a fianco al *souper* organizzato da Nana:

Il se pencha, il aperçut Rose qui devenait tout à fait tendre pour Fauchery. Cela lui expliquait la colère de sa voisine. Il reprit en riant :

– Diable ! est-ce que vous êtes jalouse ?

5 – Jalouse ! dit Lucy furieuse. Ah bien ! si Rose a envie de Léon, je le lui donne volontiers. Pour ce qu'il vaut !... Un bouquet par semaine et encore !... Voyez-vous, mon cher, ces filles de théâtre sont toutes les mêmes. Rose a pleuré de rage en lisant l'article de Léon sur Nana ; je le sais. Alors, vous comprenez, il lui faut aussi un article, et elle le gagne... Moi, je vais flanquer Léon à la porte, vous verrez ça ! (pp. 1180-1181)

Si tratta dell'unica occasione in cui compare il nome proprio del giornalista. Benché l'informazione figuri in maniera esplicita il lettore, per coglierla appieno, deve fare appello al piano del narratore in cui Zola crea una situazione *ad hoc* (r. 1, reso in italiano: «chinatosi, curioso, vide Rosa che si faceva tenera tenera per Fosceri» 1880, p. 80; «chinatosi, curioso, vide Rosa che si faceva espansiva con Fosceri» CL, p. 100; «stette a guardare e vide che Rosa diventava quanto mai gentile e tenera con Fauchery» GPD, p. 91; «si chinò e vide Rosa che stava facendosi tenerissima conversando con Fauchery» MB, p. 109; «egli si voltò e vide Rosa che faceva la tenera con Fauchery» SM, p. 111; «egli si sporse per vedere meglio e osservò che Rose si era fatta molto dolce e civettuola con Fauchery» DE, p. 142; «si chinò e scorse Rose che faceva la smorfiosa con Fauchery» LC, p. 139; «Si sporse e vide Rose ormai decisamente tenera con Fauchery» GB, p. 106) che consente di collegare il dettaglio di un nome proprio mai emerso prima (Léon) a un personaggio con cui ormai ha familiarizzato (Fauchery).

Per quanto riguarda la resa del nome vale quanto detto sopra in merito alla tendenza delle versioni entro la metà del Novecento a ricorrere all'equivalente in lingua di arrivo, e di quelle più recenti a trascrivere. Ancora una volta si distingue il testo di Caimpenta, unico traduttore che elimina l'informazione:

Si volse e vide Rosa tutta moine e tenerezze per Fauchery.

Ciò gli spiegò la stizza della sua compagna, e chiese:

– È gelosa, forse?

– Io gelosa? – disse Lucia furibonda. – Se Rosa lo vuole io glielo cedo volentieri. Per quel che vale! Un mazzo di fiori la settimana. Rosa ha pianto di rabbia nel leggere l'articolo che egli aveva scritto per Nanà e vuole anche lei un lungo articolo. Io però sono capace di metterlo alla porta. Non voglio far chiasso: ma è davvero indecente; se fossi io suo marito, la farei rigare dritta! Povero Fauchery, è anche poco pulito, e si appiccica alle donne per fare la sua fortuna. (UC, p. 70)

Tutte le occorrenze del nome Léon nella battuta sono state sostituite: dal pronome personale in funzione di complemento oggetto («Se Rosa lo vuole») e di soggetto («l'articolo che egli aveva scritto per Nanà»), oppure dal riferimento al personaggio che è noto al lettore, il

cognome. La particolarità della battuta di Lucy in questa versione del testo sta nella rielaborazione della progressione tematica: l'ordine dei costituenti è personale al punto da fondere, senza apparente motivo, due diverse battute del testo di partenza. Ciononostante viene mantenuta l'informazione indiretta che le parole di Lucy veicolano, ovvero il fatto che tra lei e Fauchery intercorra una relazione: l'enunciazione diretta diviene complementare al piano della narrazione aggiungendo dettagli che non erano stati svelati. Il narratore, infatti, non fornisce mai direttamente questo particolare al lettore, ma lascia che questa realtà pregressa dei personaggi venga fuori solo per mezzo dei loro discorsi, nella fattispecie con il riferimento alle conseguenze derivanti dal comportamento del giornalista («si Rose a envie de Léon, je le lui donne volontiers» e «moi, je vais flanquer Léon à la porte»). Le soluzioni proposte per i due segmenti testuali sono varie ma equivalenti sul piano comunicativo, perché costruite sfruttando il potenziale insito nella situazione emotiva (la rabbia) di un personaggio che esprime con chiarezza le proprie intenzioni. Riportiamo gli esempi più significativi:

– Gelosa? disse Lucia fuor di sé. Oh! quanto a me, se Rosa vuole Leone, glielo do volentieri. So quanto vale! Un mazzo di fiori per settimana, quando la va bene. Caro mio, quelle commedianti sono tutte eguali. Rosa ha pianto di rabbia nel leggere l'articolo di Leone su Nanà, lo so. Ora vuole anche lei un articolo, e se lo guadagna... Quanto a me, vedrete, manderò Leone a quel paese...! (CL, pp. 100-101)

– Gelosa? – disse Lucia, fuor di sé. – Oh! quanto a me, se Rosa vuol Leone, glielo do volentieri. So quanto valete! Un mazzo di fiori per settimana, quando la va bene. Caro mio, quelle commedianti son tutte compagne. Rosa ha pianto di rabbia nel leggere l'articolo di Leone su Nanà, lo so. Ora capite, vuol anche lei un articolo e se lo guadagna. Quanto a me scaccerò Leone fin da domani, vedrete. (AL, p. 133-134 vol. I)

– Gelosa? esclamò Lucy furibonda. Se Rosa ha voglia di Leone glielo cedo volentieri. Per quello che vale! Un mazzo di fiori alla settimana e spesso nemmeno quello! Vedete, queste donne di teatro sono tutte le stesse. Rosa ha pianto di rabbia leggendo l'articolo di Leone su Nanà: lo so benissimo. Così, capite, vuole anche lei il suo articolo e se lo sta guadagnano... Per conto mio metterò alla porta Leone... Vedrete! (MB, p. 109)

«Gelosa?» disse Lucia su tutte le furie. «Bene! bene! se Rosa lo vuole per sé, Leone, glielo do volentieri. Tanto, per quel che vale... Un mazzo di fiori ogni settimana, e nient'altro... Quelle sguadrine di attrici son tutte uguali, caro mio! Rosa ha pianto di rabbia leggendo l'articolo di Leone su Nanà, lo so con certezza. E allora, voi lo capite, lo vuole anche lei un articolo, e cerca di guadagnarselo... Ma io lo metterò alla porta, Leone, lo vedrete.» (SM, pp. 111-112)

– Gelosa! – Lucy era fuori di sé. – Ah, davvero! Se Rose vuole Léon, glie lo cedo di buon cuore. Per quel che vale!... Un mazzo di fiori la settimana, e ancora!... Sapete, mio caro, queste ragazzacce di teatro sono tutte eguali. Rose ha pianto di rabbia quando ha letto l'articolo di Léon per Nana, io lo so. Così, capite, ha bisogno anche lei di un articolo e se lo guadagna... Quanto a me, metto Léon alla porta, vedrete! (DE, p. 142)

«Gelosa, io?» disse Lucy, furibonda. «Benissimo, se Rose ha voglia di Léon, glielo cedo volentieri! Per quello che vale!... Un mazzo di fiori alla settimana, e spesso neanche quello... Vedete, carissimo, queste donne di teatro sono tutte uguali. Rose ha pianto di rabbia leggendo l'articolo di Léon su Nanà; lo so benissimo. Allora, come vedete, anche lei ha bisogno di un articolo, e se lo sta guadagnando... Tanto io quel Léon stasera stessa lo sbatto fuori!». (LC, pp. 139-140)

«Gelosa!» ribatté furibonda Lucy. «Figuriamoci. Se Rose ha voglia di Léon, glielo cedo volentieri. Per quello che vale!... Un mazzo di fiori la settimana, e il più delle volte manco quello... Vedete, amico mio, queste donne di teatro sono tutte uguali. Rose ha pianto di rabbia leggendo l'articolo di Léon su Nanà; lo so per certo. Così, capite, le serve un articolo anche a lei, e se lo guadagna... Io a Léon gli sbatto la porta in faccia, vedrete!» (GB, pp. 106-107)

È una costante del romanzo che il riferimento al nome di battesimo dei personaggi maschili venga affidato a quelli femminili. Nel caso citato sopra il dato è significativo in quanto indice di una relazione non decorosa, ma può capitare che la comparsa del nome proprio trovi una giustificazione a livello di verosimiglianza narrativa, ovvero che sia la conseguenza naturale di informazioni che il narratore ha fornito esplicitamente al lettore. È quanto avviene con il personaggio di Mignon, che viene spesso chiamato in causa dalla moglie con il nome proprio:

– N'est-ce pas, Auguste, dit Rose Mignon, que M. Fauchery devrait venir déjeuner un de ces jours ?

Mignon, qui jouait avec la chaîne de sa montre, couva une seconde le journaliste de ses yeux sévères. (p. 1185)

Al capitolo IV figura la prima occorrenza del nome «Auguste»; prima, al momento della comparsa in scena del personaggio, il narratore si era limitato a fornire solo una breve descrizione fisica («un gaillard très grand, très large, avec une tête carrée d'hercule de foire» p. 1099). A questo punto del romanzo, per il lettore, l'informazione è inedita e può essere decodificata solo a partire dagli elementi contestuali di cui già dispone. Ancora una volta si rivela di fondamentale importanza la situazione conversazionale costruita dal narratore, il quale, una volta tolta la parola a Rose, presenta esplicitamente l'interlocutore muto dell'attrice, descrivendolo intento a giocare con la catena dell'orologio e assorto nelle sue valutazioni su Fauchery.

In diverse traduzioni si osserva l'aggiunta di sintagmi di varia natura che hanno lo scopo di aiutare il lettore nel collegamento del nome al personaggio; a volte l'intervento si presenta al livello del discorso citante, in cui viene anticipata la presenza dell'interlocutore definendo la relazione sociale che lo lega a Rose:

– Non è vero, Augusto, diceva Rosa al marito, che il signor Fosceri ci farebbe piacere venendo a colazione, uno di questi giorni?

Mignòn che si baloccava coi ciondoli della catena, fissò il giornalista per un momento con un sorriso di cattivo umore. (1880, p. 85; CL, p. 107)

«Non è vero, Augusto» disse Rosa Mignon al marito «che il signor Fauchery deve venire a colazione da noi uno di questi giorni?»

Mignon, che stava trastullandosi con la catena dell'orologio, diede una rapida occhiata indagatrice e tutt'altro che benevola al giornalista. (SM, p. 117)

Montanelli supporta il lettore anche con l'aggiunta della precisazione «da noi» all'interno del discorso diretto, scelta condivisa con altri traduttori, che vedono in questo elemento o nella variante «a casa nostra» dettagli in grado di attivare nel lettore il ricorso al bagaglio contestuale:

– Non è vero, Augusto – diceva Rosa – che il signor Fosceri ci farebbe piacere venendo a colazione da noi, uno di questi giorni?

Mignon, che si baloccava coi ciondoli della catena, fissò il giornalista per un momento, con un sorriso di cattivo umore. (AL, p. 141 vol. I)

– Non è vero, Augusto, – disse Rosa Mignon – che il signor Fauchery dovrebbe venir a colazione a casa nostra uno di questi giorni?

Mignon, che giocava colla catena dell'orologio, guardò il giornalista con occhi severi. (GPD, p. 97)

– Non è vero, Augusto? disse Rosa Mignon, il signor Fauchery dovrebbe venire a colazione da noi uno di questi giorni!

Mignon che giocherellava con la catena dell'orologio soppesò un istante il giornalista con un'occhiata severa. (MB, p. 114)

«Non è vero, Auguste,» disse Rose Mignon «che uno di questi giorni monsieur Fauchery dovrebbe venire a pranzo da noi?»

Mignon, che giocherellava con la catena dell'orologio, scrutò per qualche istante il giornalista con occhi severi. (GB, p. 112)

La resa del nome proprio conferma l'impostazione traduttiva documentata con i passi proposti in precedenza. L'unica eccezione è costituita dal testo di Eusebietti che non riprende la forma del nome in lingua di partenza, ma apparentemente sceglie di tradurlo:

Rose Mignon disse:

– Vero, Augusto? Il signor Fauchery dovrebbe venire a pranzo da noi uno di questi giorni.

Per un secondo Mignon, che giocherellava con la catena dell'orologio, covò il giornalista col suo sguardo severo. (DE, p. 149)

Non è da escludere che si tratti di un semplice errore di stampa e non di incoerenza da parte della traduttrice che, in tutte le altre occorrenze in cui figura il nome proprio di Mignon si dimostra fedele alla scelta di trascrivere gli indici della cultura di partenza senza adattamento.

Quando il nome proprio di un personaggio fa registrare una sola occorrenza, l'omissione del dato nel passaggio dalla lingua di partenza a quella di arrivo comporta la perdita completa dell'informazione. Nel caso di Fauchery l'eliminazione riguardava il solo testo di Caimpenta; il nome di battesimo di Daguene, invece, si perde sistematicamente nelle traduzioni analizzate comprese tra il 1880 e il 1940, per omissione o per sostituzione con il cognome, già noto al lettore:

– Il est donc parti ? demanda-t-elle à la femme de chambre qui se présente.
– Oui, madame, M. Paul s'en est allé, il n'y pas dix minutes... Comme Madame était fatiguée, il n'a pas voulu la réveiller. Mais il m'a chargée de dire à Madame qu'il viendrait demain. (p. 1122)

– Il signore è partito? chiese alla cameriera che apparve.
– Sissignora. Il signor Daghènè se n'è ito dieci minuti fa. Siccome la signora era stanca, non ha voluto la si destasse. M'ha incaricato però di dire alla signora che verrebbe domani. (1880, p. 27)

– Se n'è già andato il signore? chiese alla cameriera.
– Sì, * dieci minuti fa... Siccome la signora era stanca, non ha voluto destarla. M'ha incaricato però di dire alla signora che verrà domani. (CL, p. 35; 1923, p. 14)

– È andato via il signore? – domandò alla cameriera che era accorsa.
– Sì, signora; saranno un dieci minuti che il signor Daghènè se n'è andato... Ma mi ha incaricato di dirle che verrà domani. (AL, p. 50 vol. I)

– Se n'è andato? – chiese alla cameriera sopravvenuta.
– Sì, signora, * se n'è andato, saranno dieci minuti. Siccome la signora era stanca non ha voluto svegliarla. Mi ha incaricato di dire alla signora che verrà domani. (GPD, p. 29)

L'omissione del nome comporta anche la perdita del riferimento intertestuale che lega il capitolo II (da cui il brano è tratto) al capitolo I, in cui tramite le parole di Mignon veniva svelato al lettore l'unico indizio che gli consenta di collegare il personaggio al nome, e più in generale alla situazione:

Mais, devant eux, Mignon, un doigt aux lèvres leur faisait signe de se taire. Et, sur une question de Lucy, il montra un jeune homme qui passait, en murmurant :

– Le greluchon de Nana.

Tous le regardèrent. Il était gentil, Fauchery le reconnut. C'était Daguene, un garçon qui avait mangé trois cent mille francs avec les femmes, et qui, maintenant, bibelotait à la Bourse, pour leur payer des bouquets et des dîners de temps à autre. (p. 1101)

L'assenza di continuità testuale priva la scena citata del suo valore narrativo di conferma dell'effettiva esistenza di una relazione tra Nana e Dagueuet, che era stata prospettata solo come diceria (segnalata dal semantismo del verbo introduttore «murmurer»), opportunamente delegata all'enunciazione diretta e indiretta di altri personaggi, e mai confermata dalla fonte ufficiale del narratore.

Nelle altre versioni il nome, tradotto o trascritto, viene ripristinato:

– È andato via? domandò alla cameriera che era apparsa.
– Sì, signora, il signor Paolo è andato via appena dieci minuti fa: poiché la signora era stanca non ha voluto svegliarla... Però mi ha incaricato di dire alla signora che tornerà domani. (MB, p. 44)

«Se n'è andato?» domandò alla cameriera che era corsa subito.
«Sì, signora, il signor Paolo se n'è andato non sono neanche dieci minuti... Siccome la signora era stanca non ha voluto svegliarla. Ma mi ha incaricato di dire alla signora che tornerà domani.» (SM, p. 38)

– È dunque partito il signore? – chiese alla cameriera che apparve.
– Sissignora. Il signor Paolo se n'è andato dieci minuti fa... Non ha voluto destarla e m'ha incaricata di dirle che tornerà domani. (1956, p. 18)

– E così, se n'è andato? – chiese appena si presentò la domestica.
– Sissignora, il signor Paul se n'è andato, saranno dieci minuti... Non ha voluto svegliarla la signora perché era stanca. Però mi ha incaricato di dirvi che verrà domani. (DE, p. 62)

«Se n'è andato?» chiese alla cameriera che era entrata.
«Sì, signora, Monsieur Paul è andato via, meno di dieci minuti fa... Dato che eravate stanca, non vi ha voluto svegliare. Ma mi ha incaricato di dirvi che verrà domani». (LC, p. 70)

«Se n'è andato?» domandò alla cameriera che era accorsa.
«Sì, madame, monsieur Paul se n'è andato meno di dieci minuti fa... madame era stanca e non l'ha voluta svegliare. Ma mi ha incaricato di dire a madame che tornerà domani.» (GB, p. 36)

Con questo passo si crea una sottile differenza fra i traduttori che mantengono in lingua di arrivo l'elemento straniante; mentre nel testo di Eusebietti la trascrizione è circoscritta al nome proprio, Collodi e Bogliolo mantengono in francese anche l'appellativo. Collodi si limita a lasciare in francese «monsieur» traducendo con «signora» il «madame» attraverso cui Zoé si rivolge a Nana. Bogliolo, più coerentemente, trascrive entrambi i riferimenti; la scelta sembra di natura stilistica, riconducibile alla volontà di evocare la *francité* del testo per mezzo di un elemento esotico con cui il lettore italiano ha familiarità.

Come nei casi precedenti, il nome non è l'unica informazione che questo breve scambio di battuta veicola. Il passo, infatti, fornisce anche un primo indice del rapporto tra la protagonista del romanzo e la sua governante. Si nota nell'idioletto di Zoé una certa ricercatezza formale, data dal *vouvoiement* e dall'uso ridondante dell'appellativo «Madame», impiegato per non rivolgersi mai direttamente a Nana. Nelle traduzioni questo particolare è solitamente riproposto, salvo nella versione di Caimpenta che, in virtù della scelta di trasporre il «vous» con il «Lei», mantiene il carattere formale ma mette in atto un eloquio meno strutturato, privando il lettore dell'impressione che Zoé cerchi di spingersi oltre le proprie possibilità linguistiche in segno di rispetto:

- È già uscito? – domandò alla cameriera.
- Sì, signora, saranno dieci minuti. Il signor Paolo non l'ha voluta svegliare perché la vedeva affaticata e m'ha detto che domani tornerà. (UC, p. 24)

Nei passi riportati finora il nome proprio costituisce un'informazione nuova solo per il lettore, che si trova nella posizione di dover colmare una lacuna rispetto agli interlocutori fittizi messi in scena da Zola. Nel passo che citiamo a conclusione di questa breve panoramica, invece, il lettore si trova sullo stesso livello di Simonne (che rappresenta l'interlocutore diretto di Fontan), la quale si stupisce nello scoprire il nome di battesimo del collega:

- C'était Fontan, dans son costume du second acte, un garçon chic, tout habillé de jaune, ganté de jaune.
- Dites, donc ! cria-t-il en gesticulant, vous ne savez pas ? c'est ma fête, aujourd'hui.
 - Tiens ! demanda Simonne, qui s'approcha avec un sourire, comme attirée par son grand nez et sa bouche largement fendue de comique, tu t'appelles donc Achille ?
 - Juste !... Et je vais faire dire à Mme Bron de monter du champagne, après le deux. (p. 1196)

Nei testi italiani si osserva la completa uniformità di scelta nella resa del nome, dovuta all'omografia sussistente tra lingua di partenza e di arrivo per il nome «Achille»²³⁵:

- Era Fontan, vestito da damerino, tutto di giallo, con guanti gialli.
- Eh! gridò gesticolando, non sapete voi altri che è il giorno della mia festa oggi?
 - Toh! fe' Simona, la quale s'accostava con un sorriso, come attratta dal nasone e dalla larga bocca del comico, ti chiami dunque Achille?

²³⁵ Se di per sé la corrispondenza grafica del nome «Achille» in italiano e in francese rende impossibile stabilire la *visée traductive* dei vari testi, questo breve dialogo offre comunque un elemento che si rivela indicativo della strategia soggiacente al progetto traduttivo: il termine «champagne», che subisce traslitterazioni e trascrizioni con variazioni di genere («lo Sciampagna», 1880; «la champagne», GPD), cambi di carattere tipografico («lo Champagne», 1956) e un adattamento («dello spumante», DE).

– Appunto! ed ora ordinerò alla Bron che dopo il secondo atto ci porti su dello Sciampagna. (1880, p. 95)

Era Fontan vestito da damerino.

– Eh! gridò gesticolando, non sapete voi altri che è il mio onomastico, oggi?

– Toh! fece Simona, accostandosi con un sorriso, come attratta dal nasone e dalla larga bocca del comico, ti chiami dunque Achille?

– Appunto! ed ora ordinerò alla Bron che dopo il secondo atto ci porti dello Sciampagne. (CL, p. 119)

Fontan, vestito da giovane elegante, entrò gesticolando:

– Non lo sapete? – gridava – Oggi è la mia festa.

– Oh, bella! – chiese Simona, che gli si avvicinò con un sorriso, attratta dal suo grosso naso e dalla bocca enorme di comico – ti chiami Achille?

– Proprio! E farò dire alla signora Bron di mandar su della champagne dopo il secondo atto. (GPD, pp. 109-110)

In quel mentre si udì presso alla porta una voce chiassosa: era Fontan, vestito da elegantone nel costume giallo del secondo atto.

– Ehi là! – gridò gesticolando. – Sapete che è il mio onomastico?

– Davvero? Ti chiami Achille? – gli chiese Simona, sorridendogli da vicino.

– Proprio Achille!... Vado a dire alla signora Bron di portarci dello champagne, dopo il second'atto. (UC, p. 81)

Era Fontan, nel costume del secondo atto, da giovanottone elegante, tutto vestito di giallo, e quantato di giallo.

– Dite un po', gridò gesticolando, ma non sapete? Oggi è la mia festa.

– Senti, senti! disse Simona che gli si avvicinò con un sorriso, come attirata dal nasone e dalla bocca larga del comico, ma ti chiami dunque Achille?

– Proprio così... E dirò alla signora Bron di far venire dello champagne dopo il secondo atto. (MB, p. 126)

Era Fontan, già pronto per il secondo atto, col suo costume di elegante bellimbusto, tutto vestito in giallo, gialli anche i guanti.

«Ehi!» gridò gesticolando «non lo sapete? È la mia festa, oggi.»

«Davvero?» domandò Simona avvicinandoglisi con un sorriso, come attratta da quel nasone e da quella bocca fessa di comico. «Ti chiami Achille?»

«Precisamente... E vo' a dire alla signora Bron di portare su un po' di champagne appena è finito il secondo atto.» (SM, pp. 131-132)

Ma si sentì ad un tratto uno scoppio di voci: era Fontan vestito col suo costume del secondo atto, da zerbino, tutto in giallo guanti compresi.

– Ehi, voi! – gridò gesticolando – non lo sapete? È la mia festa oggi.

– Toh! – fece Simonne, e si avvicinò quasi attratta da quel gran naso, dalla larga bocca da maschera comica – ti chiami Achille, tu?

– Proprio!... E dirò alla signora Bron di farci portare dello spumante, dopo le due. (DE, p. 164)

Era Fontan, col costume da giovanotto elegante del secondo atto: tutto vestito di giallo, con guanti gialli.

«Ehi!» gridò gesticolando. «Non sapete? Oggi è la mia festa.»

«Senti, senti!» disse Simonne, che si avvicinò sorridendo, come attratta dal nasone e dalla larga bocca del comico. «Dunque ti chiami Achille?»
«Proprio così... E vado a dire a madame Bron di portarci lo champagne, dopo il secondo atto». (LC, p. 158)

Era Fontan nel costume da Giovane elegante del secondo atto, tutto in giallo, guanti e vestito.
«Ehi, sentite!» gridò gesticolando. «Lo sapete che è la mia festa, oggi?»
«Davvero?» domandò Simonne avvicinandosi con un sorriso, come attratta dal suo nasone e dalla sua bocca larga da comico. «Allora ti chiami Achille?»
«Proprio così!...e vado a dire a madame Bron di portar su dello champagne dopo il secondo atto.» (GB, p. 125)

Rispetto a queste soluzioni, che differiscono sostanzialmente solo nell'espressione della spontaneità propria dell'orale insita nei *regulateurs* «tiens», «donc» e «justement», la versione di Lissi propone un intervento più netto sulla struttura dello scambio:

Era Fontan, vestito da damerino, tutto giallo, con guanti gialli.
– Eh! – gridò gesticolando – non sapete, voi altri? È il giorno della mia festa oggi!
– Toh! fece Simona, la quale s'accostava con un sorriso, come attratta dal nasone e dalla larga bocca del comico – non sapevo che ti chiamassi Achille.
– Ordinerò alla Bron, che dopo il secondo atto ci porti della sciampagna. (AL, p. 156 vol. I)

La trasposizione dalla forma interrogativa a quella assertiva dell'intervento di Simonne, oltre ad annullare l'espressione della sorpresa, affievolisce la coesione discorsiva dell'intero scambio, rendendo scollegato il secondo intervento di Fontan, mantenuto in quanto introduttore dell'elemento «champagne» che sarà poi il perno della scena in cui Nanà seminuda brinda con tutti gli uomini presenti nel suo camerino, incluso il conte Muffat. Così formulato, lo scambio perde naturalezza e verosimiglianza (la sua «insignifiance expressive» per riprendere l'espressione di Maurice Blanchot²³⁶) portando a galla la dimensione costitutiva di qualunque romanzo, che «derrière les personnages qui parlent existe un romancier qui organise tous les discours et qui manipule tout le monde»²³⁷.

2.1.2 La professione

Il nome è solo una delle informazioni che possono essere veicolate per mezzo del discorso diretto. Talvolta l'enunciazione diretta introduce dettagli apparentemente secondari che contribuiscono invece alla costruzione del sistema coesivo del romanzo:

²³⁶ Maurice Blanchot, «La douleur du dialogue» in *Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 209.

²³⁷ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 59.

Mais le directeur l'avait aperçu.
– Eh ! vous êtes gentil ! lui cria-t-il de loin. C'est comme ça que vous m'avez fait une chronique... J'ai ouvert ce matin *Le Figaro*. Rien. (p. 1097)

Parlando di «chronique» e facendo riferimento al «Figaro», Bordenave immette nel testo un'informazione inedita riguardante il personaggio di Fauchery, che il lettore da questo momento in avanti assocerà alla professione di giornalista. Chi legge ha la concreta percezione dell'entrata in scena e dell'esistenza di un personaggio soltanto nel momento in cui egli comincia a parlare. In questo caso però le parole dell'impresario consentono anche e soprattutto di introdurre un'informazione la cui importanza è relativa sul piano narrativo²³⁸ ma fondamentale su quello testuale, dal momento che consente al narratore di sfruttare la denominazione «journaliste» come elemento di ripresa per Fauchery nel corso del romanzo, caso raro dal momento che la quasi totalità dei personaggi secondari viene indicata sempre con il cognome o con il pronome personale.

Il messaggio che il narratore invia al lettore viene riproposto in tutti i testi italiani analizzati, che si avvalgono di risorse differenti e personali per esprimere l'ironia delle parole di Bordenave. Alcune versioni si mantengono vicine al testo di partenza, tenendo presente che tra le varianti segnalate da Mitterand per la battuta in questione figura «Rien. *Vous parlez de l'ambassade japonaise. C'est plein de fraîcheur*»²³⁹:

– Eh! siete carino, voi! gli gridò da lontano. È così eh, che me l'avete fatto l'articolo... Ho aperto il *Figaro* stamane. Parlate dell'ambasciata giapponese. Una novità! (1880, p. 3)

– Siete molto gentile! – gli gridò da lontano. – Stamattina ho aperto il «Figaro» e non trovato nulla. (GPD, p. 7)

– Eh! siete gentile, voi! – gli gridò da lontano. – Così me l'avete fatto l'articolo... Ho aperto il *Figaro* stamane. Niente. (DE, p. 26)

All'interno di questo primo gruppo, la soluzione di GPD è quella che sacrifica di più la naturalezza dell'eloquio eliminando l'interiezione d'esordio e impoverendo la struttura della frase; la trasmissione del tenore ironico delle parole è affidata al costituente iniziale della sua battuta, in cui il mantenimento dell'aggettivo «gentile» garantisce la discrepanza tra la positività del contenuto proposizionale e la negatività dell'intento illocutorio.

²³⁸ Sebbene «La Mouche d'or» costituisca, per espressa dichiarazione di Zola, il nucleo interpretativo del romanzo, è del tutto irrilevante ai fini narrativi che l'autore dell'articolo sia proprio Fauchery.

²³⁹ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 1696.

Altri testi d'arrivo sono maggiormente rielaborati rispetto al materiale testuale di partenza, per garantire la massima efficacia comunicativa nel rispetto del contenuto:

– Bravo! Bravo davvero! gli gridò da lontano. È così che mi avete scritto l'articolo, non è vero? Ho aperto impaziente il *Figaro* stamane. Vi parlate dell'ambasciata giapponese. Oh, una bella novità! (CL, p. 7)

– Bravo, bravo! – gli gridò. – È così che mi avete fatto l'articolo, vero? Ho cercato nel «Figaro» stamane: parlate dell'ambasciata giapponese: bella novità! (1923, p. 5)

– Oh, è molto gentile lei! – gli gridò da lungi. – Grazioso l'articolo che mi ha fatto! Ho aperto stamane il *Figaro*. Nulla! Parla dell'ambasciata Giapponese. Notizie fresche! (AL, p. 9 vol. I)

– Siete un bel tipo, voi! gli gridò di lontano. Così m'avete fatto la cronaca? Ho aperto stamattina il *Figaro*. Nemmeno una riga. (MB, p. 15)

«Eh, sì! Proprio gentile, siete, voi! Bell'annuncio mi avete fatto nella cronaca teatrale... Stamani ho aperto il *Figaro*: niente!» (SM, p. 5)

«Eh! Siete proprio un amico!», gli gridò da lontano. «È così che mi avete scritto la cronaca?... Ho sfogliato *Le Figaro* di stamattina: niente». (LC, p. 41)

«Bell'amico che siete! È questo il servizio che mi avevate promesso? Stamattina apro il "Figaro" e che cosa ci trovo? Niente.» (GB, p. 5)

Il riferimento esplicito all'amicizia che figura nelle ultime due versioni del testo, libera rielaborazione del concetto di «gentillesse» proposto nell'originale, si pone come una sorta di termine di comunicazione tra il momento dell'enunciazione e tutta la realtà pregressa della frequentazione dei due personaggi, di cui il lettore non è a conoscenza perché «il prend le récit en cours»²⁴⁰: in questo modo si insinua nell'immaginario del lettore la percezione di una certa familiarità (o almeno di una dinamica consolidata) tra i due personaggi.

Alcuni traduttori, infine, sfruttano la reticenza più di quanto non faccia l'autore nel testo di partenza, finendo con il mitigare il tono ruvido e risentito di Bordenave:

– Grazie della sua gentilezza, del resoconto che mi ha fatto... Ho guardato stamani nel *Figaro*: nulla.... (RF, p. 8; 1933, p. 4; 1956, p. 6)

– Magnifico il resoconto che mi ha fatto, la ringrazio... ho guardato il *Figaro*, stamane, ma non c'era nulla... (UC, p. 6)

²⁴⁰ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 61.

2.1.3. L'aspetto fisico

Il discorso diretto può essere finalizzato al passaggio di informazioni, seppur circoscritte, sull'aspetto fisico dei personaggi. È quanto accade con il conte Muffat, delle cui sembianze non viene mai fornita una vera e propria descrizione da parte del narratore, che però affida a Simonne la rivelazione di alcuni particolari della sua persona:

Dans le couloir, la porte rembourrée s'ouvrit et retomba, soufflant jusqu'au foyer une tempête d'applaudissements. Simonne revenait après sa scène.

– Oh ! le père Bosc a fait un effet ! cria-t-elle. Le prince se tortillait de rire, et il applaudissait avec les autres, comme si on l'avait payé... Dites donc, connaissez-vous le grand monsieur qui est à côté du prince, dans l'avant-scène ? Un bel homme, l'air très digne, des favoris superbes.

– C'est le comte Muffat, répondit Fauchery. Je sais que le prince, avant-hier, chez l'impératrice, l'avait invité à dîner pour ce soir... Il l'aura débauché ensuite. (p. 1200)

Il dialogo è tratto dal capitolo V, concepito da Zola come speculare al capitolo I attraverso la messa in scena di una rappresentazione di *La Blonde Vénus* vista da dietro le quinte, con il pubblico che a sua insaputa diventa spettacolo per gli attori. Gli elementi che costituiscono la descrizione del conte sono inseriti come indizi che consentano agli allocutori di Simonne di identificare quello specifico personaggio in mezzo agli altri spettatori: «grand monsieur», «bel homme», «air très digne», «favoris superbes».

La semplificazione operata da Liviah e dal traduttore dell'edizione del 1923 porta alla eliminazione di tutti i dettagli forniti:

Simona tornava dopo la sua scena.

– Oh! Bose ha fatto un successone, stasera! gridò. Il principe scoppiava dalle risa ed applaudiva come se fosse stato pagato. Dite, conoscete il signore che era in palco con lui? (CL, p. 123)

Simona tornò.

– Bose ha avuto successone, stasera! gridò. Il principe scoppiava dalle risa ed applaudiva come fosse pagato. Conoscete quello che era in palco con lui? (1923, p. 31)

Nelle altre versioni soltanto alcuni elementi sono oggetto di omissione, in particolare gli aggettivi «grand» (1880, AL, GPD) e «superbes» (GPD, UC), che comportano la perdita, rispettivamente, di un elemento oggettivo e di una valutazione personale del locutore:

Nell'andito, la bussola imbottita si aperse e ricadde, lasciando penetrare sino al foyer una tempesta d'applausi. Simona tornava dopo la sua scena.

– Oh! il padre Bose ha fatto un effetto, stassera! gridò. Il principe scoppiava dalle risa ed applaudiva con gli altri, come se fosse stato pagato per farlo. Dite su, conoscete il * signore che era in palco con lui? Un bell'uomo, dal contegno dignitoso, con stupende basette? (1880, p. 99)

Nell'andito, la bussola imbottita si aperse e ricadde, lasciando penetrare sino al foyer una tempesta d'applausi. Simona tornava dopo la sua scena.

– Oh! il Bosce ha fatto un effetto stasera! – gridò. – Il principe scoppiava dalle risa e applaudiva come gli altri, come se fosse stato pagato per farlo. Dite su, conoscete il * signore che era in palco con lui? Un bell'uomo, dal contegno dignitoso, con stupende basette! (AL, p. 162 vol. I)

La porta in fondo al corridoio tornò a riaprirsi per un momento e si sentì uno scroscio di applausi. Simona tornava dal palcoscenico.

– Oh! papà Bosc ha avuto un successo! – esclamò. – Il principe su sganasciava dalle risa e applaudiva con gli altri come se lo avessero pagato. Dite un po', conoscete quel * signore che è a fianco del principe? Un bell'uomo, distinto, colle basette? (GPD, p. 115)

La porta imbottita si aprì e si richiuse lasciando entrare il fragore degli applausi. Era Simona, che, finita la scena, ritornava.

– Miei cari amici – esclamò. – Il vecchio Bose ha fatto un figurone... un figurone! Il principe si dimenava dal ridere ed applaudiva con gli altri come se fosse stato uno della claque... Lo conoscete voi, quel signore, alto, grosso che è nel palco del principe? Un omone dall'aria dignitosa, con delle fedine *... (UC, p. 84)

Quest'ultima versione si contraddistingue per l'inserimento della reticenza, scelta personale che rischia di creare un'ambiguità nel testo non presente nell'originale. Potrebbe infatti trattarsi di un indice di intonazione discendente per «far capire che [l'] elenco può continuare indefinitamente»²⁴¹, come se Simonne avesse elencato solo alcune delle caratteristiche che ricorda, oppure i puntini potrebbero essere interpretati come «segnali di un prolungamento allusivo nella sfera del non-detto» volti a esprimere una sospensione del giudizio da parte del locutore. La traduzione di Caimpenta propone una soluzione personale anche per «un bel homme»; nella resa con l'accrescitivo «omone» riecheggia il semantismo espresso dalla combinazione «un signore alto, grosso» impiegata per la traduzione dell'aggettivo «grand», ma tale scelta lessicale comporta la perdita della soggettività di Simonne, che esprime un giudizio positivo a tutti gli effetti.

Altre versioni si mantengono più fedeli all'originale:

Simona tornò dopo la sua scena.

– Papà Bosc ha fatto un grande effetto! gridò. Il principe si torceva dal ridere e applaudiva con gli altri come se l'avessero pagato per questo... Dite un po', conoscete quel signore alto che è vicino al principe nel palchetto di proscenio? Un bell'uomo, con un aspetto dignitosissimo e favoriti superbi. (MB, p. 130)

²⁴¹ Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, cit., p. 113.

Nel corridoio, la porta imbottita si aprì e si richiuse lasciando arrivare fino al ridotto il frastuono di un uragano da applausi. Simona tornava dopo la scena.

«Che successone ha avuto papà Bosc! Il principe si sbellicava dalle risa e applaudiva anche lui come se fosse uno della claque... Ditemi, lo conoscete voi quel signore alto che è accanto al principe nel palco di proscenio? Un bell'uomo, molto distinto, fedine superbe.» (SM, p. 136)

Si aprì la porta imbottita che dava sul corridoio e subito si richiuse, dopo aver lasciato nel ridotto l'eco di applausi frenetici. Simonne tornava, dopo aver recitato le sue battute.

– Ha fatto colpo, ma un colpo papà Bosc! – ella gridò. – Il principe si scompisciava dalle risa e applaudiva come tutti gli altri, proprio come se l'avessero pagato per questo... Sentite: lo conoscete quel signore imponente che si trova nel palco di proscenio a fianco del principe? Un bell'uomo con l'aria assai dignitosa e della magnifiche fedine. (DE, p. 169)

La porta imbottita che dava sul corridoio si aprì e si richiuse, facendo arrivare fino al foyer una tempesta di applausi. Simonne tornò dopo la sua scena.

«Oh! Il vecchio Bosc ha avuto un gran successo!», esclamò. «Il principe si torceva dal ridere, e applaudiva insieme agli altri, come se l'avessero pagato per farlo... Ditemi una cosa: conoscete quel signore alto, che è accanto al principe, nel palco di proscenio? Un bell'uomo, molto distinto, con splendide fedine.» (LC, p. 162)

Nel corridoio la porta imbottita si aprì e si richiuse, facendo arrivare fino al ridotto un uragano di applausi. Simonne ritornava dopo la sua scena.

«Che successo ha avuto il vecchio Bosc!» esclamò. «Il principe si torceva dalle risa e applaudiva insieme a tutti gli altri, come se l'avessero pagato per questo... Dite un po', lo conoscete quel signore alto che sta seduto vicino al principe nel proscenio? Un bell'uomo, con l'aria molto dignitosa e dagli splendidi favoriti.» (GB, p. 130)

In alcune traduzioni italiane anche la risposta di Fauchery, che riconosce Muffat, veicola un'informazione precisa sulla personalità del conte, o almeno sulla percezione che il giornalista ha del marito della sua futura amante; il verbo «embaucher» che chiude l'intervento di Fauchery diventa talvolta oggetto di ipertraduzione. Secondo il *Trésor de la Langue Française*, l'espressione «embaucher quelqu'un» significa «entraîner (quelqu'un) avec soi dans une activité, une affaire, une aventure»²⁴², senza precise connotazioni; la resa più vicina al francese è quella proposta nella versione ottocentesca e in poche traduzioni del primo Novecento:

– È il conte Muffat, rispose Fosceri. So che il principe l'altro ieri, dall'imperatrice, l'aveva invitato a pranzo per oggi; l'avrà poi condotto seco anche in teatro. (1880, p. 99; CL, p. 123)

– È il conte Muffat, rispose Fauchery. Il principe l'aveva invitato a pranzo e l'avrà condotto anche al teatro. (1923, p. 32)

– È il conte Muffà, – rispose Fosceri. – So che il principe, l'altro ieri, dall'imperatrice, l'aveva invitato a pranzo per oggi; l'avrà condotto anche in teatro. (AL, p. 162 vol. I)

²⁴² *Trésor de la Langue Française*, voce «embaucher».

In tutti gli altri testi (con l'eccezione di Fandot e Caimpenta che omettono questo segmento) si nota una tendenza più o meno marcata a far risaltare l'idea di una certa perdizione del conte che si lascia condurre a teatro dal principe, soprattutto fra quei traduttori che ricorrono al verbo «traviare»:

– È il conte Muffat – rispose Fauchery. – So che il principe, l'altro ieri, dall'imperatrice, lo aveva invitato a pranzo per questa sera. Lo avrà fatto poi divertire. (GPD, p. 115)

– È il conte Muffat, rispose Fauchery. So che l'altro ieri sera dall'imperatrice, il principe l'aveva invitato a pranzo per questa sera... E poi, lo avrà condotto a divertirsi. (MB, p. 131)

«È il conte di Muffat» rispose Fauchery. «So che il principe ieri l'altro a palazzo dall'imperatrice lo invitò a pranzo per stasera... Dopo il pranzo, lo avrà traviato.» (SM, p. 137)

– È il conte Muffat – rispose Fauchery, – so che il principe l'altro giorno, mentre era dall'imperatrice, l'ha invitato a cena per stasera... Si vede che è riuscito a traviarlo. (DE, p. 170)

«È il conte Muffat», rispose Fauchery. «So che il principe, l'altroieri, a casa dell'imperatrice, l'aveva invitato a pranzo per stasera... Poi, avrà deciso di portarlo a traviarsi.» (LC, p. 163)

«È il conte Muffat» rispose Fauchery. «So che il principe l'altroieri, dall'imperatrice, lo aveva invitato a cena per stasera... Dopo lo avrà portato sulla brutta via.» (GB, p. 130)

Il richiamo all' «allontana[mento] dalla retta via»²⁴³ si offre a una doppia interpretazione: potrebbe infatti costituire una valutazione oggettiva del temperamento religioso del conte (che il lettore conosce bene in virtù delle informazioni che il narratore gli ha già fornito a questo punto del romanzo²⁴⁴), oppure essere interpretato come un elemento di natura soggettiva proprio del personaggio di Fauchery, che esprimerebbe un giudizio indiretto sullo stile di vita di Muffat.

²⁴³ Tullio De Mauro, *op. cit.*, voce «traviare».

²⁴⁴ Così scrive Zola nell'ultima parte dell'*Ébauche* a proposito della personalità che immagina per il conte Muffat: «Muffat doit être un *honnête homme*, un esprit un peu lourd, mais droit. Elevé rigidelement par une mère catholique, pas de jeunesse, aucune frasque ; il a apporté sa virginité à sa femme. Entouré de prêtres ou d'hommes tenant à l'Eglise. Très digne, avec un fond de mysticisme et de légers accès de crise nerveuse, qui surprennent les gens qui le voient grand et fort». Zola cit. in Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 1670.

2.2. Il discorso diretto in funzione didascalica

All'interno del romanzo si può riconoscere un impiego del discorso diretto con funzione didascalica, rispetto a determinate situazioni che il narratore presenta nella loro manifestazione oggettiva e superficiale, senza concedere al lettore incursioni nella dinamica soggiacente che potrebbero guidarlo nella decodifica della realtà che gli è stata sottoposta. La chiave di lettura di scene di questo tipo è spesso affidata all'enunciazione diretta di qualche personaggio, in virtù della quale elementi apparentemente di contorno vengono portati in primo piano e trovano giusta collocazione nell'andamento globale della vicenda.

Il *souper* organizzato da Nana si presta a questo tipo di impiego del discorso diretto perché mette in scena numerosi personaggi attorno alla stessa tavola e, per ognuno di essi, il narratore delinea un comportamento specifico. Mignon, per esempio, controlla di continuo, con discrezione, il comportamento di Steiner:

Puis, [Mignon] plaisanta Steiner, qui n'aimait pas les enfants ; et lui disait d'un air de tranquille audace, que, s'il était père, il gâcherait moins bêtement sa fortune. Tout en parlant, il guettait le banquier par-dessus les épaules de Blanche, pour voir si ça se faisait avec Nana [...]. Et, les mains belles, un diamant au petit doigt, il achevait un filet de chevreuil. (p. 1175)

In base alle informazioni di cui dispone²⁴⁵, il lettore è portato a interpretare questo gesto come una forma di sorveglianza volta a prevenire il tradimento del banchiere. In realtà, un commento ad alta voce di Lucy Stewart mostra la scena da un punto di vista diverso, per mezzo della rievocazione di un fatto accaduto in quel passato dell'esistenza dei personaggi di cui il lettore non è a conoscenza:

Vandeuvres poussait légèrement du coude Lucy Stewart, une très méchante langue, d'un esprit féroce, lorsqu'elle était lancée. Mignon, ce soir-là, l'exaspérait.

– Vous savez qu'il tiendra la chandelle, disait-elle au comte. Il espère refaire le coup du petit Jonquier... Vous rappelez-vous, Jonquier, qui était avec Rose et qui avait un béguin pour la grosse Laure... Mignon a procuré Laure à Jonquier, puis il l'a ramené bras dessus bras dessous chez Rose, comme un mari auquel on vient de permettre une fredaine...

²⁴⁵ Ci riferiamo in particolare a un'informazione data da Bordenave a Fauchery e a La Faloise durante il loro primo incontro, nel corso del quale l'impresario dichiara alla vista di Mignon e Steiner che arrivano insieme in teatro: «Tiens! [...] Mignon et Steiner. Toujours ensemble. Vous savez que Steiner commence à avoir de Rose par-dessus la tête; aussi, le mari ne le lâche-t-il plus d'une semelle de peur qu'il ne file» (p. 1099). Prima ancora che singolarmente questi personaggi entrano nell'immaginario del lettore per mezzo della dinamica che li lega, particolare che non resta senza conseguenze ma finisce per influenzare l'interpretazione del lettore di tutti i comportamenti di Mignon e Steiner. Sottolineiamo che si tratta ancora una volta di informazioni veicolate tramite un discorso diretto, che solo Caimpenta, fra i traduttori, riconduce alla fonte enunciativa primaria («Entrava proprio in quel momento, il signor Mignon con Steiner, il banchiere. Quest'ultimo era già annoiato di Rose, e il marito non l'abbandonava mai, temendo di vederselo fuggire» p. 7).

Mais, cette fois, ça va rater. Nana ne doit pas rendre les homme qu'on lui prête. (p. 1180)

In questa scena l'intervento iniziativo è di natura non verbale («Vandeuvres poussait légèrement du coude Lucy Stewart»), in modo che il discorso diretto si collochi in primo piano consentendo al lettore di focalizzare l'attenzione su di esso. La digressione è stata inserita espressamente per lui, la domanda che pone Lucy, «vous rappelez-vous», è retorica, un elemento fatico per introdurre la sintesi di quanto è successo, come dimostra il fatto che non aspetti la risposta del suo interlocutore per raccontare. Grazie a questo intervento il lettore ha la possibilità di colmare il vuoto informativo che lo separa dai personaggi e interpretare il comportamento di Mignon nel modo giusto, ma anche di circostanziare e approfondire l'immagine mentale che si è creato del marito di Rose.

Fra le traduzioni italiane il rimaneggiamento più marcato è quello che si osserva nella versione del 1933. In questo testo, a grandi linee, viene fatto passare il contenuto proposizionale delle parole di Lucy, ma il traduttore lo riconduce alla fonte enunciativa primaria del narratore, azzerando lo sdoppiamento di voci originale:

Vandœuvre si divertiva molto; toccava col gomito Lucy Stuart, una lingua terribile, quando voleva. Mignòn, quella sera, faceva arrabbiare la Stuart. Essa sapeva che sperava di rifar il colpo del piccolo Gionchiè, a cui aveva procurato la grossa Laura e poi lo aveva ricondotto da Rosa sottobraccio, come un marito dopo una scappatella. (1933, p. 119)

Nelle altre versioni, invece, il discorso diretto torna a essere portatore della chiave interpretativa della scena, ripristinando lo sfalsamento tra piani enunciativi e la loro diversa funzione. A fronte di un sostanziale mantenimento strutturale e contenutistico, i punti che differenziano i testi italiani sono circoscritti alla resa di singoli elementi, a cominciare dalla grafia del nome Jonquier che subisce diverse modifiche, alcune delle quali in linea con la politica traduttiva di avvicinare il lettore alla pronuncia francese («Gionchié» o «Giochiè»), altre decisamente più arbitrarie («Jonquier», «Jouquier» o «Fouquier»):

Spera di rifar il colpo del piccolo Jonquier. (1880, p. 80)

Spera di ripetere il colpo del piccolo Jonquier. (CL, p. 100)

Spera rifar il colpo del piccolo Gionchié. (AL, p. 133 vol. I)

Ella vuole rifare il colpo del piccolo Fouquier. (UC, p. 70)

Spera di ripetere il colpo tirato a quell'ingenuo di Jouquier. (SM, p. 111)

Oltre che per il cambiamento del nome del personaggio interessato, la versione di Caimpenta si distingue per l'errata attribuzione del proposito, non a Mignon ma a un soggetto femminile, presumibilmente la moglie. Tale opzione risulta però incompatibile con il contesto, dal momento che il narratore designa Mignon come l'artefice delle macchinazioni all'interno della coppia e, in aggiunta, mentre Lucy parla, Rose sta mettendo in atto un tentativo di seduzione di Fauchery.

Per la resa dell'attributo «petit» riferito a Jonquier, i testi citati prevedono generalmente il ricorso al primo e più generico traduttore italiano, «piccolo», ad eccezione della versione di Montanelli, in cui «ingenuo» riprende l'accezione del francese «qui a peu de valeur (quant au mérite, aux qualités intellectuelles ou morales)»²⁴⁶ adeguandola al contesto della vicenda raccontata da Lucy, di un uomo che si lascia raggirare. Altre soluzioni si rifanno più semplicemente all'accezione «être humain jeune»²⁴⁷:

Spera di rifare il colpo che fece con il giovane Jonquier. (MB, p. 108)

Spera di ripetere il colpo del giovane Jonquier. (LC, p. 139)

Spera di rifare di nuovo come col giovane Jonquier. (GB, p. 106)

Le strategie perseguite con l'elemento fatico «vous rappelez-vous» vanno dal mantenimento della domanda, che in italiano comporta l'aggiunta del punto interrogativo, a forme diverse di trasposizione che includono l'esclamazione e l'asserzione. La rievocazione dei fatti non presenta particolari discrepanze fra una traduzione e l'altra, se non per la resa dell'attributo «grosse» riferito a Laure. Alcuni lo omettono:

Vi ricordate, eh! Jonquier che era con Rosa e che aveva un grillo per * Laura... Mignon ha procurato Laura a Jonquier, poi l'ha riaccompagnato sotto braccio a Rosa come un marito a cui fu permessa una scappatella... (1880, p. 80)

Vi ricordate eh! Gionchiè che era con Rosa e che aveva un grillo per * Laura... Mignon ha procurato Laura a Gionchiè, poi l'ha ricondotto sotto il braccio a Rosa come un marito a cui fu permessa una scappatella... (AL, p. 133 vol. I)

Altri lo interpretano secondo l'accezione più generica dell'aggettivo in riferimento a persona («qui est plus large ou plus gras que la moyenne des êtres humains»²⁴⁸):

²⁴⁶ Robert, *op. cit.*, voce «petit».

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ivi*, voce «gros».

Vi ricordate Jonquier, che stava con Rosa ed ebbe un capriccio per la grande Laura. Mignon procurò Laura a Jonquier e poi lo ricondusse da Rosa, come un marito a cui si sia permessa una scappatella. (GPD, p. 91)

Vi ricordate, quel Jonquier che era con Rosa e aveva preso una cotta per la grande Laura... Mignon ha procurato Laura a Jonquier, poi l'ha ricondotto, sottobraccio a Rosa come un marito al quale si sia permessa una scappatella... (MB, p. 108)

Ve lo ricordate Jonquier, quell'amico di Rose che aveva un capriccetto per la grande Laure... E Mignon ha fatto sì che Jonquier avesse Laure, dopo di che se l'è preso a braccetto e l'ha ricondotto da Rose, come se quell'altro fosse un marito a cui si perdona una scappatella... (DE, p. 141)

Bogliolo riprende la medesima accezione attraverso una trasposizione aggettivo/nome con suffisso accrescitivo:

Ve lo ricordate, Jonquier, quello che stava con Rose e aveva una cotta per quella ragazzona di Laure... Mignon ha procurato Laure a Jonquier, poi l'ha riportato sottobraccio da Rose, come un marito a cui si è permessa una scappatella... (GB, p. 106)

Luisa Collodi, invece, opta per un traduce che richiami il termine francese anche a livello di significante:

Vi ricordate di Jonquier, che stava con Rose e che si era preso una cotta per la grossa Laure... Mignon ha procurato Laure a Jonquier, poi l'ha riportato a Rose, tenendolo per mano, come un marito a cui si è permessa una scappatella... (LC, p. 139)

La soluzione più personale è quella di Montanelli:

Ve lo rammentate Jonquier, l'amante di Rosa che prese una cotta per quella tardona di Laura... E lui, Mignon, gliela fece avere Laura, a Jonquier, ma poi se lo riportò a braccetto in casa di Rosa, come si riporta a casa un marito cui si è permessa una scappata... (SM, p. 111)

Il termine «tardona» non corrisponde ad alcuna accezione del francese «gros» in quanto, indicando propriamente una «donna di mezza età che ostenta un comportamento giovanile»²⁴⁹, concentra il focus sull'età e sul comportamento di un soggetto, invece che su una caratteristica fisica.

Due versioni, quelle di Liviah e Caimpenta, riportano un intervento più scarno rispetto all'originale, privato di tutti quei costituenti che riflettono la partecipazione emotiva del locutore al suo enunciato, come il suddetto aggettivo e la similitudine attraverso cui Jonquier

²⁴⁹ Tullio De Mauro, *op. cit.*, voce «tardona».

viene paragonato a un marito, indicativa della bizzarra integrazione del giovane nel *ménage* dei Mignon:

Vi ricordate? Jonquier era con Rosa e aveva un grillo per * Laura... Mignòn ha procurato Laura a Jonquier, poi l'ha ricondotto in braccio a Rosa *. (CL, p. 100)

Si rammenta di Fouquier che stava con Rosa e sospirava invece per * Laura?

Mignon ha procurato Laura a Fouquier, e poi l'ha ricondotto a braccetto dalla sua Rosa *. (UC, p. 70)

Nella traduzione di Caimpenta, questa tendenza all'impoverimento espressivo si manifesta anche nella resa della locuzione «avoir [un] béguin pour quelqu'un» con il verbo «sospirare», variante standardizzata delle locuzioni colloquiali «avere un grillo» o «prendersi/avere una cotta per qualcuno» che vengono proposte nelle altre versioni. L'aggiunta dell'aggettivo possessivo con valore affettivo, usato in riferimento a Rose, non è una misura sufficiente, da sola, a compensare lo scarto esistente tra questa traduzione e le altre sul piano rappresentativo.

In certi testi l'espressività delle parole di Lucy viene addirittura messa in risalto tramite il ricorso a una locuzione idiomatica per tradurre il verbo «rater» (r. 7):

Ma stavolta la ciambella non riuscirà col buco. (1880, p. 80; CL, p. 100; AL, p. 133 vol. I)

Un'ulteriore soluzione in grado di coniugare il registro familiare del verbo al significato «échouer», «manquer» prevede la modulazione con il procomplementare «parcela»:

Ma stavolta non ce la fa. (GB, p. 106)

Gli altri traduttori si mantengono sul registro standard, ricorrendo al predicato «sbagliare» (coniugato al modo indicativo, se usato come verbo principale, o al congiuntivo, in una completiva oggettiva che toglie convinzione alle parole di Lucy) oppure esplicitando il pronome dimostrativo «ça» con incapsulatori di ripresa che fungono da soggetto a verbi diversi, accomunati sotto l'aspetto semantico dall'idea di «fallimento»:

Ma questa volta, credo si sbagli. (GPD, p. 91)

Ma questa volta l'affare non andrà così. (UC, p. 70)

Ma questa volta sbaglia. (MB, p. 108; SM, p. 111)

Stavolta però il colpo non gli riuscirà. (DE, p. 114)

Ma questa volta, statene certo, il trucco non funzionerà. (LC, p. 139)

2.3. Gli scambi di idee

Benché il discorso diretto sia un espediente largamente utilizzato per lo scambio di informazioni, il romanzo mette in scena anche dibattiti di idee in cui i personaggi esprimono le loro opinioni. In tal caso i dati che vengono trasmessi al lettore non sono funzionali all'avanzamento dell'azione, su cui non hanno ripercussioni, ma servono piuttosto a costruire la dimensione psicologica dei singoli personaggi, inclusi quelli secondari. Si pensi alla conversazione tenuta attorno al letto di morte di Nana. Nel momento in cui ha luogo il dialogo riproposto sotto, il lettore è già al corrente della dichiarazione di guerra, pertanto i discorsi dell'intero gruppo di personaggi presenti sulla scena servono soltanto a presentare le varie reazioni alla notizia.

- Lucy se retourna, adossée à la fenêtre, et toute pâle :
- Mon Dieu ! Qu'allons nous devenir ?
- Ces dames hochèrent la tête. Elles étaient graves, très inquiètes des événements.
- Moi, dit Caroline Héquet de son air posé, je pars après-demain pour Londres... Maman
- 5 est déjà là-bas qui m'installe un hôtel... Bien sûr, je ne vais pas me laisser massacrer à Paris.
- [...] Mais Maria Blond se fâcha ; elle était patriote, elle parlait de suivre l'armée.
- En voilà une traqueuse !... Oui, si l'on voulait de moi, je m'habillerais en homme pour leur flanquer des coups de fusil, à ces cochons de Prussiens !... Quand nous claquerions
- 10 toutes, après ? Une jolie chose que notre peau !
- Blanche de Sivry fut exaspérée.
- Ne dis donc pas mal des Prussiens !... Ce sont des hommes pareils aux autres, et qui ne sont pas toujours sur le dos des femmes, comme tes Français... On vient d'expulser le petit Prussien qui était avec moi, un garçon très riche, très doux, incapable de faire du mal à
- 15 personne. C'est une indignité, ça me ruine... Et, tu sais, il ne faut pas qu'on m'embête, ou je vais le retrouver en Allemagne !
- Alors, pendant qu'elles s'empoignaient, Gaga murmura d'une voix dolente :
- C'est fini, je n'ai pas de chance... Il n'y a pas huit jours, j'ai achevé de payer ma petite maison de Jusivy, ah ! Dieu sait avec quelle peine ! Lili a dû m'aider... Et voilà la guerre
- 20 déclarée, les Prussiens vont venir, ils brûleront tout... Comment veut-on que je recommence, à mon âge ?
- Bah, dit Clarisse, je m'en fiche ! Je trouverai toujours.
- Bien sûr, ajouta Simonne, ça va être drôle... Peut-être, au contraire, que ça marchera. Et, d'un sourire, elle compléta sa pensée. (p. 1481)

Dal punto di vista enunciativo il passo si rivela di grande interesse perché costituisce un dialogo a più interlocutori; la battuta di apertura di Lucy, infatti, è rivolta esplicitamente a un allocutore plurale («qu'allons-nous devenir?», r. 2) e il narratore garantisce la presenza di più figure nella stanza («ces dames», r. 3). Attraverso una procedura di autoselezione Caroline occupa il proprio turno di parola per rispondere alla domanda, innescando sul piano tematico la reazione di Maria Blond che, a sua volta, porta all'inclusione di Blanche nella

conversazione. Con l'intervento reattivo di quest'ultima si costituisce una prima diade conversazionale a cui il narratore toglie la parola («pendant qu'elles s'empoignaient», r. 16) per lasciare che Gaga passi in primo piano. Le parole di Gaga sanciscono l'istituzione di un secondo livello di conversazione che esclude chi ha già preso la parola per chiamare in causa nuovi personaggi. Se la prima parte del dialogo viene costruita a partire dall'alternanza di opinioni contrastanti, a questo secondo livello il narratore presenta fisicamente tre soggetti parlanti ma, dal punto di vista pragmatico, le posizioni sono due, dal momento che Clarisse e Simonne rivestono lo stesso ruolo interlocutivo e si rivolgono allo stesso allocutore, Gaga.

Non sempre la composizione del dialogo viene rispettata in italiano. Lissi, GPD e Caimpenta eliminano dalle loro versioni le battute di alcuni personaggi, Simonne nel primo caso, l'intera triade conversazionale Gaga-Clarisse-Simonne nel secondo e Gaga nel terzo. Un rimaneggiamento di questo tipo non resta senza conseguenze sul piano contenutistico; la ricchezza compositivo-strutturale trova infatti una corrispondenza nello sviluppo tematico della conversazione, il cui fine ultimo è quello di mettere in scena le diverse reazioni possibili a uno stesso evento drammatico. In tal senso il discorso diretto rappresenta uno strumento con cui l'autore può sviluppare un punto di vista, esporre le convinzioni di ogni singolo personaggio mantenendo una distanza. Ogni intervento soppresso nel passaggio interlinguistico equivale alla perdita di un possibile «foyer d'interprétation»²⁵⁰ della realtà. L'analisi psicologica dei personaggi ricavabile dalla citazione delle loro parole porta il lettore a interpretare il brano come una composizione di due reazioni antitetiche fondamentali, una positiva e una negativa, declinate secondo il temperamento e la storia di ognuna delle figure in scena.

La preoccupazione di Lucy, indicata dal narratore solo attraverso l'indicazione del suo stato fisico («toute pâle», r. 1), trova un riscontro immediato nell'immagine dei massacri prospettata nelle parole di Caroline. Il riferimento viene mantenuto nei testi italiani attraverso i verbi «massacrare» o «trucidare», talvolta accompagnati dall'aggiunta del complemento d'agente «dai prussiani»:

– Io, disse Carolina Ecchèt col suo fare calmo e posato, parto posdomani per Londra... La mamma è già là a prepararmi una casa... Di certo, non voglio lasciarmi massacrare a Parigi. (1880, p. 355)

– Ma, – disse Carolina Echè, – io parto domani per Londra... Mammà vi è già andata per prepararmi un albergo... Di certo non voglio farmi trucidare a Parigi. (AL, p. 233 vol. II)

²⁵⁰ Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 57.

«Io – disse Carolina – parto posdomani per Londra. La mamma è già là, per prepararmi un appartamento. Certo, non voglio star qui a farmi massacrare». (GPD, p. 351)

– Io parto domani l'altro per Londra – disse Carolina Hécquet: – mia madre è già andata a preparare un appartamento... Non mi voglio davvero far massacrare dai prussiani. (UC, 309)

– Io, disse Carolina Hécquet col suo fare tranquillo, parto dopodomani per Londra... Mia madre è già laggiù e mi sta preparando una casa... Certo non voglio farmi massacrare a Parigi. (MB, p. 442)

«Io» disse Carolina Hécquet con la consueta gravità «io parto dopodomani per Londra... Mammà è già lassù a prepararmi il palazzo... Non mi lascerò certo massacrare a Parigi». (SM, p. 496)

– Quanto a me – disse Caroline Hécquet con la sua aria assennata – parto dopodomani per Londra... Mia madre è già là e mi sistema una casa... Non mi lascio certo massacrare a Parigi. (DE, p. 558)

«Io», disse Caroline Hécquet col suo fare tranquillo, «parto dopodomani per Londra... Mia madre è già laggiù, e mi sta mettendo su casa... Certo, non mi farò massacrare a Parigi». (LC, p. 487)

«Io» disse Caroline Hécquet con la sua aria pacata «parto dopodomani per Londra... Mia madre è già lì e mi sta mettendo su casa... Non resto certo a farmi massacrare a Parigi». (GB, p. 473)

Come già accennato, l'idea dell'espatrio provoca la reazione di Maria Blond che, da parte sua, vede nella guerra un'occasione di rivalse nei confronti dei prussiani, significativamente qualificati con l'epiteto «cochons». Sul versante traduttivo segnaliamo la traduzione di GPD, che riassume e impoverisce il ragionamento del personaggio:

Maria Blond si arrabbiò; lei era patriota e voleva seguire l'esercito. «Mi vestirei da uomo per andar a sparare anch'io contro quei porci dei prussiani». (GPD, p. 351)

Il primo dei segmenti testuali eliminati in questa traduzione, «en voilà une traqueuse» (r. 7), costituisce un nodo traduttivo problematico anche per altri traduttori. Caimpenta persegue la stessa strategia dell'omissione:

Maria Blond, patriota nell'animo, andò in collera e parlò di seguire l'esercito:

– * Se mi pigliassero, io mi vestirei da uomo e vorrei tirar le fucilate su quei porconi dei prussiani. Tanto la nostra pelle vale così poco, che anche se crepassimo tutte... (UC, p. 309)

Il traduttore del 1880, invece, fraintende il significato dell'aggettivo, per il quale il *Trésor de la Langue Française* reca la definizione «Qui a le trac; qui a peur»²⁵¹:

Ma Maria Blond si sdegnò; essa era patriota, parlava di seguire l'armata.

– Che bella impresa!... Sì, se mi volessero, io mi vestirei da uomo per tirar delle fucilate a quei porci dei Prussiani!... E quand'anche crepassimo tutte, che ne seguirebbe? Vale assai poco la nostra pelle! (1880, p. 355)

La soluzione proposta si configura come un giudizio positivo sull'ingresso in guerra (distanziandosi anche dal semantismo del verbo introduttore «sdegnarsi») piuttosto che come una valutazione negativa del comportamento dell'amica.

Nelle restanti versioni il termine è reso tramite soluzioni equivalenti che vanno dal ricorso a aggettivi («paurosa», «vigliacca», «fifona») o sintagmi («razza di fifona») alla trasposizione del tipo aggettivo/frase («ecco una che scappa perché ha paura»):

Ma Maria Blond, che era patriota, si ribellò, essa parlava di seguire l'armata.

– Ecco la paurosa!... Sì, se mi volessero, mi vestirei da uomo per assestargliene dei colpi di fucile a quei porci di Prussiani!... Ed ancorché morissimo tutte, e poi? Bella cosa la nostra pelle. (AL, p. 233 vol. II)

Ma Maria Blond si arrabbiò; lei era patriota e parlava di seguire l'armata.

– Che vigliacca! Io invece, se mi volessero, mi vestirei da uomo per sparare col fucile a quei porci di prussiani!... Anche se crepassimo tutte, che vorrebbe dire? Per quel che vale, la nostra pelle! (MB, p. 442)

Ma Maria Blond si arrabbiò, era una patriota, lei, e diceva di voler seguire l'esercito.

«Ecco una che scappa perché ha paura!... Sì, se me lo permettessero mi vestirei da uomo, io, per appioppargli qualche fucilata, a quei porci di Prussiani! Quand'anche morissimo tutte, che importa? Bella roba la nostra pelle!» (SM, p. 496)

Ma Maria Blond si arrabbiò: lei era patriottica, voleva seguire l'esercito.

«Che vigliacca!... Sì, se mi volessero, io, invece, mi vestirei da uomo, per sparare delle belle fucilate a quei porci di prussiani!... Anche se crepassimo tutte, che cosa importerebbe? Per quel che vale, la nostra pelle!». (LC, p. 487)

Ma Maria Blond si arrabbiò; era patriota, lei, diceva di voler seguire l'esercito.

«Che razza di fifona!... Proprio così, se mi volessero, mi vestirei da uomo per sparargli anch'io delle belle fucilate, a quei porci di Prussiani!... Se crepiamo tutte, che importa? Per quel che vale la nostra pelle!» (GB, p. 473)

Nella versione di Dora Eusebetti si osserva invece un cambio di prospettiva con l'impiego del termine «affarista», grazie al quale la traduttrice mette in evidenza l'opportunismo del comportamento di Caroline piuttosto che la sua mancanza di coraggio:

²⁵¹ *Trésor de la Langue Française*, voce «traqueur».

Maria Blond invece si sdegnò: era patriota, lei, e parlava di seguire l'esercito.

– Che affarista!... Sì, se mi volessero io mi vestirei da uomo per imbottirli di fucilate, quei maiali di prussiani!... Quando anche crepassimo tutte, che cosa importerebbe alla fine? Bella roba, la nostra pelle. (DE, p. 558)

«Porci», «maiali» e «porconi» sono tutti validi traduttori dell'elemento che funge da detonatore per la presa di posizione di Blanche, la quale reinserisce una visione negativa della guerra, ma non per il rischio della propria vita o della libertà della patria, quanto piuttosto perché «ça me ruine» (r. 14). A parte qualche tentativo di normalizzazione del discorso citante, per mezzo della sostituzione del punto fermo con i due punti o dell'aggiunta di un verbo dichiarativo, la reazione negativa di Blanche, che per tornaconto personale sta dalla parte dei prussiani, viene resa abbastanza fedelmente in italiano, benché la presenza dell'espressione idiomatica «être sur le dos de quelqu'un» ponga qualche problema di comprensione a Lissi e Montanelli. Secondo quanto riportato nel *Trésor de la Langue Française*, in francese tale idiomatismo viene impiegato con il significato di «surveiller quelqu'un de près, importuner»²⁵². Lissi traduce alla lettera, immettendo nel testo un'espressione di non immediata decodifica per il lettore italiano:

Bianca di Sivry era esasperata.

– Non dir male dei Prussiani! Sono uomini simili agli altri, e che non stanno sempre sulle spalle delle donne come i tuoi francesi... Si è espulso il piccolo Prussiano che stava con me, un giovane ricchissimo, buonissimo, incapace di far del male a nessuno. È una indegnità, ciò mi rovina... Ma io vado a trovarlo in Germania... (AL, p. 234 vol. II)

Montanelli, invece, si lascia erroneamente influenzare dall'espressione italiana «essere sulle spalle di qualcuno», che indica propriamente un rapporto di dipendenza economica di un soggetto rispetto a un altro, e traduce:

Bianca Sivry si sentì esasperata:

«Non dir male dei Prussiani!... Sono uomini come gli altri, e non si fanno mantenere dalle donne come fanno i Francesi... Il Prussianino che stava con me, un giovanottino ricchissimo, gentilissimo, in capacissimo di far del male a una mosca, lo hanno espulso. È una cosa indegna, è la mia rovina... Vuoi saperlo? Se non la smettono di darmi seccature, vo' a cercarlo in Germania.» (SM, p. 497)

Nessun traduttore persegue la strategia della ricerca di un idiomatismo corrispondente al francese, malgrado l'italiano disponga dell'espressione equivalente «stare col fiato sul collo di qualcuno». Nonostante, diverse soluzioni si rivelano pienamente valide dal punto di vista semantico:

²⁵² *Trésor de la Langue Française*, voce «dos».

Bianca de Sivry fu irritata.

– Eh, non dir male dei Prussiani, tu!... Sono uomini come gli altri, ed anzi, non seccano le donne come i tuoi Francesi... Hanno espulso il piccolo Prussiano che stava con me, un giovanotto ricchissimo, buonissimo, incapace di far del male a chicchessia. È una indegnità, questo mi rovina... E, sai, non bisogna che mi secchino, altrimenti, vado a raggiungerlo in Germania! (1880, p. 355)

Ma Bianca de Sivry la interruppe, irritata: «Non dir male dei prussiani. Sono uomini come gli altri e non se ne stanno sempre appiccicati alle donne come i tuoi francesi. Hanno espulso quel prussiano che era con me, un giovane ricco, gentile, incapace di far del male a una mosca. È una vergogna, è la mia rovina... Che non mi scoccino, o vado a trovarlo in Germania!». (GPD, p. 351)

Bianca di Livry interruppe esasperata:

– Non parlar male di loro, sono uomini come gli altri, e non se ne stanno sempre appiccicati alle donne come i francesi. Hanno espulso il mio prussianino col quale vivevo, era ricco, buono, ed incapace di far del male. Ma sai... se mi viene il ticchio vado a ritrovarlo in Germania. (UC, p. 309)

Bianca de Sivry era esasperata.

– Non parlare male dei prussiani!... Sono uomini come gli altri, e che non stanno sempre addosso alle donne come i francesi... Hanno espulso quel piccolo prussiano che viveva con me, un ragazzo ricchissimo, dolcissimo, incapace di far male a chiunque. È un'indegnità, sono rovinata... Senti, non farmi arrabbiare, o vado a raggiungerlo in Germania! (MB, p. 442)

Blanche de Sivry si sdegnò.

– Non sparlare dei prussiani!... Sono uomini come gli altri, e che non ce l'hanno sempre con le donne come i tuoi francesi... Hanno espulso or ora il piccolo prussiano che era con me, un ragazzo ricchissimo, molto timido, incapace di far del male a una mosca. È una schifezza, questo mi manda in malora... E guarda, se mi stanno a scocciare io me ne vado in Germania a ripescarmelo! (DE, p. 559)

Blanche de Sivry era esasperata.

«Non dir male dei prussiani!... Sono uomini come gli altri, e che non stanno sempre appiccicati alle donne, come i francesi... Hanno appena espulso il piccolo prussiano che viveva con me, un ragazzo ricchissimo, dolcissimo, incapace di far male a una mosca. È una cosa indegna, sono rovinata... Senti, non mi fare arrabbiare, o lo vado a raggiungere in Germania!» (LC, p. 487)

Blanche de Sivry perse la pazienza.

«Non dir male dei Prussiani!... Sono uomini come gli altri, solo che non stanno sempre addosso alle donne come i tuoi Francesi... Hanno appena espulso il giovane prussiano che stava con me, un ragazzo ricchissimo, dolcissimo, incapace di far male a una mosca. È una cosa indegna, sono rovinata... E poi, sai cosa ti dico, se mi fanno giare le scatole, vado a raggiungerlo in Germania!» (GB, p. 474)

La maggior parte di queste scelte, con particolare riferimento alla locuzione «stare appiccicato», ci sembra efficace a riprodurre il tono familiare del testo di partenza e, di conseguenza, a ricreare l'atmosfera intima e colloquiale di una scena a cui prendono parte

molti dei personaggi che costituiscono il *demi-monde*. In questo senso possiamo forse avanzare la considerazione che, quando fa passare la voce di personaggi secondari come in questo caso, il discorso diretto sembra funzionale alla costruzione di un idioletto che travalica il singolo personaggio per rappresentare tutta una classe sociale.

Sulle parole di Blanche si chiude il primo nucleo conversazionale. L'intervento di Gaga riprende il filone tematico di base della guerra come problema personale, rivedendolo secondo un'attitudine caratteriale diversa; la risolutezza di Blanche lascia infatti il posto a una personalità tendente alla rassegnazione («c'est fini, je n'ai pas de chance», r. 17) e all'inquietudine per il futuro («comment veut-on que je recommence, à mon âge?», r. 19). Le traduzioni italiane che non omettono le parole di Gaga possono essere considerate equivalenti tanto sul piano contenutistico quanto su quello espressivo, malgrado la sostituzione arbitraria di Lissi del nome della figlia di Gaga, che da Lili diventa Titì:

Allora, mentre litigavano, Gagà mormorò con voce dolente:

– L'è finita! Non ho proprio fortuna... Non sono otto giorni che ho finito di pagare la mia casetta di Jusivy, ah! Dio sa con che stenti! Lili ha dovuto aiutarmi... Ed ecco la guerra dichiarata, i Prussiani stanno per venire, bruceranno tutto... Come si può pretendere ch'io ricominci alla mia età? (1880, p. 355)

Intanto Gagà mormorava con dolente voce:

– È finita, io non ho fortuna... Non sono otto giorni che ho finito di pagare la mia villa, e Dio sa con quanta pena! Titì ha dovuto aiutarmi... Ed ecco dichiarata la guerra, i Prussiani verranno, bruceranno tutto!... Come si vuole che io ricominci, alla mia età? (AL, p. 234 vol. II)

Mentre le due donne litigavano, Gagà mormorò con una voce dolente:

– Per me è finita, non ho fortuna... Appena otto giorni fa ho finito di pagare la mia casetta di Jusivy, Dio sa con quale fatica! Lili ha dovuto aiutarmi... Ed ora, la guerra dichiarata, i prussiani verranno, bruceranno tutto... Come vuoi che ricominci alla mia età? (MB, p. 442)

Mentre discutevano, Gagà mormorò con voce dolente:

«È finita, non ho fortuna, io... Non sono ancora otto giorni che ho finito di pagare la mia casetta di Jusivy, e lo sa Dio quanto ho dovuto penare! Ha dovuto aiutarmi Lili... Ed ecco che dichiarano la guerra, ecco che verranno i Prussiani e bruceranno tutto... Come posso ricominciare daccapo, io alla mia età?» (SM, p. 497)

Mentre avveniva questa piccola disputa, Gaga mormorava con voce dolente:

– È finita, io non ho fortuna... Solo otto giorni fa ho finito di pagare la mia casetta di Jusivy; ah! sa il cielo con quanta fatica! Lili ha dovuto aiutarmi... Ed ecco che dichiarano guerra, e verranno i prussiani, e bruceranno tutto... Come vuoi che io pensi a rifarmi alla mia età? (DE, p. 559)

Mentre le due donne litigavano, Gagà mormorò, con voce dolente:

«Per me è finita, non ho fortuna... Soltanto otto giorni fa ho finito di pagare la mia casetta a Jusivy... Ah! Dio solo sa con quanta fatica! Lili ha dovuto aiutarmi... E ora la guerra è

dichiarata, arriveranno i prussiani, bruceranno tutto... Come vuoi che ricominci alla mia età?». (LC, p. 487)

Allora, mentre bisticciavano, Gagà mormorò con voce dolente:

«È finita, sono sfortunata... Non è passata una settimana da quando ho finito di pagare la mia casetta di Jusivy, e Dio sa la fatica che mi è costata! Mi ha dovuto aiutare Lili... E adesso dichiarano guerra, arrivano i Prussiani e bruciano ogni cosa... Come volete che ricominci, alla mia età?» (GB, p. 474)

La predominanza dell'interesse personale sullo spirito patriottico culmina nel paradosso espresso nelle parole di Clarisse e Simonne, che arrivano a considerare la guerra come una possibilità di miglioramento della propria condizione di cortigiane. A fronte di una sostanziale omogeneità nella resa della battuta di Clarisse fra le varie traduzioni, ci limitiamo a segnalare i testi di Caimpenta e Montanelli, in cui si legge:

– Oh! – disse Clarissa – io me ne infischierei. Puoi trovarne un altro. (UC, p. 310)

«Ba'!» disse Clarissa «io me ne infischio, qualche imbecille lo troverò sempre.» (SM, p. 497)

La soluzione di Montanelli si distingue per l'aggiunta del complemento oggetto «qualche imbecille» che, seppur non previsto nel testo di partenza, è plausibile nel contesto situazionale e si coniuga bene con il tono diretto e familiare di tutta la conversazione. L'altro testo, invece, anche in virtù della precedente omissione della battuta di Gaga, travisa il messaggio originale, presentando le parole di Clarisse come un commento rivolto alla minaccia di Blanche di seguire in Germania il giovane amante prussiano, e non come una valutazione personale sulle proprie sorti amorose.

Questa lettura del traduttore si riflette conseguentemente sull'intervento reattivo di Simonne, che diventa un'osservazione soggettiva e scettica (l'uso del condizionale è un elemento chiave in tal senso) all'ipotesi che Blanche trovi un amante diverso:

– Certo – aggiunse Simona. – Sarebbe bella... Ma vedrete che le cose si metteranno meglio! (UC, p. 310)

Questo testo è il solo in cui la battuta conclusiva rappresenta un elemento speculare a quella d'apertura; la scelta di tradurre la proposizione «ça marchera» (r. 21) modulando l'indefinitezza del pronome dimostrativo con un più esplicito ricorso alla seconda persona plurale, amplia il bacino di destinazione dalla sola Gaga (o Clarisse in questo caso specifico) a tutte le figure presenti sulla scena.

Le altre versioni restano vicine all'indeterminatezza del testo di partenza (tramite il ricorso a nomi generici come «cose» o «affari», oppure a formulazioni impersonali) e cercano di sottolineare la posizione paradossale assunta dal personaggio elaborando soluzioni traduttive fortemente improntate al campo semantico del divertimento, che trasmettano la connotazione positiva dell'aggettivo «drôle» («qui prête à rire par son originalité, sa singularité»²⁵³):

– Sicuramente, soggiunse Simona. L'ha da esser buffa... Chi sa che gli affari non vadano meglio, invece... (1880, p. 355)

– Certo, aggiunse Simona. Possono capitare cose curiose... Magari ci potrà anche andar bene. (MB, p. 442)

– Questo è certo – aggiunse Simonne – sarà molto divertente... Può anche darsi, contro ogni previsione, che vada meglio... (DE, p. 559)

«Certo», aggiunse Simonne. «Possono anche capitare cose divertenti... Forse, invece, ci potrà andar bene». (LC, p. 487)

«Ma certo» aggiunse Simonne. «Ci sarà da ridere... Magari le cose andranno meglio.» (GB, pp. 473-474)

Montanelli propone invece una lettura mitigata della battuta:

«Certo» aggiunse Simona «sarà una cosa un po'nuova... E chi sa? Può anche darsi che vada bene.» (SM, p. 497)

Il traduttore interpreta l'enunciato a partire dalla seconda accezione di «drôle», «qui est anormale, étonnant»²⁵⁴, che sfuma la presa di posizione di Simonne con una nota di insicurezza e timore, sottolineata dall'aggiunta della locuzione avverbiale «un po'» con valore attenuativo.

3. Il discorso indiretto

Nel paragrafo precedente abbiamo cercato di illustrare come il discorso diretto nel romanzo sia costruito a partire da «une fiction d'effacement, une ostentation d'objectivité dans le “je cite” (à valeur de “je n'interviens pas”))»²⁵⁵. D'altra parte, tale modalità enunciativa non è l'unica possibilità di rappresentazione della *parole d'autrui*, in quanto Zola ricorre anche ad

²⁵³ Robert, *op. cit.*, voce «drôle».

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Jacqueline Authier-Revuz, «Repères dans le champ du discours rapporté», *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 11.

altre forme che consentono alla voce del personaggio che parla di manifestarsi, con implicazioni stilistiche diverse, se è vero che, come sostiene Durrer, «les interactions subissent des transformations pour être mieux à même de servir le dessein narratif, qui reste dominant»²⁵⁶. Il discorso indiretto (come l'indiretto libero e il discorso narrativizzato di cui ci occuperemo nei paragrafi a venire) implica da parte del narratore una riformulazione, che si sostituisce alla citazione diretta del detto dei personaggi. La struttura prodotta da questo modo riformulativo non è più doppia come nel caso del discorso diretto, ma omogenea²⁵⁷; i passi all'indiretto non sono separati sul piano tipografico dal resto del testo in quanto i frammenti citati vengono inglobati nel discorso citante, al quale risultano subordinati sul piano sintattico come proposizioni complete o interrogative²⁵⁸. Come il discorso diretto prevedeva «repérages propres, par rapport au “je-ici-maintenant” de la personne qui parle»²⁵⁹, l'indiretto è messo in rapporto con il «“je” du narrateur»²⁶⁰. Il cambiamento della fonte enunciativa implica una trasposizione di alcuni elementi, in particolare tempi e modi verbali, pronomi personali e avverbi deittici:

La mise en subordination provoque des transpositions de temps et de personnes, ainsi que des changements qui affectent les déictiques et les types de phrases²⁶¹.

Vediamo alcuni esempi:

- (1) Mais La Faloise se fâcha. Il parla de ses ancêtres en bégayant. Il menaçait d'envoyer une carafe à la tête de Foucarmont. Le comte de Vandevres dut intervenir pour lui assurer que Foucarmont était très drôle. Tout le monde riait, en effet. Cela ébranla le jeune homme ahuri, qui voulut bien se rasseoir ; et il mangeait avec une obéissance d'enfant, quand son cousin lui ordonnait de manger, en grossissant la voix. (p. 1182)

²⁵⁶ Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁷ Authier-Revuz propone una vera e propria dicotomia tra citazione e riformulazione, ovvero tra la struttura duale del discorso diretto e quella omogenea del discorso indiretto. L'opposizione si basa su diversi piani di confronto, come la struttura sintattica (il discorso diretto costituito da due frasi, quello indiretto da una), la modalità di enunciazione (il discorso diretto permette la concatenazione di modalità diverse, nel discorso indiretto invece la moralizzazione viene lessicalizzata nel verbo dichiarativo), il quadro deittico (riguardante la scelta e l'interpretazione dei tempi verbali, degli avverbi e dei pronomi deittici) e coinvolge anche elementi come le designazioni e le «manières de parler», per citare i principali.

²⁵⁸ È quanto emerge dal paragrafo relativo al discorso indiretto nella *Grammaire méthodique du français*, in cui si legge: «le discours rapporté au style indirect perd son indépendance syntaxique et énonciative. Il se construit comme une proposition subordonnée, qui est complément d'un verbe principal signifiant “dire” ou “penser”. Le discours indirect est généralement bien intégré au discours dans lequel il s'insère: il n'est pas signalé par une rupture énonciative, ni marqué, à l'écrit, par la ponctuation, mais il est indiqué par un mot subordonnant (*que, si...*) ou un démarcatif». (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 2003, p. 598)

²⁵⁹ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *op. cit.*, p. 599.

- (2) Alors, ce fut une protestation comique de la part de ces messieurs. Philippe leur cria de ne pas se gêner. Vandeuves demanda s'il fallait sortir. Georges était venu reprendre Satin par la taille et l'avait ramenée à sa place. (p. 1367)

Questi passi illustrano bene il meccanismo soggiacente al passaggio dall'enunciazione diretta a quella indiretta e le caratteristiche peculiari di questa seconda modalità di riporto del discorso. La forma più canonica di trasposizione è quella che prevede la costituzione di una subordinata che funge da complemento di verbi principali contenenti i tratti semantici del «dire», come «assurer» nel passo (1) e «crier» nel passo (2). Le frasi ingiuntive vengono trasposte impiegando verbi principali atti a esprimere il carattere impositivo dell'enunciato come «menacer» e «ordonner», seguiti da una subordinata in forma infinitiva con «de» in funzione di *mot subordinant*. Nel caso in cui sia oggetto di trasposizione una frase interrogativa, come con le parole di Vandeuves nel passo (2), la subordinazione (introdotta da «si») implica la perdita dell'intonazione.

La sostanziale sovrapposibilità dei criteri di trasposizione fra lingua di partenza e di arrivo in merito a questi primi aspetti dovrebbe agevolare il compito dei traduttori, che però a volte, relativamente ai passi proposti, non mancano di alterare il testo di partenza. Gli interventi operati possono comportare l'impoverimento espressivo dell'originale, quando per esempio vengono scelte varianti lessicali meno incisive di quelle presenti nel testo francese, come nel caso del verbo «crier» presente nel passo (2) reso con «dire» o «invitare» (troppo generico il primo, lontano dall'idea di «dare sfogo all'eccitazione dell'animo»²⁶² propria del verbo di partenza il secondo):

- (2) Successe una protesta assai comica da parte degli uomini. Filippo disse che non facessero complimenti, Vandeuves domandò se dovevano andarsene, Giorgio corse a prendere Satin per la vita per ricondurla al suo posto. (1931, p. 192)

A quel punto gli uomini inscenarono una comica protesta. Philippe le invitò a non fare complimenti. Vandeuves domandò se dovevano lasciarle sole. Georges era andato a prendere Satin per la vita e l'aveva riportata al suo posto. (GB, p. 334)

Oppure, se le alterazioni interessano l'aspetto strutturale, sono indice di interventi più radicali, come le omissioni di uno o più componenti del passo. Viene così a concretizzarsi la perdita totale o parziale della polifonia enunciativa:

- (1) Ma il La Faloise andò in collera, rammentò i suoi antenati, e minacciò di tirare una bottiglia d'acqua sulla testa del Foucarmont. Il Vandeuves intervenne, dicendo che il Foucarmont era un burlone, e tutti risero *. (RF, p. 68)

²⁶² Tullio De Mauro, *op. cit.*, voce «gridare».

Ma La Faloise andò in collera, parlò dei suoi antenati, * voleva lanciare una bottiglia d'acqua sulla testa di Foucarmont. Tutti ridevano.
Quello bastò per scuotere il giovanotto intontito, il quale si rimise a mangiare con una docilità di bimbo *. (1931, p. 65)

Ma La Faloise non accettò lo scherzo, e facendo appello ai suoi antenati, minacciò di tirare una bottiglia d'acqua sulla testa di Foucarmont. Vandeuves dovette intervenire, Foucarmont faceva il burlone, e finirono per ridere *. (1933, p. 85; UC, p. 72)

- (2) I signori si diedero a protestare ridendo *.
Giorgio venne a prendere Saten e la ricondusse al suo posto. (1880, p. 250; AL, p. 132 vol. II)

Successe una protesta un po' buffa da parte degli uomini. Filippo voleva che esse non si facessero complimenti, * e Giorgio corse ad afferrare la Satin per la vita per riportarla al suo posto. (RF, pp. 200-201; 1924, p. 96; 1933, p. 252; UC, p. 215)

Talvolta la strategia perseguita per la resa del passo (1) prevede la trasformazione del discorso indiretto in discorso narrativizzato per la proposizione ingiuntiva attribuita a Fauchery:

- (1) Ma La Faloà andò in collera, parlò tartagliando dei suoi antenati, minacciò Foucarmon di buttargli in viso una bottiglia.
Il conte di Vandeuvr dovette intervenire per assicurarlo che Foucarmon era una testa balzana.
Tutti ridevano infatti.
Quelle risa scossero il giovane intontito, il quale acconsentì a rimettersi a sedere, e si diè a mangiare con una docilità di bimbo, quando il cugino lo imponeva con voce imperiosa. (1880, p. 83)

Ma La Faloise finalmente perse la pazienza. Balbettando tirò in campo i suoi antenati. Disse che avrebbe tirato una caraffa in testa a Foucarmont. Il conte di Vandeuves fu costretto a intervenire e assicurò al giovane che Foucarmont era un tipo molto originale. Infatti ridevano tutti. Ciò scosse il giovanotto che aveva la testa confusa ed egli acconsentì a riprender posto sulla sedia e incominciò a mangiare con la docilità di un fanciullo, obbedendo al cugino che gli dava ordini e faceva la voce grossa. (DE, p. 145)

Nel testo di Eusebietti merita di essere segnalata anche la scelta di tradurre il predicato «menacer» con un più generico «dire» che, come nel caso precedente nella versione del 1931, ridimensiona interamente la situazione e appiattisce la presa di posizione di La Faloise sul piano dell'evocatività espressiva, smorzando l'aggressività delle sue parole, e il ridicolo che ne consegue.

Quando la modalità enunciativa originale dei testi di arrivo corrisponde in toto all'originale, le versioni si differenziano esclusivamente dal punto di vista semantico, soprattutto nella resa

dell'elemento nominale «très drôle» usato da Vandeuves in riferimento al comportamento di Foucarmont: «era una testa balzana» (AL, p. 137 vol. I), «scherzava» (MB, p. 111) e «diceva per scherzo» (GB, p. 109). Rispetto a tali soluzioni, che pur facendo perno sul meccanismo traspositivo rispettano l'immediatezza originale data dalla brevità del giudizio espresso, il testo di Luisa Collodi risulta più articolato, rasentando la spiegazione:

- (1) Ma La Faloise si arrabiò. Parlò dei suoi antenati, tartagliando. Minacciò di tirare una caraffa in testa a Foucarmont. Il conte di Vandeuves dovette intervenire per assicurargli che quello che diceva Foucarmont non era offensivo, ma soltanto spiritoso. Infatti, tutti ridevano. Questo scombuscolò il giovane che, attonito, acconsentì di rimettersi seduto, e mangiava, obbedendo come un bambino, quando il cugino, facendo la voce grossa, gli ordinava di mangiare. (LC, p. 142)

3.1. Il futuro nel passato

Dal punto di vista traduttivo si rivela di particolare interesse l'analisi della sottomissione di un sistema enunciativo a un altro per mezzo delle regole di concordanza temporale. In francese, quando il verbo principale è coniugato a un tempo passato «la subordonnée subit des changements de temps suivant la relation entre le moment où le discours a été énoncé et celui où il est rapporté»²⁶³. In altri termini, il sistema dei tempi del discorso diretto viene modificato al passato secondo i rapporti cronologici di base dell'azione subordinata al verbo principale: anteriorità («le plus-que-parfait transpose le passé composé»²⁶⁴), simultaneità («l'imparfait transpose le présent»²⁶⁵) e posteriorità («le conditionnel transpose le futur»²⁶⁶). Osservando il corpus dei testi di arrivo in prospettiva diacronica, l'espressione del «futur vu du passé»²⁶⁷ si dimostra riflesso significativo dell'evoluzione subita dalla lingua italiana nel corso del tempo; si vedano i seguenti esempi:

- (3) Zoé murmura que, tout de même, elle en boirait un aussi. (p. 1132)
- (4) Mais, comme le prince disait que, si elle venait chanter à Londres, toute l'Angleterre voudrait l'applaudir, elle eut un rire aimable, tourna la tête une seconde, la joue gauche très blanche, au milieu d'un nuage de poudre. (p. 1213)

²⁶³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *op. cit.*, p. 599.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

Il costrutto impiegato dal primo traduttore del romanzo è emblematico di una certa tendenza segnalata da Migliorini per l'italiano ottocentesco a ricorrere al condizionale presente per esprimere il futuro nel passato²⁶⁸:

- (3) Zoe mormorò che ne berrebbe volentieri anche lei. (1880, p. 36)

La presenza di questa *consecutio temporum* anche in alcune traduzioni del primo Novecento è da imputare al bagaglio linguistico dei traduttori, con ogni probabilità ancora impregnato di costrutti ottocenteschi:

- (3) Zoe disse ch'ella ne berrebbe anche un gocchetto. (AL, p. 63 vol. I)

- (4) Ma, avendo il principe detto che se ella venisse a cantar a Londra, tutta l'Inghilterra verrebbe ad applaudirla, essa ebbe un amabile sorriso, si voltò per un attimo, colla guancia sinistra bianchissima in mezzo a una nube di polvere. (1880, p. 110)

Siccome il principe disse che se andasse a cantare a Londra, tutta l'Inghilterra correrebbe ad applaudirla, ebbe un amabile sorriso, e si voltò per un secondo colla gota sinistra bianca di polvere. (1931, p. 86)

Avendo il principe detto che se ella andava a cantare a Londra tutta l'Inghilterra vorrebbe applaudirla, essa rise e mostrò, per un attimo, la guancia sinistra bianchissima. (AL, p. 179 vol. I)

A partire dalla metà del Novecento, invece, le traduzioni cominciano a uniformarsi nell'uso del condizionale passato, benché non manchino versioni che già nei primi decenni del secolo scorso proponevano questa soluzione:

- (3) Zoe disse che lo avrebbe preso volentieri anche lei. (GPD, p. 41)

Zoe mormorò che, tutto sommato, ne avrebbe bevuto volentieri uno anche lei. (MB, p. 55; LC, p. 82)

Zoe disse sottovoce che avrebbe preso anche lei volentieri il ponce. (SM, p. 50)

Zoé mormorò che ne avrebbe bevuto volentieri uno anche lei. (GB, p. 47)

²⁶⁸ Scrive Migliorini: «Per esprimere un futuro dipendente da un passato è frequente il condizionale semplice: “mi pareva che quell'architettura, trasportata sotto il sole d'Oriente e tra le nebbie britanniche, *armonizzerebbe del pari*”: Tommaseo, “I monumenti di Pisa”, in *Bellezza e civiltà*, 1832» (Bruno Mignorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2010, p. 569).

- (4) Ma quando il principe disse che se fosse stata a Londra, tutta l’Inghilterra sarebbe corsa ad applaudirla, ella rise amabilmente e si girò con la gota sinistra bianchissima in mezzo a una nuvola di cipria. (MB, p. 144)

Ma quando il principe le disse che, se fosse andata a Londra tutta l’Inghilterra sarebbe corsa ad applaudirla, lei sorrise amabilmente e per un attimo si voltò, mettendo in mostra, in mezzo a un nuvolo di cipria, la guancia sinistra bianchissima. (SM, p. 152)

Quando però il principe disse che s’ella fosse andata a Londra tutta l’Inghilterra l’avrebbe applaudita, Nana abbozzò un risolino amabile e si voltò per un attimo, la guancia sinistra bianchissima, in una piccola nuvola di polvere profumata. (DE, p. 187)

Ma quando il principe disse che, se fosse andata a cantare a Londra, tutta l’Inghilterra si sarebbe precipitata ad applaudirla, ebbe un sorriso cortese e si voltò un momento, con la guancia sinistra bianchissima, in mezzo a una nuvola di cipria. (LC, p. 177)

Ma quando il principe disse che, se fosse andata a cantare a Londra, tutta l’Inghilterra l’avrebbe voluta applaudire, rise amabilmente e si voltò un istante con la guancia sinistra bianchissima in mezzo a una nuvola di cipria. (GB, p. 145)

Al di là della concordanza temporale tra principale e subordinata, nel caso del passo (3) vanno segnalati interventi attuati sul testo che portano all’arbitraria soppressione del verbo dichiarativo:

- (3) Zoè * lo avrebbe bevuto volentieri anche lei. (RF, p. 31; 1933, p. 36)

Zoè * ne avrebbe bevuto ben volentieri uno anche lei. (1931, p. 28)

Zoé * l’avrebbe bevuto volentieri anche lei. (UC, p. 31)

La mancata resa del predicato «murmura» altera il livello enunciativo del passo, che il lettore non percepisce più come un’intenzione espressa da Zoé, quanto piuttosto come un’incursione del narratore onnisciente all’interno dei suoi pensieri.

Nel testo di Dora Eusebietti il verbo reggente viene reintrodotta, ma la resa proposta per la frase subordinata si rivela troppo distante dal messaggio originale:

- (3) Zoe mormorò che quand’era così anche lei avrebbe bevuto un tantinello. (DE, p. 76)

La traduttrice rilegge le parole di Zoé non nella loro contingenza (la tentazione di concedersi un *grog* in compagnia di Madame Lerat e di Madame Maloir) ma alla luce del contesto situazionale più ampio («quand’era così») che vede la domestica costretta ad aprire in continuazione la porta ai visitatori che si susseguono a casa di Nana. Il lettore è così portato

a interpretare la scena non come un effettivo momento di convivialità ma come la disperata ricerca di una fuga da una realtà giudicata insostenibile. Una lettura del genere si dimostra inconciliabile con il tratteggio psicologico del personaggio di Zoé che emerge da una serie di dettagli (diretti e indiretti) disseminati nel romanzo, a cominciare dalla tendenza della domestica a ostentare le proprie doti organizzative nella gestione degli amanti di tutte le sue varie datrici di lavoro («bien sûr, plus qu'une, sans elle, aurait eu de drôles d'histoires», p. 1129).

3.2. Il presente di verità generale

In merito alla trasposizione meccanica che regola il passaggio dall'enunciazione diretta a quella indiretta, in sede traduttiva la principale difficoltà dell'espressione del futuro nel passato sta dunque nel riconoscimento della forma, che implica il ricorso a tempi verbali differenti. I rapporti cronologici di anteriorità e simultaneità non danno adito a considerazioni altrettanto rilevanti sul versante delle traduzioni italiane, benché meritino un breve accenno quei casi sporadici in cui i traduttori si avvalgono di risorse linguistiche specifiche che Zola non ha sfruttato, per dare enfasi all'enunciato:

- (5) Nana fit une moue dégoûtée. Elle ne comprenait pas encore ça. Pourtant, elle disait, de sa voix raisonnable, que des goûts et des couleurs il ne fallait pas disputer, car on ne savait jamais ce qu'on pourrait aimer un jour. (p. 1301)

Il passo è tratto da una conversazione tra Satin e Nana, che rimane interdetta nel vedere le avventrici del locale baciare Laure, nel capitolo VIII. Con il verbo reggente a un tempo passato («disait»), la simultaneità tra il momento di enunciazione e di riporto viene espressa con l'imperfetto («fallait», «savait»), seguito da un condizionale presente a indicare il rapporto di posteriorità («pourrait»). Fra le versioni italiane, solo il traduttore del 1880 ripropone la trasposizione meccanica dei tempi verbali, che, ricordiamo, nell'Ottocento accetta ancora il condizionale presente per esprimere posteriorità in un contesto al passato:

Nanà fè un visaccio di disgusto. Non capiva ancora la cosa. Tuttavia, diceva, col suo tono ragionevole, che dei gusti e dei colori non bisognava discutere, perché non si sapeva mai quello che ci potrebbe un giorno piacere. (1880, p. 190)

Diversi altri testi della prima metà del Novecento eliminano l'enunciazione indiretta, tramite una semplificazione estrema del passo («Meravigliò: la cosa le parve strana» AL, p.

56 vol. II) oppure omettendo il verbo dichiarativo. Tale scelta comporta la perdita del discorso citato in quanto tale e attribuisce al narratore il concetto espresso (Fandot), oppure, quando viene mantenuto l'elemento deittico «ci», dà luogo a un indiretto libero (1924, Caimpenta):

Nanà fece una mossa di disgusto; certe cose non le capiva. Tuttavia, * non c'era da discutere sui gusti, perché non si poteva mai sapere cosa sarebbe piaciuto un giorno. (RF, p. 153)

Nanà fece una smorfia di disgusto. Tuttavia, * non c'era da discutere sui gusti, perché non si poteva mai sapere quel che ci sarebbe piaciuto un giorno. (1924, p. 71)

Nanà fece una mossa di disgusto: certe cose non le capiva. Comunque * sui gusti non c'era da discutere, non si poteva mai sapere quello che ci sarebbe piaciuto un giorno. (UC, p. 164)

Nelle restanti versioni, invece, i traduttori evitano la trasposizione meccanica e, a differenza di Zola, sfruttano la possibilità di mantenere nel discorso indiretto il presente di verità generale:

Nanà fece una smorfia disgustata. Certe cose non le comprendeva. Però diceva che sui gusti non si può discutere e non si sa mai quello che un giorno o l'altro ci piacerà. (GPD, p. 211)

Nanà fece una smorfia di disgusto. Non riusciva ancora a capire queste cose. Tuttavia, ella disse con la sua voce di persona ragionevole, di gusti e di colori non bisogna discutere perché non si sa mai che cosa ci potrà piacere un giorno. (MB, p. 243)

Nana fece una smorfia di disgusto. Non era ancora arrivata a capire questo genere di cose. Diceva però col tono più equilibrato che non bisogna discutere né di gusti né di colori, perché mai si può sapere quello che ci può venir a piacere prima o poi. (DE, p. 311)

Nanà fece una smorfia di disgusto. Non capiva ancora quelle cose. Tuttavia diceva, con voce ragionevole, che di gusti e di colori non bisogna discutere, perché non si sa mai cosa ci potrà piacere un giorno. (LC, p. 281)

In questo modo le parole di Nana si vedono enfatizzate, lasciando emergere un lato filosofico della personalità dell'attrice che offre poi a Zola la possibilità di aprire un varco nelle sue radicate convinzioni borghesi; la ben nota conseguenza sarà l'inizio della relazione con Satin.

Sull'uso del presente vanno segnalate le proposte di Montanelli e Bogliolo, che presentano alcune variazioni rispetto ai testi elencati. Il primo lo impiega anche nel segmento testuale che esprime posteriorità, il secondo invece ne limita l'uso al predicato della proposizione causale, lasciando che il carattere di verità generale sia attribuito solo alla seconda parte dell'enunciato di Nana:

Nanà fece un gesto di disgusto. Non arrivava a capirla una cosa come quella. Però, diceva prudentemente, sui gusti non si discute, e non si sa mai quel che un giorno ci può piacere. (SM, p. 266)

Nanà fece una smorfia di disgusto. Erano cose che non capiva ancora. Comunque, con tono assennato, diceva che di gusti e di colori era meglio non discutere, perché non si sa mai che cosa un domani ci potrà piacere. (GB, p. 253)

3.3. Eterogeneità del discorso indiretto

Gli esempi proposti fin qui confermano la posizione teorica espressa da Authier-Revuz, secondo cui discorso diretto e indiretto sono due «modes radicalement distincts de représentation d'un acte d'énonciation»²⁶⁹. In casi del genere, la modalità indiretta, che non si pone come riproduzione fedele dell'enunciato originale, consente delle contrazioni²⁷⁰ all'autore che, invece di riportare le parole esatte pronunciate dal personaggio, focalizza la sostanza del discorso. La seconda fonte di enunciazione (il personaggio) non dispone di alcuna autonomia, e in teoria non dovrebbe lasciare traccia di sé nel suo enunciato. Ciononostante, il romanzo presenta anche una ricca campionatura di segmenti indiretti in cui il narratore non ha interamente riformulato o tradotto le parole dei personaggi, ma ha preferito farne trasparire l'idioletto nel discorso di cui si assume la responsabilità enunciativa, aprendo una breccia nella concezione authieriana dell'omogeneità del discorso indiretto.

3.3.1. Il discorso indiretto con verbo dichiarativo in inciso

Che nello stile di Zola il discorso indiretto non sia esclusivamente un costrutto omogeneo è dimostrato prima di tutto dal frequente ricorso a una forma estremizzata di enunciazione indiretta:

- (6) Ils quittèrent enfin le passage, et elle ne voulut pas de voiture. Il faisait très bon, disait-elle ; d'ailleurs, rien ne les pressait, ce serait charmant de rentrer à pied. (p. 1265)

Si incontrano di continuo casi come questo nel romanzo, che prevedono la soppressione delle consuete congiunzioni subordinanti (*que, de, si*) a vantaggio della collocazione del verbo dichiarativo in un inciso, spesso conclusivo. Il comportamento dei traduttori di fronte a questa

²⁶⁹ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 11.

²⁷⁰ Nel suo tentativo di schematizzazione dei tratti caratteristici delle principali tipologie di discorso riportato, Jonasson parla in proposito di «condensation» (cfr. Kerstin Jonasson, *op. cit.*, pp. 517-518).

struttura dell'enunciazione segue tre filoni. Alcuni restano fedeli all'originale ricreando in italiano un inciso, in cui talvolta il verbo viene però reso al passato remoto:

Lasciarono finalmente il passaggio, ed essa non volle carrozza. Il tempo era buonissimo, diceva lei; d'altronde, nulla li affrettava, sarebbe delizioso rincasare a piedi. (1880, p. 158)

Lasciarono il passaggio, ed ella non volle prender la carrozza. Il tempo era tanto bello, diceva, non avevano fretta, sarebbe stato delizioso tornare a casa a piedi. (MB, p. 203)

Uscirono finalmente dal passaggio e la giovane non volle prendere una carrozza. C'era una bella temperatura, disse, non avevano fretta e perciò sarebbe stato carino tornarsene a casa a piedi. (DE, p. 261)

Uscirono dal passaggio, e Nanà non volle prendere una carrozza. Il tempo era bello, diceva, e non avevano nessuna fretta; sarebbe stato delizioso tornare a casa a piedi. (LC, p. 241)

Finalmente uscirono dal passage e lei non volle prendere la carrozza. Il tempo era bellissimo, diceva, fretta non ne avevano; sarebbe stata una delizia tornare a casa a piedi. (GB, p. 209)

Nel testo di Bogliolo l'eco delle parole di Nana viene addirittura sottolineato per mezzo di una frase scissa con dislocazione del complemento oggetto in testa («fretta non ne avevano»), soluzione che più di altre lascia affiorare il presunto discorso diretto che dà origine all'indiretto.

Altri traduttori propongono testi in cui si osserva una tendenza alla normizzazione del costruito, con il reinserimento del «che», in virtù del quale il rapporto di equivalenza sintattica tra i due periodi viene trasposto in ipotassi, anticipando il verbo dichiarativo citante e subordinando il discorso citato:

Dopo essersi soffermata davanti a quasi tutte le vetrine, uscirono finalmente dal passaggio. Nanà non accettò la carrozza che il conte le offriva, dicendo che non avevano punta fretta, che la serata era bella e che sarebbe stato meglio tornare a casa a piedi. (RF, p. 124; 1924, p. 55)

Dopo essersi fermati davanti a quasi tutti i negozi, uscirono finalmente dal passaggio. Nanà non volle accettare la carrozza che il conte le aveva offerto, dicendo che non avevano nessuna premura, che la serata era bella e sarebbe stato meglio tornare a casa a piedi. (1931, p. 121)

Uscirono finalmente dalla galleria, non volle carrozza, disse che il tempo era bellissimo, che sarebbe delizioso rincasar a piedi e che, d'altronde, non aveva premura. (AL, p. 10 vol. II)

Dopo essersi soffermati davanti a quasi tutte le vetrine, uscirono finalmente dal passaggio. Nanà non accettò la carrozza che il conte le offriva, disse che non c'era fretta, che la serata era bella ed era meglio tornare a casa a piedi. (UC, p. 134)

L'imperfetto di partenza del verbo «dire» non viene mantenuto, a favore del passato remoto o del gerundio presente. La standardizzazione strutturale comporta, in queste versioni, uno scollamento rispetto al testo di partenza a livello terminologico; il segmento in cui Nana qualifica con l'aggettivo «charmant» l'idea di rientrare a casa a piedi viene infatti privato della sua componente soggettiva e reso con un generico «essere meglio». Fa eccezione il testo di Lissi, in cui, malgrado il rimaneggiamento del passo, la scelta dell'aggettivo «delizioso» mantiene un richiamo all'enunciato di partenza.

Una terza soluzione traduttiva proposta è quella che accomuna i testi di GPD e Montanelli nella soppressione dell'inciso:

Lasciarono finalmente il passaggio. Essa non volle la vettura. Non avevano nessuna fretta, * potevano benissimo tornare a piedi. (GPD, p. 173)

Lasciarono finalmente la galleria e lei non volle la carrozza. Faceva troppo bel tempo; del resto non c'era nessuna ragione di aver fretta, * era un incanto tornarsene a casa a piedi. (SM, p. 219)

Il discorso indiretto diventa così un indiretto libero, in cui la presenza del locutore originale sull'enunciato traspare grazie all'impiego dell'avverbio «benissimo» e dell'espressione metaforica «era un incanto». Nel testo di Montanelli l'eliminazione del discorso citante comporta inoltre uno sfasamento del piano temporale rispetto all'originale, dal momento che la scelta di tradurre con un imperfetto il predicato che nell'originale è al condizionale produce una lieve sfumatura di significato, con le azioni collocate sull'asse della simultaneità invece che su quello della posteriorità.

Osservando il testo francese nella sua globalità, ci sembra di poter affermare che questo particolare tipo di costruito con il verbo dichiarativo espresso in funzione parentetica sia utilizzato spesso per mettere in evidenza determinate caratteristiche dei personaggi, di natura idiolettale o psicologica. Riportiamo, a titolo d'esempio, un breve passo tratto dal primo incontro tra Nana e la zia nel capitolo II, in cui Zola mette in risalto, non senza una certa ironia, una fra le tante bizzarre teorie pseudoscientifiche di Madame Lerat, espressa in un registro abbastanza colloquiale:

- (7) Sa tante n'ayant pas voulu venir au théâtre, parce que, disait-elle, les émotions lui cassaient l'estomac, elle se mit à raconter la soirée, en se grisant de son propre récit, comme si Paris eût coulé sous les applaudissements. (p. 1127)

L'uso del discorso indiretto è motivato dalla volontà di non interrompere il flusso dell'azione; il centro focale della scena, infatti, non è costituito dal tratteggio del profilo psicologico di un personaggio secondario, ma dalle impressioni di Nana sulla rappresentazione della sera precedente. Se proposto alla modalità enunciativa diretta tale dettaglio avrebbe rischiato di distogliere l'attenzione del lettore; l'uso dell'indiretto invece consente di inserire in maniera del tutto naturale un elemento di caratterizzazione di Madame Lerat senza appesantire inutilmente il quadro situazionale. Il ricorso all'inciso diventa in questo caso particolarmente significativo perché consente al narratore di prendere le distanze dalle teorie espresse dal suo personaggio, pur attribuendosi la responsabilità enunciativa delle parole della zia. Diverse traduzioni rispettano la struttura originale:

Siccome la zia non aveva voluto venir a teatro, perché, a quanto diceva, le commozioni le facevano male, si diè a raccontarle la serata e, nel raccontare, s'inebbriava delle sue parole stesse. (1880, p. 31)

La zia non aveva voluto venire a teatro, perché, diceva, le emozioni le sconvolgevano lo stomaco; così si mise a farle il resoconto della serata, inebbriandosi al proprio racconto, come se tutta Parigi fosse crollata sotto gli applausi. (GPD, pp. 33-34)

E poiché la zia non aveva voluto andare a teatro perché, diceva, le emozioni le facevano venire i crampi allo stomaco, si mise a farle il resoconto della serata inebbriandosi del suo racconto come se tutta Parigi fosse crollata sotto la valanga dei suoi applausi. (MB, p. 49)

La zia non era voluta venire al teatro, perché, diceva lei, le emozioni le davano allo stomaco, e Nanà si mise a descrivergliela, la serata, esaltandosi al racconto che ne fece, come se fosse crollata tutta Parigi sotto gli applausi. (SM, p. 44)

La zia non era voluta andare al teatro perché, diceva, le emozioni le sconvolgevano lo stomaco; e allora Nanà si mise a farle il resoconto della serata, inebbriandosi al suo stesso racconto, come se tutta Parigi fosse crollata sotto la valanga degli applausi. (LC, p. 76)

Dal momento che la zia non era voluta venire a teatro perché, diceva, le emozioni le rovinavano lo stomaco, si mise a descriverle la serata, inebbriandosi del proprio racconto come se tutta Parigi fosse crollata sotto gli applausi. (GB, p. 41)

Il testo del 1931 può essere equiparato a queste soluzioni, anche se l'inciso non è delimitato da due virgole ma da due trattini:

La zia non aveva voluto intervenire alla rappresentazione, perché le emozioni le facevano male allo stomaco – diceva lei – e Nanà continuò a fare il racconto della serata, inebbriandosi delle sue parole, come se tutta Parigi fosse crollata al rumore degli applausi. (1931, p. 23)

Il rispetto della struttura enunciativa originale non trova piena corrispondenza a livello terminologico, in quanto la maggior parte dei traduttori proposti per il discorso citato risulta meno improntata al registro colloquiale del testo di partenza, in cui il verbo «casser» è da ricondurre a quel *parler* familiare che è proprio dell'ambiente popolare in cui si muovono buona parte dei personaggi del romanzo²⁷¹. Nei testi del 1931 e di Montanelli si nota che il soggetto viene espresso, posposto rispetto al verbo; la scelta di giocare su una risorsa grammaticale di cui il francese non dispone ci sembra un valido espediente per sottolineare la presa di distanza del narratore rispetto alle posizioni del personaggio.

Anche Dora Eusebietti cerca di massimizzare l'allontanamento semantico di chi riporta da un discorso strutturalmente inglobato al suo livello enunciativo, e lo fa sostituendo il tratto di oggettività di cui il verbo «dire» è portatore con un elemento di natura più dubitativa come il termine «pretesto», rafforzato dalla presenza di una preposizione con valore limitativo come «secondo»:

E poiché la zia non aveva voluto recarsi al teatro, col pretesto che, secondo lei, le emozioni le facevano venire il mal di stomaco, si mise a descriverle la serata inebbrandosi delle proprie parole, quasi Parigi fosse crollata per gli applausi. (DE, p. 68)

Lissi resta coerente con la sua opera di normizzazione del testo di partenza e traduce:

Siccome la zia non aveva voluto andare al teatro, poiché diceva che le emozioni le rivoltavano lo stomaco, si pose a raccontarle la serata; e si entusiasmava dal racconto, pareva che l'intera Parigi volesse cadere sotto gli applausi. (AL, pp. 56-57 vol. I)

Nel quadro delle possibili varianti di resa, le soluzioni più originali sono quelle proposte da Fandot, dal traduttore del 1933 e da Caimpenta, che omettono il verbo dichiarativo e introducono segni tipografici:

Non essendo la zia intervenuta alla rappresentazione – perché le emozioni le facevano male allo stomaco – Nanà fece il racconto di tutta la serata esaltandosi alle sue parole, come se tutta Parigi fosse crollata allo strepito dei suoi applausi. (RF, p. 26)

La zia non era intervenuta alla rappresentazione – perché le emozioni le facevano male allo stomaco. Nanà fece il racconto della serata esaltandosi alle sue parole, come se tutta Parigi fosse crollata sotto gli applausi. (1933, pp. 31-32)

La zia non era intervenuta alla rappresentazione «perché le emozioni le facevano male allo stomaco». Nanà fece il resoconto di tutta la serata esaltandosi alle sue parole, come se tutta Parigi fosse crollata allo strepito dei suoi applausi. (UC, p. 27)

²⁷¹ Si veda *Trésor de la Langue Française*, voce «casser».

La traduzione proposta per le parole di Madame Lerat è identica, ma accompagnata da indici tipografici diversi; l'elaborazione del testo di Caimpenta, in particolare, farebbe pensare inizialmente alla creazione, da parte del traduttore, di un *îlot textuel*. In linea teorica, tuttavia, tale percezione non risulterebbe del tutto corretta se è vero che, per «îlot textuel», si intende propriamente una serie di «*éléments mis entre guillemets [...] qui “résistent” à la traduction*»²⁷²; la forma verbale che Caimpenta colloca all'interno delle virgolette ha subito la trasposizione necessaria al passaggio dal diretto all'indiretto. Il traduttore finisce così per dare origine a una forma mista che fonde tratti propri del modo della riformulazione (il tempo verbale e gli elementi deittici) con gli indici tipografici che caratterizzano la citazione.

Il ricorso frequente, da parte di Zola, al costrutto in cui la subordinazione si produce solo a livello semantico comporta un'interiorizzazione del meccanismo da parte dei traduttori, che a volte (benché non spesso) lo applicano deliberatamente anche quando non è presente nel testo di partenza. È quanto accade per la resa di questo passo:

- (8) *Cependant, Nana, qui disait avoir l'estomac dans les talons, se jetait sur les radis, qu'elle croquait sans pain.* (p. 1128)

Se la maggior parte dei traduttori resta fedele sul piano strutturale al testo di partenza²⁷³, in alcuni testi si legge:

Nanà cominciò a saziare il suo appetito indiavolato – come ella diceva – mangiando delle radici col pane. (RF, p. 27; 1933, p. 33; UC, p. 28)

Nanà si gettò sui ravanelli perché aveva, a quanto diceva, lo stomaco alle calcagna, e li sgranocchiava senza pane. (1924, p. 20)

²⁷² Kerstin Jonasson, *op. cit.*, p. 518.

²⁷³ I testi presentano una certa omogeneità nelle scelte lessicali riguardanti il discorso citante, ad eccezione della modulazione di Lissi e della trasposizione di GPD. La resa del discorso citante, invece, prevede soluzioni diverse, che vanno dalla traduzione letterale alla ricerca di un elemento equivalente in lingua di arrivo, individuato in locuzioni lessicalizzate e non: «Frattanto Nanà, che diceva di aver lo stomaco nelle calcagna, afferrò avidamente il piatto dei ravanelli e si diè a rosicarli senza pur toccar pane» (1880, p. 33); «Nanà intanto, che diceva di avere un appetito indiavolato, cominciò a mangiare delle radici senza pane» (1931, p. 24); «Intanto Nanà, che si lamentava di avere lo stomaco vuoto, si gettò sui ravanelli, che divorava senza pane» (AL, p. 58 vol. I); «Nanà disse che aveva lo stomaco nei calcagni e si gettò su un piatto di ravanelli che si mise a sgranocchiare senza pane» (GPD, p. 36); «Intanto Nanà, che aveva lo stomaco alle calcagna, s'era gettata su un piatto di ravanelli che sgretolava senza pane» (MB, p. X); «Intanto Nanà, che diceva di avere una fame da lupo, si era gettata su dei ravanelli e se li sgranocchiava senza pane» (SM, p. X); «Intanto Nanà, che diceva di aver lo stomaco sui talloni, si era affrettata a divorare i ravanelli e li sgranocchiava senza pane» (DE, p. 70); «Intanto Nanà, che diceva di avere una fame da lupo, si era buttata su un piatto di ravanelli, che sgranocchiava senza pane» (LC, p. 97); «Intanto Nanà, che diceva di avere una fame da lupi, si era gettata su un piatto di ravanelli e li sgranocchiava senza pane» (GB, p. 42).

La versione del 1924 risulta nel complesso vicina all'originale sul piano semantico, malgrado la traduzione letterale dell'idiomatismo al posto dell'impiego di una locuzione equivalente, mentre nel testo di Fandot la formulazione del discorso citante si dimostra fuorviante per il lettore, in quanto l'espressione utilizzata da Nana è lessicalizzata e di uso comune, non una sua personale creazione linguistica che giustificerebbe la presenza della proposizione comparativa.

3.3.2. L'idioletto dei personaggi nel discorso indiretto subordinato

Il passo (8) dimostra come la costruzione con il discorso citante relegato in inciso non sia comunque la sola in cui Zola lascia una traccia più o meno marcata delle parole originali dei suoi personaggi. Anche nella forma indiretta tradizionale, con il discorso citante che subordina sintatticamente quello citato, si possono incontrare elementi che non sembrano poter essere interpretati propriamente come «émanant de L, “unique source énonciative”»²⁷⁴. Si veda il seguente intervento, ancora tratto dal capitolo II:

- (9) Mme Lerat, après avoir relu l'article, déclara brusquement que les hommes avaient tous le diable dans le mollet; et elle refusa d'expliquer davantage, satisfaite de cette allusion égrillarde qu'elle était seule à comprendre. (p. 1126)

Il carattere eterogeneo di questo discorso indiretto è confermato dall'impossibilità del narratore di trovare un'espressione non marcata per riportare le parole di Madame Lerat, ipotesi avvalorata dalla precisazione fornita al lettore circa l'oscurità del significato di tale riferimento («elle était seule à comprendre»).

Nelle traduzioni si osserva il pieno rispetto strutturale del testo di partenza, con la subordinazione esplicita del discorso citato a quello citante. Variano i traduttori scelti per il verbo dichiarativo («dire», «dichiarare» e «sentenziare») e per la resa dell'espressione di Madame Lerat; non essendo codificata o riferita a un fatto specifico, essa lascia la possibilità a ogni singolo traduttore di dare sfogo alla propria creatività:

La Topi²⁷⁵, riletto l'articolo, disse a bruciapelo che gli uomini avevano tutti la tarantola nei polpacci; e rifiutò di spiegarsi più chiaramente, contenta di aver trovato quell'allusione lesta che lei sola intendeva. (1880, p. 31)

²⁷⁴ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 13. Ricordiamo che per la linguista le lettere E, L e M maiuscole indicano rispettivamente l'atto di enunciazione, il locutore e il messaggio citanti e si oppongono a e, l e m minuscole dei corrispettivi citati.

²⁷⁵ Segnaliamo che, a seguito della revisione del 1881, la traduzione del nome della zia di Nana è stata sostituita da una soluzione più vicina al testo di partenza, «Madama Lerat» (1881, p. 52).

La signora Lerat, dopo aver riletto l'articolo, disse che tutti gli uomini avevano il diavolo nella coda, e ricusò di spiegarsi meglio, soddisfatta di quell'allusione che ella sola capiva. (1931, p. 23)

La signora Lerà dopo di aver riletto l'articolo, disse ad un tratto che gli uomini avevano tutti quanti il diavolo nei polpacci, e ricusò di spiegarsi più oltre, soddisfatta di quell'allusione piccante ch'era sola a comprendere. (AL, p. 56 vol. I)

La signora Lerat, letto l'articolo, dichiarò bruscamente che gli uomini avevano tutti il diavolo nei polpacci: e rifiutò di spiegare le sue parole, soddisfatta di quest'allusione piccante che capiva lei sola. (MB, p. 48)

Dopo aver riletto l'articolo la signora Lerat dichiarò bruscamente che gli uomini tutti quanti avevano il fuoco nei polpacci; e rifiutò di spiegare quella frase libertina che solo lei capiva. (DE, pp. 67-68)

Madame Lerat, dopo aver riletto l'articolo, dichiarò bruscamente che gli uomini avevano tutti il diavolo nei polpacci; e rifiutò di spiegarsi meglio, soddisfatta di quell'allusione salace che era la sola a capire. (LC, p. 75)

Madame Lerat, dopo aver riletto l'articolo, sentenziò di punto in bianco che gli uomini avevano tutti il diavolo nei garretti; e non volle spiegarsi meglio, soddisfatta di quell'espressione salace che capiva lei sola. (GB, p. 40)

In altre versioni viene riproposto l'uso del presente di verità generale, già osservato nel passo (5):

La signora Lerat rilesse l'articolo, disse che tutti gli uomini hanno il diavolo nella coda, e non volle nemmeno spiegare il contenuto di questa frase, che conosceva lei sola. (RF, p. 26; 1924, p. 19; 1933, p. 31; UC, p. 27)

La signora Lerat, dopo aver riletto l'articolo, dichiarò bruscamente che tutti gli uomini hanno il diavolo nei polpacci, e non volle spiegarsi di più, soddisfatta di questa battuta spiritosa che comprendeva solo lei. (GPD, p. 34)

Nel testo di Montanelli il tono colloquiale dell'intervento viene potenziato con l'aggiunta dell'avverbio «ci» unito ad «avere»²⁷⁶ con valore rafforzativo:

La Lerat, dopo aver letto l'articolo, dichiarò di schianto che gli uomini, tutti, ci hanno il diavolo nei polpacci e si rifiutò di spiegarsi meglio, tutta contenta di quel suo strambo giudizio, che lei sola capiva. (SM, p. 43)

Un esempio ancora più incisivo di quanto l'idioletto di un personaggio possa affiorare nelle parole del narratore è costituito dal giudizio che Nana esprime su Fauchery nel capitolo VII,

²⁷⁶ La connotazione «popolare» del costrutto viene indicata nel De Mauro, *op. cit.*, voce «ci».

mentre pensa al modo più vantaggioso per mandare via Muffat da casa sua e poter ricevere Fontan:

- (10) Comme elle le questionnait de nouveau sur la chronique de Fauchery, Muffat répondit vaguement, désireux d'éviter une scène. D'ailleurs, elle déclara qu'elle avait Fauchery quelque part. (p. 1272)

Anche in questo caso la scelta della modalità enunciativa indiretta deriva dalla necessità di non creare una frattura netta all'interno di una delle descrizioni più significative del romanzo, in cui Zola presenta Nana intenta a rimirarsi allo specchio sotto gli occhi di un attonito conte Muffat. Ciononostante, il giudizio della protagonista riesce a emergere, perché la prima parte della conversazione tra i due è riportata tramite un discorso narrativizzato che ne accentua il carattere indefinito.

Nei testi italiani la sequenza originale discorso citante + *que* + discorso citato viene mantenuta. L'espressione che rispecchia le parole del supposto discorso diretto di Nana, «avoir quelqu'un quelque part», è solitamente resa dall'alternanza delle locuzioni sinonimiche «fregarsene di qualcuno» e «infischarsi di qualcuno», usate in costrutti marcati e non:

D'altronde, essa dichiarò che si infischiava di Fosceri; poi, cadde in un lungo silenzio, riflettendo al modo di mandar via il conte. (1880, p. 164)

Nanà dichiarò che se ne fregava di Fauchery, e si chetò pensando alla maniera di levarsi di torno il conte. (RF, p. 130)

Del resto ella dichiarò che s'infischiava di Fosceri, poi cadde in silenzio, pensando al modo di sbarazzarsi del conte. (1931, p. 126)

Nanà dichiarò che se ne fregava di Fauchery e tornò a pensare al modo di levarsi di torno il conte. (1933, p. 164; UC, p. 140)

Essa dichiarò d'altronde che si infischiava di Fosceri. (AL, p. 19 vol. II)

Del resto essa dichiarò che se ne infischiava di Fauchery. (SM, p. 228)

Del resto, Nanà dichiarò che di Fauchery se ne infischiava. (LC, p. 248)

I testi di Bellonci e Bogliolo propongono soluzioni diverse, vale a dire:

E, del resto, ella disse di avere Fauchery in una certa parte. (MB, p. 210)

D'altronde Nanà dichiarò che di Fauchery ne aveva le palle piene. (GB, p. 217)

Nel primo caso Maria Bellonci ricorre a una traduzione letterale che rende difficile stabilire con esattezza se formulazione dell'enunciato sia da ricondurre al livello del narratore che del personaggio. Dall'altra parte, invece, Bogliolo ricerca una locuzione in grado di dare più ampio respiro all'incisività del giudizio di Nana e di far trapelare il senso di fastidio della protagonista non solo nei confronti di Fauchery, ma anche della scomoda contingenza in cui trova con il conte; la soluzione scelta, «avere le palle piene di qualcuno», si presenta come una rilettura in chiave volgare del più neutro «averne le tasche piene».

3.3.3. La soggettività nel discorso indiretto

Per completare questa panoramica sugli elementi che, sfuggendo al principio di riformulazione, lasciano una traccia tangibile dei personaggi nell'enunciato del narratore, resta da considerare un'ultima categoria di espressioni, che raggruppa indici di natura valutativa, espressiva ed esclamativa. Dal momento che una linea di demarcazione univoca tra le varie sottocategorie è difficilmente tracciabile, poiché in una stessa occorrenza di discorso indiretto esse possono ritrovarsi riunite, la separazione che proponiamo sotto non deriva da criteri rigidi di classificazione, ma è soltanto finalizzata a rendere più agevole la nostra analisi.

3.3.3.1. I sintagmi nominali dimostrativi

Gran parte dei sintagmi nominali dichiarativi che figurano nel discorso indiretto in *Nana* sembrano non trovare il proprio centro deittico nel narratore, ma rispondere all'esigenza di quest'ultimo di far percepire l'originalità del personaggio che parla. Proponiamo un esempio tratto dal capitolo IX:

- (11) Mais, quand Simonne revint, avec son coup de canne dans le derrière, la voix coupée de larmes, ils tournèrent au drame, ils dirent qu'à sa place, ils auraient étranglé ce cochon-là. (p. 1328)

Il passo in questione vuole filtrare un'opinione diffusa all'interno della compagnia teatrale, ovvero mettere a conoscenza il lettore del giudizio poco lusinghiero che anche i personaggi secondari del romanzo hanno su Bordenave. Il sintagma nominale dimostrativo «ce cochon» è connotato di un esplicito valore soggettivo e dispregiativo, che male si adatterebbe al

programma estetico di un autore naturalista: il termine che segue l'articolo dimostrativo deriva direttamente dai personaggi e non da un narratore che si vuole *super partes*.

All'interno del corpus delle traduzioni sono solo due i casi in cui l'effetto polifonico del passo si vede notevolmente ridimensionato. Fandot e il traduttore del 1956 utilizzano, per far riferimento a Bordenave, gli stessi elementi diretti e privi di connotazione a cui il narratore ricorre come coesivi nel corso del romanzo, vale a dire il cognome e la professione:

Quando la Simona tornò piangendo, essi la consigliarono di strozzare Bordenave. (RF, p. 171)

Quando tornò Simona, in lacrime, dissero che al posto suo avrebbero strozzato l'impresario. (1956, p. 183)

Queste soluzioni alterano la composizione del testo di partenza, perché mettono a tacere la voce della compagnia, preferendo affidare l'espressione dello sdegno nei confronti dell'impresario al solo predicato verbale «strozzare». Il messaggio non subisce cambiamenti significativi, al di là di una certa semplificazione dell'immagine, ma la frammentazione polifonica risulta irrimediabilmente compromessa.

Gli altri testi italiani si dimostrano invece più fedeli all'originale; l'elemento principale che differenzia le versioni è dato dall'espressione della deissi insita nel dimostrativo «ce». La maggior parte delle traduzioni è accomunata dalla scelta di rifarsi al contesto temporale passato, che comporta la presenza del «quello» di distanza, a volte, come nel caso di Montanelli, rafforzato dalla correlazione con l'avverbio «là» usato con valore dispregiativo:

Ma quando Simona tornò, bastonata, furente, colla voce rotta dai singulti, si fecero tragici, dicendo che, ne' suoi panni, avrebbero strangolato quell'animale. (1880, p. 214)

Simona si aggiunse a loro, piangendo per il colpo ricevuto. Essi le dissero che, al suo posto, avrebbero strangolato quel mascalzone. (GPD, p. 232)

Ma quando Simona andò verso il gruppo dopo la bastonata, dissero che al suo posto avrebbero strangolato quel porco. (MB, p. 272)

Ma quando Simona rientrò sul palcoscenico con la voce strozzata dal pianto per la bastonata avuta nel sedere, tutti presero sul tragico quel fattaccio e dissero che se fossero stati in lei lo avrebbero strangolato quel porco là. (SM, p. 300)

Ma quando tornò Simonne, ancor dolente per il colpo di canna che aveva ricevuto, e parlò con voce rotta dai singulti, gli attori assunsero un tono drammatico, dissero che se fossero stati al posto suo avrebbero strozzato quel maiale. (DE, p. 347)

Ma quando li raggiunse Simonne, col suo sedere bastonato, la voce soffocata dalle lacrime, la buttarono sul tragico, dissero che, al suo posto, avrebbero strozzato quel maiale. (LC, p. 311)

Ma quando tornò Simonne con la sua bastonata sul sedere e la voce rotta dai singhiozzi, la buttarono sul melodrammatico, dicendo che al posto suo l'avrebbero strozzato quel porco. (GB, p. 285)

La presenza del dimostrativo rende possibile anche l'inserimento del cognome del personaggio, limitando le possibili ripercussioni derivanti dal distanziamento dal testo di partenza sulla polifonia del passo:

Ma quando Simona ritornò, ancor tutta in lacrime, dissero che se fossero stati in lei, avrebbero strangolato quel porco di Bordenave. (1931, p. 164)

Quando Simona ritornò piangendo, essi la consigliarono di strangolare quel Bordenave. (UC, p. 185)

L'autore della versione del 1933, invece, traducendo «ce» con «questo», immette nel proprio testo un'idea di prossimità che parrebbe avere come centro deittico «l», per riprendere la terminologia di Authier-Revuz, ovvero il gruppo di personaggi di cui le parole vengono riportate:

Ma quando Simona ritornò in lacrime, bastonata, tutti si diedero a dire che al suo posto strozzerebbero quest'animale. (1933, p. 157)

Come già accaduto con il segmento (7), al lettore si presenta un discorso indiretto nei confronti del quale il traduttore sembra essersi posto come di fronte a un'enunciazione diretta. L'impressione che ne consegue in chi legge è quella di un'estemporanea incompletezza nella riformulazione degli elementi deittici del passo riportato, per la quale si fatica a trovare una motivazione di ordine stilistico.

3.3.3.2. L'esclamazione

Anche gli elementi di natura esclamativa costituiscono delle formule la cui espressività tende a non essere collegata al narratore ma al personaggio che parla:

(12) D'ailleurs, elle s'était montrée, à table, d'un collet monté ridicule. Mme Lerat ayant lâché un mot raide, elle cria que, nom de Dieu ! elle n'autorisait personne, même pas sa tante à dire des saletés en sa présence. (p. 1258)

In questo caso diventa particolarmente significativa la collocazione del segmento esclamativo all'interno di un costrutto indiretto tradizionale, con la subordinazione sintattica del discorso citato a quello citante in un blocco testuale unitario. La colorita interiezione di Nana può così entrare nel discorso del narratore, contaminandolo; quest'ultimo si pone nella condizione di non avere filtri o elementi in grado di garantirgli una presa di distanza, come quando il verbo dichiarativo viene collocato in inciso. L'espressività del passo (12) si costruisce dunque a partire da un paradosso: inglobando nel suo discorso un elemento straniante, il narratore non lo nasconde ma ne massimizza il risalto agli occhi del lettore.

L'attenta composizione del passo non trova sempre una precisa corrispondenza nei testi italiani. Gli interventi omissivi più netti comportano l'eliminazione sia del verbo citante che dell'elemento esclamativo:

A tavola tenne un contegno così severo, che fece ridere tutti; anche la signora Lerat, che aveva detta una frase un po' sudicia, si prese un partaccione da Nanà *, che non permetteva nemmeno alla zia di dire delle cose sconcie. (RF, p. 120)

A tavola ebbe un contegno così severo che fece ridere tutti. La signora Lerat che aveva detto una frase un po' sudicia, si prese un rabbuffo da Nanà *, che non permetteva nemmeno alla zia di dire delle cose sconcie. (1933, p. 151; UC, p. 129)

Tali soluzioni portano all'appiattimento stilistico del testo, che la scelta dei termini «rabbuffo» e «partaccione» (trasposizioni del «crier» di partenza) come nuclei portatori di familiarità e immediatezza espressiva non basta a compensare.

Nella versione del 1931 l'eliminazione dei costituenti è limitata alla sola interiezione di Nana, forse giudicata troppo forte dal traduttore, che mantiene tutti gli altri elementi del testo originale:

A tavola aveva tenuto un contegno così riservato, che fu quasi ridicola. Alla signora Lerat, che si era lasciata sfuggire una frase un po' libera, dichiarò con violenza che * non autorizzava nessuno, nemmeno sua zia, a dire delle porcherie in sua presenza. (1931, p. 117)

Nelle traduzioni più fedeli al francese, si notano scelte diverse, ma equivalenti sotto l'aspetto funzionale, per la resa del verbo citante (che vanno da «esclamare» a «bestemmiare») e per il quadro temporale del passo, con alcuni testi che prevedono il mantenimento del passato remoto e altri che invece ricorrono alla forma composta, con il trapassato prossimo:

A tavola era stata d'una riserbatezza ridicola. Per una parola un po' cruda, sfuggita alla Topi, aveva esclamato che giuraddio! non autorizzava nessuno, nemmeno sua zia, di dire trivialità in sua presenza. (1880, p. 151)

Per una parola un po' salata sfuggita alla Lerà aveva bestemmiato che, giuraddio, non dava licenza ad alcuno, nemmeno ad una zia, di dire trivialità in casa sua. (AL, p. 239 vol. I)

A tavola era stata di una pedanteria ridicola. Poiché la signora Lerat aveva detto una parola un po' forte, essa gridò che, mondaccio cane!, non permetteva a nessuno di dire delle sconvenienze davanti a lei, nemmeno a sua zia. (GPD, pp. 169-170)

Inoltre, durante il pranzo si era mostrata di una rigidità ridicola. Essendosi la signora Lerat lasciata sfuggire una parola un po' viva, ella gridò che, perdio, non autorizzava nessuno, nemmeno sua zia, a dire porcherie in sua presenza. (MB, p. 195)

Del resto, a tavola, si era già mostrata contegnosa fino alla pedanteria. Alla Lerat, che si era lasciata scappare di bocca una frase un po' sguaiata, essa gridò che, cristo di Dio, non autorizzava nessuno, neanche la zia, a dire parole oscene in sua presenza. (SM, p. 210)

Oltretutto, a tavola, aveva ostentato una rigidità ridicola. madame Lerat si era lasciata sfuggire una parola pesante; Nanà aveva gridato che, in nome di Dio! non autorizzava nessuno, e neppure sua zia, a dire porcherie davanti a lei. (LC, p. 232)

Inoltre a tavola aveva ostentato un sussiego ridicolo. Quando madame Lerat si era lasciata sfuggire una parola un po' pesante, aveva urlato che, perdio, non autorizzava nessuno, nemmeno sua zia, a dire sconcezze in sua presenza. (GB, p. 200)

La resa dell'esclamazione, fulcro dell'intervento di Nana, consta di traduenti come «giuraddio», «mondaccio cane», «perdio» e «in nome di Dio», che possono essere ricondotti alla dimensione di inciso delimitato da virgole (Lissi, Bellonci, Montanelli e Bogliolo) oppure mantenere la traccia dell'intonazione grazie alla presenza del punto esclamativo (1880, GPD e Collodi).

Eusebietti struttura la propria versione in modo molto personale, avvalendosi di una messa in evidenza grafica del segmento esclamativo che distingue il suo testo dagli altri, in particolare da quello di Luisa Collodi con cui condivide la medesima scelta lessicale:

Bisognava dire che durante il pranzo ella aveva fatto sfoggio di un estremo rigore, ridicolo addirittura. La signora Lerat si era lasciata sfuggire una parola cruda e lei si era messa a gridare che... in nome di Dio... non permetteva a nessuno, fosse pure sua zia, di dire delle sconcezze in sua presenza. (DE, p. 251)

L'inciso delimitato da aposiopesi dà forte risalto visivo alle parole del personaggio, che finiscono per essere quasi isolate rispetto al discorso del narratore che le ingloba; l'effetto

prodotto rischia di andare nella direzione opposta del paradosso strutturale su cui si regge il testo di partenza.

3.3.3.3. Gli indici di valutazione

Pur presentando una frequenza d'uso minore rispetto alle esclamazioni vere e proprie, gli indici di valutazione si rivelano a loro volta elementi fortemente espressivi, che godono di uno status particolare nel passaggio di riformulazione «de m dans les termes de L en E»²⁷⁷:

(13) Un critique disait qu'il fallait joliment couper là-dedans. (p. 1109)

(14) Nana, loin de se fâcher, eut un rire attendri, en disant que non, malheureusement ; elle aurait bien voulu, pour le petit et pour elle ; mais il en viendrait peut-être un tout de même. (pp. 1289-1290)

In entrambi gli esempi, tratti rispettivamente dai capitoli I e VIII, l'elemento funzionale a esprimere la soggettività del personaggio all'interno del discorso neutro del narratore è costituito da un avverbio, che tradisce in un caso la sufficienza del critico alla prima di *La Blonde Vénus*, nell'altro il rimpianto di Nana per il fatto che Fontan non sia il padre del piccolo Louiset.

Il narratore realizza una citazione indiretta delle parole dei personaggi. Questa ipotesi è avvalorata nel segmento (14) anche dall'ordine dei costituenti, che è volto a far risuonare una latente prosodia orale, con la risposta diretta e oggettiva alla domanda posta da Prullière («non») seguita da una pausa (la virgola) e completata dall'avverbio che esprime lo stato d'animo del locutore («malheureusement»).

Lo stretto legame tra il discorso indiretto e la presumibile enunciazione diretta da cui ha origine porta alcuni traduttori a cambiare, nei loro testi, la modalità enunciativa:

(13) – Bisogna levare parecchia roba, fu il giudizio di un critico. (1933, p. 15; UC, p. 14)

Nanà invece di arrabbiarsi rispose, sorridendo graziosamente:

– No, purtroppo! (RF, p. 145; 1933, p. 182)

Nanà, invece di andare in collera, rispose con un dolce sorriso:

– Disgraziatamente no! (1931, p. 139)

²⁷⁷ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 13.

Senza arrivare a soluzioni altrettanto estreme, che comunque tradiscono l'intenzione del testo di partenza, per entrambi i passi in questione vengono proposte formulazioni interessanti in grado di far percepire al lettore italiano l'eco della soggettività dei personaggi di cui si riportano i discorsi:

- (13) Un critico diceva che bisognava farci, senza troppi riguardi, dei bei tagli. (SM, p. 21)

Un critico diceva che bisognava tagliare senza pietà. (GB, p. 19)

- (14) Nanà, lungi dall'offendersi, ebbe un sorriso intenerito, dicendo che non lo era, sgraziatamente; avrebbe ben voluto, per il piccino e per lei; ma ne verrebbe forse un altro, egualmente. (1880, p. 180)

Nanà, sorridendo intenerita, disse che purtroppo, non la era così, ma sarebbe stata una fortuna per lei e per il piccino. (AL, p. 40 vol. II)

Nanà, senza arrabbiarsi affatto rise con tenerezza e disse che non era così, purtroppo; magari fosse stato così, per lei e per il bambino; ma forse ne sarebbe venuto un altro. (MB, p. 230)

Nanà invece di stizzirsi sorrise con aria commossa e disse che non era così, purtroppo; sarebbe stata ben contenta, e per il bambino e per lei; ma poteva essercene presto un altro. (DE, p. 295)

Nanà, senza arrabbiarsi, sorrise con tenerezza, dicendo che purtroppo non era così, che le sarebbe piaciuto molto, per lei e per il bambino, ma forse ne sarebbe venuto un altro. (LC, p. 268)

Invece di arrabbiarsi, Nanà fece un sorriso tenero tenero dicendo che purtroppo non era così; ne sarebbe stata felice per il piccolo e per sé, magari però ne sarebbe venuto un altro. (GB, p. 239)

L'effetto si perde quando chi traduce uniforma il linguaggio al registro neostandard o si lascia andare alla spiegazione dei passi. L'aggiunta di costituenti, infatti, allontana l'enunciato dal locutore originale per radicarlo sul piano enunciativo del narratore:

- (13) Un critico diceva che bisognava fare molti tagli alla commedia. (MB, p. 29)

Un critico diceva che il lavoro aveva bisogna di esser molto tagliato. (DE, p. 42)

- Un critico diceva che a quella commedia si sarebbero dovuti fare molti tagli. (LC, p. 55)

- (14) Nanà, anziché aversene a male, sorrise commossa e disse che purtroppo no, e che sarebbe stato un bene se l'avesse avuto con Fontan, un bene per sé e per il bambino; ma forse, speriamolo, almeno uno ne verrà. (SM,p. 251)

In qualche caso la perdita a livello compositivo è da imputare a un eccessivo rimaneggiamento del testo, forse dovuto alla mancata comprensione dell'originale:

- (13) Un critico affermava che bisognava finirla a quel primo atto. (AL, p. 28 vol. I)
- (14) Nanà invece di arrabbiarsi sorrise e disse che purtroppo non ne avevano ancora, ma sarebbero venuti in seguito. (GPD, p. 199)

3.3.4. Funzioni narrative del discorso indiretto

Illustrando alcuni degli esempi proposti nei paragrafi precedenti abbiamo avuto modo di accennare alla scelta, da parte dell'autore, di utilizzare il discorso indiretto come modalità enunciativa che permette di far sentire la presenza comunicazionale dei personaggi senza creare una frattura netta, tipografica e narrativa, che rischierebbe di bloccare l'avanzamento dell'azione e/o della descrizione.

Vi è, all'interno del romanzo, un punto in particolare in cui la volontà di riportare la battuta di un personaggio tramite discorso indiretto è legata a implicazioni stilistiche non trascurabili:

- (15) Nana, prise de dégoût, ne songeant plus à sortir, se traînait dans son petit salon, lorsque Labordette, monté pour lui parler d'une occasion, des dentelles magnifiques, lâcha entre deux phrases, à propos de rien, que Georges était mort. (p. 1467)

L'enunciazione indiretta si pone qui come una sorta di rappresentazione visiva della situazione comunicativa inscenata da Zola. Come Labordette comunica a Nana la morte di Georges «entre deux phrases», così l'autore sembra mascherare al lettore un'informazione di grande rilievo per gli sviluppi narrativi che comporterà. La morte del giovane Hugon rappresenta la prima tappa del tragico scioglimento del romanzo, che sancisce la rovina di buona parte dei personaggi. Pur costituendo il principale nucleo argomentativo del passo (dal punto di vista del lettore), il messaggio viene incapsulato in una descrizione ampia e generica che parte dallo stato d'animo infastidito di Nana e prosegue, una volta che è entrato in scena il personaggio-messaggero, con l'esposizione di una serie di dettagli volutamente fuorvianti su ciò di cui Labordette parla con Nana («une occasion», «des dentelles magnifiques», «à propos de rien»).

Non tutti i traduttori dimostrano di cogliere appieno la corrispondenza tra la situazione e la realizzazione linguistica con cui si materializza:

Non volendo uscire, era andata nel suo salottino, quando Labordet le portò la notizia che Giorgio era morto, che però non si conosceva la causa della morte. (1924, p. 124)

Disgustata, non pensando più di uscire, andò nel suo salottino, quando si trovò con Labordette che, andato a parlarle di una vendita di trine d'occasione, palesò la morte di Giorgio Hugon. (1931, p. 259)

In questo secondo testo, la scelta di «palesare» non si rivela di particolare efficacia neppure a livello semantico, in quanto suscita l'impressione del racconto più che della frase detta con noncuranza. Diversi traduttori, anche tra quelli che mantengono il discorso indiretto come nel testo originale, si rifanno a questa lettura:

Non volendo uscire, era andata nel suo salottino, quando il Labordette, che era venuto per parlare di una vendita di trine molto favorevole, le raccontò come Giorgio fosse morto. (RF, p. 275)

Era entrata nel salottino, quando Labordette le raccontò che Giorgio era morto. (1933, p. 346)

Era entrata nel salottino quando Labordette, che era venuto per parlare di una vendita di trine molto favorevole, fra una parola e l'altra le raccontò che Giorgio era morto. (UC, p. 297)

«Raccontare» induce nel lettore l'immagine di una presa di parola articolata da parte di Labordette, come se questi si dilungasse su dettagli che del resto, a questo punto del romanzo, ancora non si conoscono. Per tale ragione la presenza del «come» nella traduzione di Fandot crea un'incoerenza testuale che rende tale versione fra le più distanti dall'originale. Il tratto semantico del racconto smorza anche l'espressività e la drammaticità delle parole citate da Nana, che sono plausibili solo se presentate come reazione immediata alla notizia, della quale schematizzano il contenuto, posto in primo piano per mezzo del discorso diretto («Zizi! Mort! cria-t-elle» p. 1468).

«Dire» è a sua volta una soluzione solo in parte adeguata, in quanto indebolisce la correlazione tra situazione comunicativa e modalità enunciativa:

Quando era nel suo salottino, arrivò Labordette per farle vedere delle trine e, discorrendo, disse, tra una frase e l'altra, che Giorgio era morto. (GPD, p. 342)

Nanà, disgustata, non pensando più a uscire, si aggirava nel suo salottino, quando Labordette che era salito a parlarle di un'occasione, una fornitura di magnifici merletti, le disse, tra una frase e l'altra, a proposito di nulla, che Giorgio era morto. (MB, p. 427)

I traducanti più appropriati sono da ricercare in tutte le diverse locuzioni verbali portatrici del tratto semantico di inavvertenza e cauta disinvoltura:

Nanà, piena di malumore e infastidita, non pensando più a uscire, si trascinava nel salotto, allorché Labordet, salito per parlarle d'un affare d'occasione, dei merletti magnifici, si lasciò sfuggire fra due frasi, senza proposito, che Giogio era morto. (1880, p. 343)

Nanà, presa di disgusto, non pensava più a uscire, s'aggirava nel suo salottino, allorché Labordette, venuto per parlargli di un buon affare, certi merletti magnifici, si lasciò sfuggire così nel conversare, che Giorgio era morto. (AL, p. 223 vol. II)

Nanà, disgustata di tutto, non pensava più a uscire, e andava nervosamente su e giù nel suo salottino, quando Labordette, salito su per parlarle di una buona occasione, di una vendita di magnifici merletti, si lasciò scappar di bocca, fra una frase e l'altra, che Giorgio era morto. (SM, p. 479)

Nana, stanca e avvilita, non pensava più ad uscire, gironzolava svogliata nel suo saloncino quando Labordette ch'era salito per parlarle di un'occasione, delle trine stupende, si lasciò sfuggire così, tra una frase e l'altra, la notizia che Georges era morto. (DE, p. 540)

Nanà, depressa, non aveva più voglia di uscire e si aggirava nel suo salottino, quando Labordette, che era salito per parlarle di un'occasione, certi magnifici merletti, lasciò cadere, tra una frase e l'altra, che Georges era morto. (LC, p. 472)

Nanà, disgustata di tutto, aveva rinunciato a uscire e ciondolava nel salottino, quando Labordette, salito da lei per parlarle di un'occasione, l'acquisto di magnifici merletti, come se niente fosse, tra una frase e l'altra si lasciò scappar di bocca la notizia che Georges era morto. (GB, pp. 456-457)

Segnaliamo infine che il discorso indiretto è una delle forme che Zola privilegia per l'espressione dell'indefinitezza delle dicerie che accompagnano un po' tutti i personaggi messi in scena nel romanzo, senza distinzione tra figure di primo piano e contorno. Ciò trova conferma nel passo sottostante in cui il lettore scopre quanto si dice sul conto di una delle convitate ai *mardis* della contessa Muffat che non comparirà più nel romanzo:

(16) On racontait qu'elle [Léonide] le trompait, sans se cacher ; mais on lui pardonnait, on la recevait quand même, parce que, disait-on, elle était folle. (p. 1145)

Fra le strategie traduttive adottate, di solito improntate all'equivalenza sul piano sia formale che semantico, merita di essere sottolineata la trasposizione presente nel testo del 1880, in cui il verbo «raconter» viene sostituito efficacemente dalla locuzione «correva voce»:

Correva voce ch'essa lo ingannasse, senza nemmeno celarlo; ma le si perdonava, la si riceveva nondimeno, perché, si diceva, era pazza. (1880, p. 78)

Il traduttore del 1931 interviene sulla sintassi del passo, privilegiando la struttura ipotattica a scapito del discorso indiretto con inciso:

Si diceva che ella lo ingannasse senza nascondersi, ma le si perdonava e si riceveva in società senza fargliene carico, perché si diceva che fosse un po' pazzarella. (1931, p. 37)

A livello semantico la traduzione più discutibile è quella di Lissi, che presenta un arbitrario ribaltamento di prospettiva, in virtù del quale Léonide non esercita il tradimento nei confronti del marito, ma è colei che lo subisce:

Si vociferava che la ingannasse, sfrontatamente, senza nascondersi, ma lo perdonavano e ricevevano la moglie, perché, dicevano, era una pazzarella. (AL, p. 83 vol. I)

Le altre versioni prese in considerazione non forniscono ulteriori spunti di riflessione, se non per quanto riguarda l'interpunzione nel testo di GPD:

Dicevano che lo ingannasse alla luce del sole, ma le si perdonava e si continuava a riceverla nei salotti, perché, si diceva, era pazzarella.... (GPD, p. 54)

Il traduttore rafforza l'idea di maldicenza per mezzo dell'inserimento dell'aposiopesi al posto del punto fermo a conclusione dell'intervento, come se volesse lasciar intendere l'esistenza di ulteriori dettagli che circolano sul conto di questo personaggio.

4. Il discorso indiretto libero

Come abbiamo accennato nel capitolo II, l'indiretto libero si definisce come una forma di discorso che riproduce l'ordine dei costituenti, le caratteristiche intonative, avverbi e inserzioni modali suscettibili di figurare all'interno del discorso diretto, ma che al contempo presenta o può presentare un impianto deittico analogo a quello che ricorre nel discorso indiretto. Il principio che regola l'indiretto libero è quello dell'articolazione congiunta su una doppia istanza, quella dell'attore (propria del discorso diretto) da una parte e quella dell'autore (propria del discorso indiretto) dall'altra, che si trovano combinate in modo da attuare la sottomissione costante delle parole del primo al controllo del secondo. Il discorso

indiretto libero, nella sua applicazione pratica, permette all'autore «de parler et de penser pour ses personnages, au point qu'il s'établit entre l'auteur et ses personnages un rapport réciproque permettant d'atteindre à l'unité interne du texte»²⁷⁸. Catalogato nella *Rhétorique générale*²⁷⁹ come figura operante sulla costruzione sintattica, il discorso indiretto libero rappresenta una modalità di riporto in cui coesistono marche di natura diversa (non c'è subordinazione grammaticale ma nemmeno autonomia enunciativa), che lo rendono un segnale di rottura discorsiva inaspettato, o meglio un «symbole de la transgression des interdits de la grammaire classique»²⁸⁰.

Per sua natura il discorso indiretto libero alimenta la dimensione ambigua del testo; in *Nana* Zola trae effetti fortemente suggestivi dal ricorso a questa tecnica, che consente di sovrapporre istanze enunciative diverse senza interrompere la continuità narrativa, dando luogo a uno spazio testuale in cui racconto e riproduzione immediata delle parole dei personaggi si fondono al punto da richiedere al lettore un continuo sforzo interpretativo basato sul contesto.

4.1. Il discorso indiretto libero di *profération collective*

All'interno del romanzo l'indiretto libero, grazie all'immediatezza con cui riesce a realizzare effetti di condensazione, viene sfruttato come espediente preferenziale per l'espressione della «profération collective»²⁸¹. Nei capitoli I e XI Zola costruisce un'immagine collettiva della folla attraverso le sue prese di parola, che la assimilano a un vero e proprio personaggio tipizzato. Nella porzione testuale che precede l'inizio de *La Blonde Vénus* e la comparsa di Nana in scena, viene attuata una sorta di «mise en présence»²⁸² di un personaggio monolitico in cui confluiscono più individualità:

Les hommes qui se plantaient devant les affiches, l'épelaient à voix haute ; d'autres le jetaient en passant, sur un ton d'interrogation ; tandis que les femmes, inquiètes et souriantes, le répétaient doucement, d'un air de surprise. Personne ne connaissait Nana. D'où Nana tombait-elle ? Et des histoires couraient, des plaisanteries chuchotées d'oreille à oreille. [...] Mais, à présent, comme un écho, Nana sonnait aux quatre coins du vestibule sur un ton plus haut, dans un désir accru par l'attente. On ne commençait donc pas ? Les hommes tiraient leurs montres, des retardataires sautaient de leurs voitures avant qu'elles

²⁷⁸ E. N. Širijaev cit. in Jacques Veyrenc, «Note sur le style indirect (SIL) dans les fables de Krylov», *Revue des études slaves*, t. 54, fascicule 3, 1982, p. 437.

²⁷⁹ Cfr. Jean Dubois et al., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 78-80.

²⁸⁰ Laurence Rosier, *Le discours rapporté*, cit., p. 41.

²⁸¹ Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 67.

²⁸² Jeanne-Marie Barbéris, «La voix du Grand Absent: la parole du Peuple dans *Germinal*», *Littérature*, 76, 1984, p. 90.

fussent arrêtées, des groupes quittaient le trottoir, où les promeneurs, lentement, traversaient la nappe de gaz restée vide, en allongeant le cou pour voir dans le théâtre. (p. 1100- 1101)

I due segmenti di discorso indiretto libero, la cui individuazione è facilitata dalla presenza degli indici intonativi, sono inglobati all'interno del quadro descrittivo che fornisce il narratore. Le diverse attitudini che vengono menzionate testimoniano la presenza di una moltitudine di personaggi indefiniti, ma accomunati dalla curiosità e dall'impazienza di conoscere la decantata protagonista dell'operetta. L'unicità dei singoli individui che costituiscono il pubblico è garantita dal solo riferimento ad azioni e comportamenti, mentre le singole opinioni o presunte formulazioni linguistiche si vedono riassunte nei due segmenti all'indiretto libero, che non costituisce una vera e propria citazione ma una restituzione differita da parte del narratore di un'opinione data come condivisa. La portata stilistica di tale scelta è forte e consente al lettore di percepire senza filtri lo stesso senso di indefinitezza e spasmodica attesa che si respira fuori dal teatro.

Queste caratteristiche non si ritrovano in tutte le versioni italiane del testo. La semplificazione massima del brano si ha nella traduzione del 1923, in cui viene proposto un riassunto generale dell'intera immagine, che altera il quadro descrittivo e comporta la scomparsa delle occorrenze di discorso riportato:

Il nome di Nanà risuonava in tono sempre più alto per tutto l'atrio. (1923, p. 8)

Anche la versione del 1931 risulta discretamente rimaneggiata:

Una lunga coda di pubblico si pigiava all'ingresso, si udiva un baccano di voci, nelle quali il nome di Nanà risonava ad ogni istante. Tutti la nominavano, nessuno la conosceva, ci si chiedeva di dove mai veniva. E le più strane congetture si facevano sul suo nome, e la curiosità parigina si agitava febbrilmente. (1931, p. 7)

Il traduttore propone una rilettura personale degli elementi sonori descritti nel testo di partenza; si notano l'omissione del segmento «on ne commençait donc pas?» e l'inserimento di un verbo dichiarativo, «chiedere», non presente nell'originale, in virtù del quale l'immediatezza dell'indiretto libero viene trasposta in un più strutturato discorso indiretto con subordinazione sintattica.

GPD mantiene entrambe le aree di indiretto libero, ma le colloca in una porzione testuale impoverita di molti dei dettagli che nel testo originale danno conto della presenza fisica della folla, con le implicazioni di cui si è detto:

* Nessuno conosceva Nanà. Di dove veniva? E molte storie si sussurravano [...]. Ma ora, come un'eco, il nome di Nanà risuonava in tutto il vestibolo, da un angolo all'altro, sempre più alto. Non si cominciava? Gli uomini estraevano i loro orologi, i ritardatari balzavano dalle vetture prima che si fossero fermate. (GPD, pp. 10-11)

Fandot e Caimpenta perseguono a loro volta una strategia semplificativa ma, rispetto a GPD, riescono a riprodurre in minima parte la consistenza di una moltitudine di personaggi indefiniti che si esprime come un'entità unitaria, prima indicando espressamente la presenza di una «folla» che «si pigi[a] alla porta», poi impiegando il pronome indefinito «tutti» come soggetto dei predicati «nominare» e «parlare», che accentua il valore indeterminato del passo:

Gran folla di pubblico si pigiava alla porta, con un clamore assordante di mille voci, tra le quali si udiva ogni poco il nome di Nanà. Tutti la nominavano ma non la conosceva nessuno. O di dove mai veniva? Sul suo nome si andavano facendo le supposizioni più assurde e la curiosità dei parigini andava continuamente aumentando [...]. Nel vestibolo echeggiava il nome di Nanà con un tono di desiderio reso più vivo dall'aspettativa. Quanto ci voleva a cominciare? Tutti guardavano l'orologio, quando il campanello d'avviso trillò. (RF, pp. 7-8)

Ormai la folla si pigiava alla porta: era un vociare assordante, in mezzo al quale non si udiva che il nome di Nanà.

Tutti ne parlavano ma nessuno la conosceva. Di dove mai veniva? Sul suo nome si andavano facendo le supposizioni più assurde e la curiosità dei parigini andava aumentando. [...] nel vestibolo echeggiava il nome di Nanà, con un tono di desiderio, reso più vivo dall'aspettativa. Quanto ci voleva a cominciare? Tutti consultavano con impazienza l'orologio. (UC, pp. 8-9)

Nella traduzione del 1880 si osserva il pieno rispetto quantitativo dei costituenti, ma la *mise en page* tradisce l'unitarietà del blocco testuale di partenza:

Gli uomini che si piantavano davanti agli avvisi lo leggevano forte quel nome: altri lo pronunziavano, passando, con tono interrogativo; mentre le donne inquiete, sorridenti, lo ripetevano piano con voce di meraviglia. Nessuno conosceva Nanà.

Donde usciva Nanà?

E circolavano storielle, facezie, mormorate di orecchio in orecchio. [...] Ma ora, come un'eco, il nome di Nanà suonava ai quattro angoli dell'atrio, in tono più alto, coll'espressione di un desiderio avvivato dal ritardo.

Non si cominciava dunque?

Gli uomini tiravano fuori l'orologio, i tardivi balzavano giù dalle carrozze prima che fossero fermate, i crocchi lasciavano il marciapiede su cui i viandanti passavano lentamente attraverso lo sprazzo di luce rimasto vuoto, allungando il collo per gettare un'occhiata nell'atrio. (1880, pp. 12-14)

Le due aree di discorso indiretto libero vengono mantenute, ma la scelta di collocarle come brevi paragrafi a sé stanti crea una messa in evidenza che va contro le intenzioni del testo di partenza, rischiando di avvicinare troppo questa forma di riporto, i cui contorni per

definizione tendono a perdersi all'interno del tessuto narrativo in cui è inserita, a un momento citazionale, privo di virgolette ma segnalato dall'accapo. La frammentazione in sottoparagrafi nuoce anche, sul piano stilistico, all'effetto di eco che la contiguità del doppio riferimento al nome di Nana produce nel passo originale. Tra le restanti versioni, solo Lissi, Bellonci e Eusebiotti mantengono questo richiamo, benché le ultime due antepongano alla seconda occorrenza del nome un dimostrativo che nel testo di partenza non figura, come indice di ripresa mirante a rafforzare la coesione testuale:

Gli uomini che si fermavano davanti ai manifesti lo sillabavano ad alta voce; altri lo pronunciavano passando, con un tono interrogativo, mentre le donne, sorridenti e inquiete, lo ripetevano dolcemente, con aria sorpresa. Nessuno conosceva Nanà. Da dove veniva questa Nanà? Circolavano aneddoti, facezie sussurrate da orecchio a orecchio [...]. Ma ora, come echeggiato, il nome di Nanà risuonava ai quattro angoli del vestibolo su un tono più alto, come per un desiderio accresciuto dall'attesa. Come mai lo spettacolo non cominciava? Gli uomini tiravano fuori l'orologio, i ritardatari saltavano in fretta dalle vetture prima che si fossero fermate, i gruppi di persone lasciavano il marciapiede, dove i passanti, lentamente, attraversavano il quadrato di luce del gas, ora deserto, allungando il collo per vedere dentro il teatro. (MB, pp. 18-20)

Gli uomini piantati davanti ai cartelloni lo scandivano a voce alta; altri invece, passando, lo gettavano così, in tono interrogativo, mentre le donne, quasi inquiete e meravigliate, lo ripetevano con dolcezza e con aria sorpresa. Nessuno conosceva Nana. Da dove veniva codesta Nana? E si sussurravano storielle e battute, da orecchio a orecchio [...]. Ma ecco, ormai «Nana» risuonava in tono sempre più alto in tutti gli angoli dell'atrio, e il desiderio e la curiosità si acuivano nell'attesa. Non si dava ancora inizio allo spettacolo? Gli uomini tiravano fuori dal taschino l'orologio, alcuni ritardatari scendevano dalle carrozze senza aspettare che fossero ferme, gruppi interi lasciavano il marciapiedi dove quelli che passeggiavano senza fretta attraversavano il rettangolo illuminato dal gas e ormai sgombro, allungando il collo per guardare il teatro. (DE, pp. 31-32)

Rispetto a queste soluzioni, in altri testi compaiono scelte lessicali più connotate sull'asse diastatico. Per «D'ou Nana tombait-elle?» i traduttori proposti da Montanelli, da Collodi e da Bogliolo sono rispettivamente «da dove pioveva?» (SM, p. 15), «da dove diavolo veniva?» (LC, p. 44) e «da dove era sbucata fuori?» (GB, p. 9), mentre «on ne commençait donc pas?» viene reso con «che si aspettava a cominciare?» (SM, p. 17), «ma che diavolo si aspettava a cominciare?» (LC, p. 45) e «come mai non cominciavano?» (GB, p. 10). Le formulazioni diverse proposte da questi traduttori sono accomunate dalla tendenza ad attribuire al pubblico un idioletto più improntato al registro familiare rispetto a quanto previsto dal testo di partenza. Tra tutte, nel testo di Luisa Collodi, il doppio impiego di «diavolo» con valore interiettivo per esprimere impazienza è forse la soluzione che si segnala per la maggiore vivacità espressiva, ma anche la trasposizione della congiunzione «donc» con il verbo

«aspettare» ci sembra un valido espediente per esprimere la crescente insofferenza del pubblico rispetto alla lunga attesa.

Il fatto che i discorsi di più personaggi confluiscono in un medesimo discorso indiretto libero si riflette spesso sul piano grammaticale nel ricorso al pronome «on» in funzione inclusiva. Si veda il passo seguente, in cui una volta abbassate le luci all'interno della sala del Théâtre des Variétés la tensione emotiva per l'imminente comparsa di Nana raggiunge il culmine:

Un frisson avait couru : enfin on allait donc connaître cette fameuse Nana, dont Paris s'occupait depuis huit jours ! (p. 1104)

Come nei casi precedenti, anche in questo passo la delimitazione dell'indiretto libero è resa agevole dal sistema di interpunzione scelto; i due punti separano il discorso oggettivo del narratore dalla dimensione soggettiva del pubblico, ancora una volta caratterizzata da un indice intonativo. Dal punto di vista lessicale la scelta dell'avverbio «enfin» si dimostra un elemento di connotazione emotiva non trascurabile, che rimarca e amplifica il sentimento di impazienza che accompagna l'ingresso in scena della protagonista. Il valore del dimostrativo «cette» in questo passo è ambiguo, in quanto il contesto potrebbe far optare per un'interpretazione in chiave anaforica, come elemento di ripresa volto a garantire la coesione testuale. I traduttori tendono a mantenerlo nel loro testo:

Un fremito era corso: finalmente la si conoscerebbe quella famosa Nanà, di cui Parigi si occupava da otto giorni! (AL, p. 21 vol. I)

Era corso un brivido: finalmente si sarebbe vista quella famosa Nanà, di cui tutta Parigi parlava da otto giorni! (LC, p. 50)

In certi casi, quando il punto esclamativo finale viene sostituito con il punto fermo, il dimostrativo resta l'unico elemento in grado di esprimere l'attitudine del locutore rispetto al proprio enunciato:

Un fremito era corso: finalmente la si conoscerebbe quella famosa Nanà, di cui Parigi si occupava da otto giorni. (1880, p. 19)

Era passato un brivido: finalmente si sarebbe vista quella famosa Nanà della quale tutta Parigi si stava occupando da otto giorni. (MB, p. 24)

Era passato un brivido: finalmente si sarebbe vista quella famosa Nanà di cui da otto giorni a Parigi tutti parlavano. (GB, p. 14)

Dora Eusebiotti trasgredisce alle regole canoniche di trasposizione deittica e propende per tradurre «cette» con «questa», accentuando ancor più la vicinanza dell'indiretto libero con la riproduzione diretta del dire del pubblico:

Un fremito percorreva la folla: avrebbero finalmente visto questa famosa Nana che da otto giorni faceva parlare tutta Parigi! (DE, p. 36)

Montanelli, al contrario, attenua tale impressione perché traspone il dimostrativo con l'articolo determinativo, scelta che, sommata alla sostituzione del punto esclamativo con il punto fermo, complica la decodifica da parte del lettore dello status enunciativo del passo:

Era corso un brivido: finalmente si stava per vedere la famosa Nanà, di cui da otto giorni tutta Parigi si occupava. (SM, p. 21)

Nelle versioni più datate si osserva una forte tendenza alla standardizzazione da parte dei traduttori, che rielaborano l'originale in modo da renderlo assimilabile a un semplice dato di fatto presentato dal narratore, eliminando qualunque indice di possibile sovrapposizione di istanze enunciative:

Si alzava finalmente il sipario e il pubblico avrebbe infine veduto ciò di cui parlava da otto giorni. (RF, p. 11)

Finalmente il sipario si alzava e si avrebbe potuto conoscere alla fine Nanà, di cui tutti tanto parlavano da otto giorni. (1931, p. 10)

Si alzava finalmente il sipario e si sarebbe veduta Nanà, che da otto giorni era l'argomento di tutti. (UC, p. 11)

Il testo del 1923 e quello di GPD si distinguono nuovamente per l'omissione di costituenti testuali, che porta a tradurre solo il segmento introduttivo del narratore, senza inserire alcuna traccia di polifonia enunciativa:

Un fremito passò per il teatro *. (1923, p. 9)

Un leggero fremito corse per la sala *. (GPD, p. 14)

Nel breve estratto che segue, lo stesso aggettivo dimostrativo «cette» si presenta come «marqueur d'empathie particulièrement puissant»²⁸³:

Mais, brusquement, dans ce malaise, les applaudissements de la claque crépitérent avec la régularité d'un feu de peloton. On se tourna vers la scène. Etait-ce Nana enfin ? Cette Nana se faisait bien attendre. (p. 1106)

In questo caso la formulazione con l'avverbio «bien» evoca con forza un enunciato esclamativo intriso del fastidio che l'eccessiva attesa provoca nel pubblico, creando un effetto di senso che richiama da vicino, al di là del tempo verbale, la modalità enunciativa diretta. Tanto il dimostrativo quanto l'avverbio vengono di solito riproposti nelle traduzioni. Il primo viene reso indistintamente con «questa» o con «quella», mentre nella ricerca di traduenti per «bien» vengono perseguite strategie linguistiche diverse, che vanno dal ricorso a locuzioni avverbiali e interiezioni alla trasposizione della frase da assertiva a esclamativa, oppure dalla dislocazione del soggetto all'uso combinato di congiunzioni avversative e reticenza:

Ma improvvisamente in quel malessere, gli applausi della *claque* scoppiarono con la regolarità d'un fuoco di plotone. Tutti si voltarono verso la scena. Era finalmente Nanà? Come la si faceva attendere quella Nanà! (1880, p. 21)

Un applauso regolare della claque, richiamò il pubblico all'attenzione. Era finalmente Nanà che compariva? Dio! quanto si faceva aspettare! (1931, p. 11)

Un applauso della claque scoppiò d'improvviso con l'intensità di un fuoco di plotone. Si voltarono tutti verso le scene. Era Nanà? Questa Nanà si faceva aspettare di molto. (AL, pp. 23-24 vol. I)

Uno dei soliti applausi della *claque* richiamò l'attenzione del pubblico. Era forse Nanà? Quanto si faceva attendere! (UC, p. 12)

Ma a un tratto, mentre il disagio si diffondeva, scoppiarono, con la regolarità di un fuoco di plotone, gli applausi della claque. Tutti si voltarono verso la scena. Era finalmente Nanà? Quanto si faceva aspettare quella Nanà! (SM, pp. 23-24)

E tutto a un tratto nel disagio generale scoppiarono, con la regolarità di colpi sparati da un plotone, gli applausi della *claque*. Tutti guardarono verso la scena. Nanà finalmente? Si faceva aspettare, insomma, questa Nana. (DE, p. 39)

²⁸³ Cfr. Kerstin Jonasson, «Deux marqueurs de polyphonie dans les textes littéraires : le pronom *on* et le déterminant démonstratif *ce*», Laurence Rosier et al. (éd.), *Dialogisme et polyphonie: Approches linguistiques, Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, pp. 281-295.

Ad un tratto, in quell'atmosfera di disagio, crepitarono con la regolarità di una scarica di fucileria gli applausi della claque. Tutti si voltarono verso il palcoscenico. Era Nanà finalmente? Questa Nanà, però, si faceva aspettare... (GB, p. 16)

Luisa Collodi trova una parafrasi semantica efficace per esprimere la sensazione veicolata nel testo di partenza dal segmento «était-ce Nana enfin?»:

Ma, bruscamente, in quell'atmosfera di disagio, gli applausi della claque crepitarono, con la regolarità di un fuoco di fila. Il pubblico guardò nuovamente verso il palcoscenico. Arrivava o no, Nanà? Quanto si faceva aspettare, quella Nanà! (LC, p. 52)

Maria Bellonci propende invece per una traduzione meno comunicativa, scegliendo di non rendere l'avverbio «bien» e modulando il verbo «essere» con «vedere»:

Ma improvvisamente, in quell'atmosfera di disagio, gli applausi della claque crepitarono con la regolarità di un fuoco di fila. Tutti si voltarono. Si sarebbe vista finalmente Nanà? Questa Nanà si faceva aspettare. (MB, p. 26)

GPD, conformante all'attitudine traduttiva adottata nei casi precedenti, sopprime l'area di discorso indiretto libero, attribuendo l'intero passo al narratore come unica fonte enunciativa:

Il pubblico si spazientiva perché Nanà si faceva aspettare troppo. (GPD, p. 15)

Alcune delle soluzioni traduttive proposte per questo passo dimostrano che i traduttori, nel momento in cui si misurano con porzioni di discorso indiretto libero, sentono il bisogno di riformulare in chiave soggettiva il carattere intonativo di un segmento testuale. Un'ulteriore conferma è data dal brano che riportiamo sotto, in cui Zola, per rimarcare la sensazione di disagio del pubblico, ricorre a un'esclamazione seguita da una domanda retorica:

Une scène, ensuite, semble interminable. Jupiter n'en finissait pas d'assembler le conseil des dieux, pour lui soumettre la requête des maris trompés. Et toujours pas de Nana ! On gardait donc Nana pour le baisser du rideau ? (p. 1107)

Per garantire la stessa efficacia comunicativa, senza alterare lo status enunciativo del passo, l'esclamazione viene spesso trasposta in una domanda:

Era una commissione di mariti terrestri ingannati regolarmente, che venivano a presentare querela al signore dell'Olimpo, contro Venere che infiammava le loro mogli. Ma Nanà non veniva? La tenevano proprio in fondo? (RF, p. 12)

Altre svariate scene si succedettero, una delle quali parve interminabile al pubblico, che era impaziente di veder comparire Nanà. Ma non veniva dunque mai? La serbavano proprio alla fine? (1931, p. 11)

Il seguito della scena parve interminabile. Giove non la finiva mai di riunire il consiglio degli Dei per sottomettere loro l'inchiesta dei mariti ingannati. E di Nanà ancora niente? Conservavano dunque Nanà per quando si cala il sipario? (AL, p. 24 vol. I)

Poi, una scena sembrò interminabile. Giove non ce la faceva a radunare il consiglio degli dei per sottoporgli la lamentela dei mariti fatti becchi. E ancora, niente Nanà? La tenevano in serbo per quando calava il sipario? (SM, p. 24)

Ma dopo vi fu una scena che sembrava non dovesse aver fine. Giove non la finiva più di raccogliere il consiglio degli Dei, cui voleva esporre la supplica dei mariti traditi. E ancora niente Nana? Questa Nana volevano tirarla fuori al momento di abbassare il sipario? (DE, p. 40)

Solo Bellonci, Collodi e Bogliolo scelgono di riproporre la successione intonativa originale:

La scena che seguì parve interminabile. Giove non la finiva più di radunar il consiglio degli Dei per partecipare loro la richiesta dei mariti traditi. E di Nanà nessuna notizia! Si voleva lasciare Nanà per la calata del sipario? (MB, p. 26)

La scena che seguì parve interminabile. Giove non la finiva più di riunire il concilio degli dèi, per sottometter loro la richiesta dei mariti traditi. E sempre niente Nanà! volevano tenere Nanà per quando calava il sipario? (LC, pp. 52-53)

Seguì una scena che parve interminabile. Giove non la finiva più di radunare il consiglio degli dèi per sottomettere loro la denuncia dei mariti traditi. E Nanà non compariva ancora! La tenevano in serbo per la calata del sipario? (GB, p. 17)

Nel momento in cui il punto esclamativo viene trasposto in un punto fermo non sempre i confini del discorso indiretto libero coincidono tra testo originale e versioni italiane:

Venne poi una scena che parve interminabile. Giove non la finiva più coll'adunar il consiglio degli Dèi, per sottomettergli la supplica dei mariti ingannati. Nanà non compariva mai. La serbavano dunque per l'ultima scena! (1880, p. 22)

* Nanà non compariva. O che la serbavano proprio in fondo? (UC, p. 12)

In questi casi il lettore non necessariamente è portato a percepire il segmento «Nanà non compariva» come un'incursione della voce del pubblico nel discorso del narratore, poiché è un dato oggettivo che Nana, a questo punto dello spettacolo, non ha ancora fatto il suo ingresso in scena. La stessa considerazione non vale per la traduzione del 1923, in cui si legge:

Venne poi una scena interminabile. E Nanà non compariva mai. L'aspettativa incominciava a irritare il pubblico. (1923, p. 9)

Pur presentando lo stesso segno interpuntivo, la presenza della congiunzione (che compare anche nel testo di partenza) introduce una cesura all'interno del testo, aprendo al riconoscimento di un possibile momento di rottura tra piani enunciativi, che facilita l'interpretazione del segmento come un'eco, seppure lontana, del dire del pubblico. In questo modo il traduttore riesce a salvaguardare la pluralità enunciativa, che senza il mantenimento della congiunzione d'apertura sarebbe andata del tutto perduta a causa dell'omissione del segmento «on gardait donc Nana pour le baisser du rideau?».

GPD si rivela anche in questo caso l'unico traduttore che opera un riassunto del testo originale volto a restituire solo il messaggio principale:

Seguì una scena interminabile, il pubblico tornò a spazientirsi. (GPD, p. 15)

All'interno del primo capitolo del romanzo figura un'ulteriore occorrenza di *profération collective* espressa tramite discorso indiretto libero su cui vale la pena soffermarsi. Si tratta del breve passo che segue la comparsa in scena di Nana nei panni di Venere:

Dès le second vers, on se regardait dans la salle. Était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave ? Jamais on avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. Son directeur la jugeait bien, elle chantait comme une seringue. (p. 1107)

Con questo brano si chiude la costruzione dell'identità del pubblico come personaggio unitario.

Nel momento in cui sarà conquistato dalle movenze licenziose della protagonista sul palco, a partire dal «très chic» che Georges Hugon pronuncia a voce alta (p. 1107), il pubblico si scinde nei suoi componenti singoli, che cominciano a presentare autonomamente le proprie opinioni e reazioni, e l'indiretto libero lascia spazio al discorso diretto, con cui la responsabilità enunciativa viene delegata ai singoli personaggi. Rispetto ai segmenti citati fin qui, in questo caso risulta meno immediato tracciare i confini dei diversi segmenti sul piano enunciativo. La prima proposizione («dès le second vers, on se regardait dans la salle») è riconducibile alla dimensione del racconto e il punto interrogativo lascia intuire che «était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave» è senza dubbio l'opinione del pubblico. Nei due periodi conclusivi («jamais on avait entendu une voix aussi fausse» e «son directeur la jugeait bien»), tuttavia, aumenta il grado di ambiguità del testo, al punto che il lettore non può

stabilire con certezza quale voce senta, se del pubblico o del narratore. Il riferimento intratestuale alla precedente descrizione del talento di Nana che Bordenave aveva fornito a La Faloise contribuisce a ostacolare la decodifica enunciativa del passo. Il lettore potrebbe dedurre che Bordenave non abbia parlato in certi termini solo con La Faloise, oppure i due segmenti potrebbero essere scissi rispettivamente in un intervento oggettivo del narratore (realmente Nana non sa cantare) e in un ammiccamento che viene rivolto al solo lettore, come se questi pur essendo depositario di informazioni di cui il pubblico non è a conoscenza si aspettasse doti canore e recitative migliori, in grado di giustificare tanta attesa.

Due traduttori sembrano optare per la prima interpretazione, che esplicitano aggiungendo un discorso citante:

Fin dal secondo verso, tutti nella sala si guardavano l'uno coll'altro. Ma, era forse uno scherzo di Bordenave? Non si era mai sentita una voce più stonata. Si resero conto che il suo direttore l'aveva ben giudicata, ella cantava come una pecora. (1931, p. 11)

Al secondo verso, tutti si guardavano nella sala. Ma era forse uno scherzo di Bordenave? Mai e poi mai si era sentita una voce così falsa e sgraziata. Tutti pensarono che aveva detto bene il suo direttore, cantava come un catenaccio. (GPD, p. 15)

In entrambi i testi si nota l'aggiunta della congiunzione «ma» posta come elemento d'apertura del segmento «était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave?», che segnala esplicitamente un cambio di livello enunciativo rispetto al dettaglio descrittivo fornito dal narratore. Il medesimo indice di frattura enunciativa viene riproposto da Caimpenta, che inserisce il discorso indiretto libero nel testo per mezzo dei due punti:

Nella sala tutti si guardarono uno coll'altro: ma che fosse uno scherzo di Bordenave? Non avevano mai sentito una voce così stonata. Il direttore aveva detto bene: cantava come una pecora. (UC, p. 12)

Le altre versioni si mantengono più aderenti all'originale, in cui il discorso indiretto libero compare senza che alcun indice lessicale segnali l'imminente cambio di fonte enunciativa.

Generalmente i due componenti, «plaisanterie» e «gageure» sono separati da un ulteriore punto interrogativo, che sostituisce in italiano l'inversione del soggetto nella frase interrogativa francese:

Appena dopo il secondo verso tutti si guardavano in faccia. Era uno scherzo? Qualche scommessa di Bordenave? Mai s'era intesa una voce così falsa e messa con tanta poca scuola. Il direttore la giudicava bene, ella cantava come un lavativo. (AL, p. 25 vol. I)

Già a partire dal secondo verso gli spettatori cominciarono a scambiarsi occhiate. Era uno scherzo? Una scommessa di Bordenave? Non si era mai sentita una voce così stonata, così male impostata. Aveva detto bene il direttore, cantava come una campana fessa. (GB, p. 17)

Montanelli, con la ripetizione verbo «essere», produce un testo forse ritmicamente meno fluido rispetto all'originale, ma la soluzione «presa di bavero» come traduce di «gageure» ci sembra una delle più appropriate:

Fin dal secondo verso, tutti, nella sala, cominciarono a guardarsi tra loro. Era uno scherzo? Era una presa di bavero di Bordenave? Mai si era sentita una voce così stonata, così ineducata al canto. Il suo impresario l'aveva giudicata bene: cantava come uno zufolo. (SM, p. 25)

In assenza della reiterazione del punto interrogativo, i due elementi nominali in questione vengono uniti tramite congiunzione:

Non era finito il primo verso che in platea tutti si guardarono. Era uno scherzo od una scommessa di Bordenave? Non si era mai udita voce più stonata e peggio educata. Il direttore diceva bene: era una cagna. (1880, p. 22)

O tramite virgola, come nel testo di partenza:

Al secondo verso, nella sala, gli spettatori si guardarono. Era uno scherzo, una scommessa di Bordenave? Mai s'era intesa una voce così falsa, regolata con minor metodo. Il suo direttore l'aveva giudicata bene, ella cantava come una siringa. (MB, p. 27)

Dora Eusebietti riprende la stessa strategia, ma sceglie di accentuare l'effetto mimetico dell'orale nella sua traduzione aggiungendo un «forse» con valore attenuativo e l'aposiopesi in funzione intonativa dopo il punto interrogativo:

Non era arrivata al secondo verso che il pubblico già si guardava stupefatto. Era uno scherzo, una scommessa di Bordenave forse?... Mai si era sentita voce tanto stonata e peggio curata. Il direttore era un buon giudice, una sirena da pompieri. (DE, p. 40)

Luisa Collodi accompagna «disastro» con un punto esclamativo, che connota il segmento di una latente valenza comica, ben diversa dallo stato di reale disillusione e incredulità che attanaglia il pubblico veicolato dal punto fermo dell'originale:

Dal secondo verso, gli spettatori cominciarono a guardarsi tra di loro. Era uno scherzo, una scommessa di Bordenave? Non si era mai sentita una voce così stonata, così male impostata. Il suo direttore l'aveva giudicata bene: era un vero disastro! (LC, p. 53)

L'espedito del discorso indiretto libero come elemento funzionale a ravvivare la narrazione inserendo porzioni di *profération collective* nel testo torna con il Grand Prix descritto al capitolo XI, occasione in cui si trovano riuniti in uno stesso quadro più personaggi di quanti siano familiari al lettore:

C'était un sentiment d'angoisse qui commençait à étrangler tout ce monde entassé. Encore une défaite ! [...] Ce fut comme la clameur montant d'une marée. Nana ! Nana ! Nana ! Le cri roulait, grandissait, avec une violence de tempête, emplissant peu à peu l'horizon, des profondeurs du Bois au Mont Valérien, des prairies de Longchamp à la plaine de Boulogne. Sur la pelouse, un enthousiasme fou s'était déclaré. Vive Nana ! vive la France ! A bas l'Angleterre ! (pp. 1401-1404)

L'indiretto libero si configura in questo passo come lo strumento enunciativo attraverso cui Zola riesce a collocare il lettore al centro della scena, dentro l'ippodromo con il pubblico. La soppressione del verbo introduttore e della designazione di un locutore definito consente ai segmenti che attuano una focalizzazione interna di generalizzare la fonte di produzione, creando una sorta di *vox populi* che rafforza ulteriormente il trionfo di Nana, intesa sia come puledra sia, di rimando, come cortigiana. Sul piano stilistico il simbolo della «marée» amplia la portata significativa del passo a livello dell'immaginario; l'assimilazione del giubilo del pubblico alla marea attiva una lettura allegorica per cui la folla si vede identificata con un elemento naturale vasto, nel quale i singoli finiscono inevitabilmente per perdersi.

La maggiore aderenza, sia contenutistica che formale, si osserva nelle versioni di Montanelli e Collodi:

Un senso di angoscia cominciava già a soffocare tutta quella gente ammicchiata. Ancora una sconfitta! [...] Scoppiò il clamore crescente come di marea. Nanà! Nanà! Nanà! Il grido correva e ingrandiva con una violenza di tempesta, diffondendosi a poco a poco fino all'orizzonte, dalle profondità del Bois fino al monte Valerien, dalle praterie di Longchamp fino alla piana di Boulogne. Sul prato l'entusiasmo era salito alle stelle. Viva Nanà! viva la Francia! abbasso l'Inghilterra! (SM, pp. 351-353)

Lo stesso senso di angoscia cominciava a invadere tutta quella gente ammassata. Un'altra sconfitta! [...] Fu come il clamore montante di una marea. Nanà! Nanà! Nanà! Il grido si espandeva, cresceva, con la violenza di una tempesta, riempiva a poco a poco l'orizzonte, dalle profondità del Bois al monte Valérien, dalle praterie di Longchamp alla pianura del Boulogne. Sul prato si era scatenato un forte entusiasmo. Viva Nanà! Viva la Francia! Abbasso l'Inghilterra! (LC, pp. 396-399)

I testi di Bellonci e Bogliolo si distinguono solo per piccoli interventi operati nella successione che compone l'esultanza finale. Bellonci la trascrive in corsivo, mentre Bogliolo

lascia che il tono della composizione venga espressa da un unico indice esclamativo finale, collegando i vari componenti tramite virgole:

Lo stesso senso di angoscia cominciava a invadere tutta quella gente ammassata. Un'altra sconfitta! [...] Fu come il clamore montante di una mareggiata. Nanà! Nanà! Nanà! il grido si espandeva, s'ingrandiva con una violenza tempestosa empiendo a poco a poco l'orizzonte dalle profondità del Bois al monte Valérien, dalle praterie di Longchamps alla pianura di Boulogne. Viva Nanà! Viva la Francia! Abbasso l'Inghilterra! (MB, pp. 353-355)

Era un senso di angoscia che cominciava a opprimere tutta quella gente assiepata. Un'altra sconfitta! [...] fu come il crescente clamore di una marea. Nanà! Nanà! Nanà! L'urlo si propagava sempre più forte, con la violenza di una tempesta, riempiendo a poco a poco l'orizzonte, dalle profondità del Bois al Mont Valérien, dai prati di Longchamp alla pianura di Boulogne. Sul prato era scoppiato un entusiasmo pazzesco. Viva Nanà, viva la Francia, abbasso l'Inghilterra! (GB, pp. 375-378)

Eusebietti sceglie di non mantenere la prima occorrenza di discorso indiretto libero, che viene inglobata nel quadro presentato dal narratore sottoforma di complemento di specificazione del «sentiment d'angoisse»:

Quel senso angoscioso di sconfitta incominciava a deprimere tutta la gente che s'era radunata colà. (DE, p. 449)

Le restanti due aree subiscono una messa in evidenza tipografica, in virtù della quale vanno a costituire dei paragrafi indipendenti:

Si udì un clamore simile a quello della marea che cresce.
Nana! Nana! Nana!

Il grido si allargava, si faceva sempre più alto con un rumore violento di tempesta, riempiva a poco a poco l'orizzonte, dalle profondità segrete del Bois al monte Valérien, dalle praterie di Longchamp alla pianura di Boulogne. Sul prato erboso si verificavano scene di entusiasmo folle.

Viva Nana! Viva la Francia! Abbasso l'Inghilterra! (DE, p. 451)

Nelle prime versioni del testo si osserva un livellamento discorsivo marcato, che porta all'aggiunta di discorsi citanti non presenti nel testo di partenza e/o alla trasposizione del discorso indiretto libero in discorso diretto:

Lo stesso senso di angoscia cominciava ad opprimere tutta la turba accalcata colà. Ancora una sconfitta, pensavano [...]. Si udì un muggito simile a quello del flusso quando invade le spiagge:

– *Nanà! Nanà! Nanà!*

Quel grido si diffondeva, vibrava come un rombo di procella, allargandosi a poco a poco per l'orizzonte dalle profondità del bosco fino al Monte Valeriano, dai prati Longchamps fino alla pianura del Boulogne.

Sul campo scoppiava un entusiasmo delirante: “Viva *Nanà!* Viva la Francia! Abbasso l’Inghilterra!” (1880, p. 454; AL, pp. 165-166 vol. II)

Era un sentimento d’angoscia che cominciava ad affliggere tutta quella gente ammassata nel prato, pensando ad ancora una disfatta! [...] Fu come il rumore crescente della marea. Il grido: “Nanà! Nanà! Nanà!” si spandeva ed aumentava, colla violenza di una tempesta, riempiendo l’aria. Un pazzo entusiasmo animò la folla. Si gridava: “Evviva Nanà! viva la Francia! abbasso l’Inghilterra!” (1931, pp. 214-215)

GPD inserisce il virgolettato citazionale solo nel segmento conclusivo del brano:

Era un senso di angoscia che stava prendendo tutta quella gente. Un’altra disfatta! [...] Allora fu un clamore simile al boato di una marea. Nanà! Nanà! Nanà! Il grido si levava nell’aria, cresceva, si ripercuoteva colla violenza di una tempesta, riempiva lo spazio, dalle profondità del Bosco di Boulogne fino alle pendici del monte Valeriano. Un entusiasmo folle si era scatenato. «Viva Nanà, viva la Francia, abbasso l’Inghilterra!». (GPD, pp. 293-294)

Ancora più arbitrarie si rivelano essere le scelte tipografiche operate da Fandot e da Caimpenta, i quali traducono rispettivamente:

Era un sentimento doloroso che invadeva tutti, perderebbero ancora! [...] Si gridava il nome di Nanà, sempre più forte, come una tempesta che riempiva l’aria. E si continuava: Evviva Nanà! Viva la Francia! Abbasso l’Inghilterra! (RF, pp. 224-225)

E un sentimento doloroso invadeva tutta la folla. Perdere ancora! [...] Successe un frastuono crescente come la marea. – Nanà! questo grido si estendeva, aumentava come una tempesta, riempiva l’aria. Si gridava: Evviva Nanà! Viva la Francia! Abbasso all’Inghilterra! (UC, pp. 241-243)

In entrambi i testi il primo segmento di discorso indiretto libero viene mantenuto, malgrado la trasposizione sostantivo-verbo. Fandot avanza un tentativo di normizzazione del passo con un’ulteriore trasposizione accompagnata dalla variazione dell’ordine dei costituenti («Si gridava il nome di Nanà sempre più forte»). Caimpenta introduce un discorso diretto retto dal trattino, in cui il nome di Nana figura un’unica volta in corsivo, seguito da un intervento del narratore, senza che intervengano i canonici segni di interpunzione a stabilire il confine tra citazione e racconto. Per la resa dell’ultima delle aree di indiretto libero originali, i due traduttori impiegano il medesimo ibrido costituito da un discorso citante con verbo dichiarativo («continuare» e «gridare») seguito dai due punti, che introducono un discorso citato non inserito tra virgolette, ma segnalato dalla lettera maiuscola.

Nel momento in cui il discorso indiretto libero di *profération collective* serve a ricostruire un avvenimento, gli interventi di normizzazione che alcuni traduttori tendono a effettuare sono circoscritti all'aggiunta del verbo dichiarativo. Si veda il brano seguente:

Mais d'autres bruits, très graves, qu'on chuchotait, arrivaient de l'enceinte du pesage. Les hommes qui en revenaient précisaient des détails ; les voix montaient, on racontait tout haut un scandale affreux. Ce pauvre Vandeuves était fini ; il avait gâté son coup superbe par une plate bêtise, un vol idiot, en chargeant Maréchal, un bookmaker véreux, de donner pour son compte deux mille louis contre Lusignan, histoire de rattraper ses mille et quelques louis ouvertement pariés, une misère ; et cela prouvait la fêlure, au milieu du dernier craquement de sa fortune. (p. 1406)

L'indeterminatezza del discorso indiretto libero si rivela di particolare importanza perché consente al narratore di sfumare i contorni del racconto. Verosimilmente il discorso raccoglie al suo interno una serie di prese di parola diverse, che non vengono espresse singolarmente ma riassunte nel contenuto. L'assenza di informazioni citate, ovvero fissate in un momento enunciativo definito, alimenta l'idea di «bruit» annunciata dal narratore in apertura del passo. D'altra parte gli enunciati riportati mantengono uno stretto legame con i soggetti (pur indefiniti) che li producono. La presenza di una fonte enunciativa originale che, benché indefinita, si differenzia dal narratore traspare da elementi come il dimostrativo «ce», l'aggettivazione («pauvre», «superbe»), il registro familiare («était fini», «vol idiot»), o ancora il valutativo «une misère» e l'indeterminatezza della cifra menzionata («ses mille et quelques louis»), che diventa plausibile in un contesto di diceria come quello messo in atto. È significativa anche la presenza dell'apposizione relativa alla figura di Maréchal; il lettore ha già conosciuto il personaggio e ha avuto modo di intuire che si occupa di affari loschi, mentre per il pubblico che affolla l'ippodromo si tratta di un'informazione ancora inedita, che necessita l'apposizione «un bookmaker véreux».

Così viene reso il brano nelle traduzioni del 1880 e del 1923:

Ma dal recinto di pesa, cominciarono a diffondersi altre voci, molto gravi, sussurrate pian piano.

Poi quelli che venivano da lì, diedero particolari. Le voci si fecero alte, si raccontò forte un orrendo scandalo, si disse che quel povero Vandeuver era perduto.

Si raccontava che nella sua stupenda speculazione, aveva commesso una madornale corbelleria, una truffa da cretino, facendo dar per suo conto a Maréchal, un *bookmaer* di dubbia fama, diecimila luigi contro *Lusignano* e ciò alla fine di riguadagnare i mille luigi scommessi ufficialmente, una misera, che avrebbe dovuto sacrificare. Secondo molti si vedeva che in quest'ultimo risorgere della sua fortuna, non aveva più la testa a segno. (1880, p. 459; AL, p. 169 vol. II)

Ma dal recinto della pesa, cominciarono a diffondersi altre voci, molto gravi.

Si raccontò forte che Vandeuves era perduto, perché nella sua speculazione, aveva commesso una corbelleria madornale, una truffa da cretino, facendo dare per suo conto da Maréchal, un «boomaker» di dubbia fama, diecimila luigi contro *Lusignano* per riguadagnare i suoi mille luigi scommessi ufficialmente, che avrebbe dovuto sacrificare. (1923, p. 71)

Pur cambiando la modalità enunciativa da indiretta libera a subordinata, le due versioni mantengono i vari indici da cui traspare la presenza di una o più fonti enunciative diverse dal narratore. GPD, invece, semplifica il testo di partenza al punto da cancellare tutti gli elementi di natura valutativa:

Ma altre voci, più gravi, si sussurravano. * Uno scandalo enorme stava per scoppiare. * Vandeuves * aveva rovinato il suo colpo incaricando Maréchal * di dare per conto suo duemila luigi contro «Lusignan» allo scopo di recuperare i mille luigi * che aveva scommesso apertamente *. (GPD, p. 296)

Il traduttore si limita a riportare la ricostruzione del fatto accaduto, ma non si cura di garantire il mantenimento della polifonia enunciativa propria dell'originale. Rispetto a questa resa scevra di indici emotivi, Caimpenta reintroduce il riferimento a «une misère», che viene trasposto in una proposizione:

Ma nel *pesage* venivano raccontate cose più gravi, e si parlava a voce alta di uno scandalo. * Vandeuves aveva commesso un grave errore. Maréchal * aveva venduto, per conto suo, duemila napoleoni contro Lusignan, allo scopo di poter recuperare i suoi mille * scommessi apertamente su quel cavallo. Una vera sciocchezza, che poteva evitare. (UC, p. 245)

Le versioni più aderenti all'originale sul piano del contenuto propongono soluzioni lessicali diverse, ma fra loro equivalenti:

Ma altre chiacchiere, più gravi, venivano dal recinto del peso. Si raccontava a voce alta un orribile scandalo. Il povero Vandeuves era finito: nella sua splendida speculazione aveva commesso un errore madornale, un imbroglio da cretino, facendo vendere per conto suo, da Marechal, un boomaker poco onesto, duemila napoleoni contro Lusignan allo scopo di recuperare i suoi mille napoleoni scommessi apertamente. Una vera miseria che avrebbe potuto non fare. (1931, p. 217)

Ma dal recinto del peso arrivavano altre dicerie assai più gravi che la gente sussurrava. Gli uomini che venivano di là raccontavano i particolari: le voci aumentavano, finché si raccontò ad alta voce uno scandalo spaventoso: quel povero Vandeuves era finito; aveva rovinato il suo magnifico colpo con un sciocchezza, una truffa stupida, incaricando Maréchal, un bookmaker di dubbia fama, di scommettere per lui duemila luigi contro Lusignano, per riprendere quei mille e qualche cosa che aveva apertamente puntato, una vera miseria; prova, questa, dell'incrinatura che annunciava l'ultimo crollo della sua fortuna. (MB, p. 358)

Ma altre dicerie, molto gravi, che però venivano appena bisbigliate, correvano nel pesage. Gli uomini che venivano da lì davano i particolari; le voci salivano, si parlava di un enorme scandalo. Quel povero Vandeuves era un uomo finito; aveva sciupato il suo stupendo colpo commettendo una stupida sciocchezza, un imbroglio da idiota, incaricando Maréchal, un bookmaker bacato, di puntare per conto suo duemila luigi contro Lusignano, per rifarsi, si diceva, dei suoi poco più che mille luigi apertamente giocati, una vera miseria; il che provava a che punto di pazzia era arrivato in quell'ultimo patatrac del suo patrimonio. (SM, p. 356)

Dal recinto del pesaggio arrivavano altre voci e riferivano cose gravi. Gli uomini che venivano di là davano particolari precisi: le voci diventavano sempre più insistenti, si raccontava piano e forte uno scandalo spaventoso. Era spacciato, quel povero Vandeuves: aveva guastato il suo magnifico colpo per una sciocchezza meschina, un furto stupido allorché aveva incaricato Maréchal, un losco allibratore, di dar per conto suo duemila *luigi* contro Lusignan per rifarsi dei mille e poco più che aveva scommesso ufficialmente. Una vera miseria. (DE, p. 455)

Ma altre voci, molto gravi, cominciarono ad arrivare, sussurrate, dal recinto del peso. Gli uomini che ne venivano aggiungevano particolari, le chiacchiere aumentavano, si raccontava ad alta voce un gravissimo scandalo. Quel povero Vandeuves era finito: aveva rovinato il suo magnifico colpo con una sciocchezza assurda, una truffa stupida, incaricando Maréchal, un bookmaker disonesto, di puntare per suo conto duemila luigi su Lusignan, per riprendere i mille luigi e qualcosa che lui aveva puntato apertamente; una vera miseria, e questa era la prova dell'incrinatura, dell'estremo sconquasso del suo patrimonio. (LC, pp. 401-402)

Ma dal recinto del peso arrivavano, appena sussurrate, altre voci molto gravi. Gli uomini che tornavano da lì riferivano dei dettagli precisi, le chiacchiere aumentavano, si raccontava ad alta voce uno spaventoso scandalo. Quel povero Vandeuves era finito; aveva rovinato il suo straordinario colpo per una banale sciocchezza, un stupido furto, dando incarico a Maréchal, un bookmaer disonesto, di puntare per suo conto duemila luigi su Lusignan per recuperare i mille luigi e qualche spicciolo che ci aveva pubblicamente scommesso: una vera miseria; e quest'errore era la prova dell'incrinatura, nel momento in cui la sua fortuna andava definitivamente a rotoli. (GB, p. 381)

Chiudiamo la rassegna con il testo di Fandot, che si distingue dagli altri per una *mise en page* molto personale (accompagnata dall'omissione di alcuni degli indici di polifonia enunciativa presenti nel testo di partenza) e soprattutto per le scelte interpuntive effettuate dal traduttore, che si discostano fortemente dalla regolarità ritmica dell'originale:

Ma dal pesage venivano passate storie più gravi e si raccontava a voce alta un brutto scandalo:

Il Vandeuves nella sua bella speculazione, aveva fatto un errore che lo rovinava, facendo vendere per suo, dal Maréchal, un boomaker poco onesto duemila napoleoni contro il Lusignan, allo scopo di recuperare i suoi mille scommessi apertamente. Una miseria vera, che poteva non fare. (RF, p. 227)

4.2. Il discorso indiretto libero di flusso di coscienza

All'interno del romanzo si incontrano aree testuali in cui il discorso indiretto libero viene impiegato per esprimere il flusso di coscienza dei personaggi. L'impiego di tale tecnica stilistica è trasversale a tutte le figure che Zola mette in scena, senza distinzione tra personaggi principali o secondari. I passi possono coincidere con considerazioni che occupano poche righe oppure seguire sviluppi più articolati ed esplicitarsi in un intero capitolo, come accade con il personaggio di Fauchery nel momento in cui viene introdotto per la prima volta ai *mardis* di casa Muffat. Anche in questo caso il contesto situazionale che giustifica l'innesto di brani riportati è dato dalla presenza di una figura che, muovendosi al di fuori della sua dimensione abituale («Le journaliste, après avoir salué le comte, resta un moment dépaycé au milieu du salon» p. 1147), è portata a osservare e valutare lo spaccato sociale che lo circonda. Dal punto di vista contenutistico, Zola realizza per mezzo delle riflessioni di Fauchery un flashback narrativo grazie al quale il lettore viene messo a conoscenza della storia pregressa dei Muffat e delle dinamiche che regolano il loro matrimonio. L'attenzione del giornalista si concentra soprattutto sulla contessa, che appare sotto una luce diversa rispetto alla figura algida presentata al lettore nell'intervallo de *La Blonde Vénus*, conformemente alle intenzioni di Zola che prevede di farne «l'autre face du vice, le vice protégé par une situation légale, bien plus destructif»²⁸⁴. Il contenuto dei primi passi interiorizzati di Fauchery, qualificati come «réflexions» dal narratore, è incentrato sulla fisionomia:

- Il resta près de la comtesse. Tout en causant avec elle, il continuait ses réflexions. Elle ne paraissait pas son âge ; on lui aurait donné au plus vingt-huit ans ; ses yeux surtout gardaient une flamme de jeunesse, que de longues paupières noyaient d'une ombre bleue [...]. Mais un signe qu'il aperçut à la joue de la comtesse, près de la bouche, le surprit.
- 5 Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient ; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais. N'importe, cette femme ne couchait avec personne. (p. 1150)

Il ritmo cadenzato del passo segue la formulazione del pensiero. La scelta di collegare gli enunciati espressi tramite indiretto libero per mezzo del punto e virgola, che suggerisce una pausa (di riflessione ed elaborazione) lunga, è emblematica della lentezza di un discorso

²⁸⁴ Zola citato in Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 1670.

mentale, che prende corpo a mano a mano che l'occhio si sofferma su particolari diversi. Non molti traduttori riconoscono in questo tratto uno stilema dell'autore:

(rr.1-3) Restò accanto alla contessa, discorrendo e continuando le sue riflessioni. Essa non dimostrava la sua età; le si sarebbe dati tutt'al più ventott'anni; i suoi occhi in special modo avevano conservato uno splendore giovanile *. (1931, p. 41)

Restò presso la contessa. Ma mentre parlava con lei continuava le sue interne riflessioni. Non mostrava l'età che aveva; non le si sarebbero dati più di ventotto anni; gli occhi soprattutto conservavano una vivezza di gioventù, che lunghe palpebre inondavano di un'ombra azzurra. (AL, p. 90 vol. I)

Più spesso le traduzioni sono caratterizzate da interventi volti a rendere più accessibile il brano e più fluida la lettura. La ripetizione del punto e virgola non viene riproposta, a vantaggio dell'inserimento del punto fermo, della virgola e soprattutto dei due punti, i quali però, più che una pausa, indicano un'illustrazione:

(rr. 1-3) Rimase vicino alla contessa. Continuando a parlare, non perdeva il filo delle sue riflessioni. Sembrava più giovane di quel che era, le si sarebbero dati, al più, ventotto anni. Gli occhi conservavano la fiamma giovanile, che le lunghe palpebre nascondevano sotto un'ombra azzurra. (GPD, p. 60)

Restò vicino alla contessa. Parlando con lei continuò a riflettere. Ella non dimostrava la sua età, le si sarebbero dati tutt'al più ventotto anni: soprattutto i suoi occhi, velati dall'ombra azzurra delle pupille, conservavano la fiamma della giovinezza. (MB, p. 75)

E restò accanto alla contessa. Pur conversando con lei, continuava a riflettere. Non dimostrava l'età che aveva, le si sarebbero dati tutt'al più ventotto anni: specialmente i suoi occhi conservavano una fiamma di giovinezza che le lunghe palpebre velavano di un'ombra azzurra. (SM, p. 78)

Rimase vicino alla contessa. Parlando con lei, continuava a riflettere. Non dimostrava la sua età: al massimo, le si sarebbero dati ventotto anni. Gli occhi, in special modo, che le lunghe palpebre coprivano d'un'ombra azzurrina, conservavano un fuoco di giovinezza. (LC, p. 103)

Rimase accanto alla contessa. Chiacchierando con lei, continuava le sue riflessioni. Non dimostrava la sua età, al massimo le si sarebbero potuti dare ventott'anni; gli occhi soprattutto, che le lunghe palpebre velavano di un'ombra azzurra, serbavano una fiamma di giovinezza. (GB, p. 69)

Nel testo del 1880 compare la congiunzione «e», la cui presenza sembra addirsi più al discorso del narratore che alle riflessioni interiori di Fauchery:

(rr. 1-3) Rimase accanto alla contessa, ma, pur ciarlando con lei, continuava le riflessioni di prima.

Non mostrava la sua età: le si sarebbero dati vent'otto anni al più, ed aveva poi una fiamma di gioventù nelle pupille, che lunghe palpebre sommergevano in un'ombra azzurrina. (1880, p. 84)

La porzione di testo compresa tra le righe 3 e 6 nelle traduzioni risulta meno distante rispetto alla struttura sintattica del testo di partenza, malgrado certi traduttori preferiscano connotare con una sfumatura esclamativa la constatazione «c'était drôle», proponendo un discorso indiretto libero sovramarcato rispetto alla formulazione di partenza:

(rr. 3-6) Ma un neo che notò sulla guancia sinistra della contessa, vicino alla bocca, lo sorprese. Nanà aveva lo stesso neo, proprio lo stesso. Era strana! Sul neo c'erano tre peli: soltanto quei di Nanà erano d'oro, mentre quelli della contessa erano d'un nero corvino. (1880, p. 85)

Ma un segno che scorse sulla guancia sinistra della contessa, lo sorprese. Nanà aveva lo stesso segno. Era assai strano! Dei piccoli peli vi nascevano sopra: soltanto quelli di Nanà erano biondi, e quelli della contessa d'un nero d'ebano. (1931, p. 41)

Improvvisamente notò un segno sulla guancia della contessa presso la bocca e rimase meravigliato. Nanà aveva lo stesso segno. Era proprio curiosa. Sulla voglia vi erano tre peli. Soltanto, quelli di Nanà erano dorati, mentre quelli della contessa erano d'un nero lucente. (AL, p. 90 vol. I)

Ma un neo che osservò sulla guancia sinistra della contessa, vicino alla bocca, lo sorprese. Nanà aveva lo stesso neo. Era ben strano. Sul neo, alcuni peli arricciati; solo che quelli di Nanà erano biondi e questi nerissimi. (GPD, p. 60)

Ma un neo che scorse sulla gota sinistra della contessa, vicino alla bocca, lo sorprese. Nanà aveva lo stesso segno, assolutamente lo stesso. Era una coincidenza curiosa. Sul neo, si arricciavano alcuni piccoli peli, biondi quelli di Nanà, di un nero di gaietto quelli della contessa. (MB, p. 75)

Ma un neo che egli scorse sulla gota sinistra della contessa, vicino alla bocca, lo sorprese. Anche Nanà ce l'aveva, proprio nello stesso punto. Strano: sul neo, in tutt'e due, un ricciolo di piccoli peli; peli biondi in quello di Nanà, peli nerissimi in quello dell'altra. (SM, p. 78)

Ma un neo, che scorse sulla guancia sinistra della contessa, vicino alla bocca, lo sorprese. Nanà aveva esattamente lo stesso neo. Era una buffa coincidenza. Sul neo, c'erano piccoli peli arricciati, biondi quelli di Nanà, di un nero di gaietto quelli della contessa. (LC, p. 103)

Ma un neo che notò sulla guancia sinistra della contessa, accanto alla bocca, lo sorprese. Nanà ne aveva uno identico. Era buffo. Sul neo c'era un ricciolo di piccoli peli; solo che quelli di Nanà erano biondi e quelli dell'altra neri e lucenti. (GB, p. 70)

La trasposizione del pronome indefinito «*même*» nel sintagma «stesso neo» (o «stesso segno») fa sì che in alcune versioni si realizzi una ripetizione lessicale non presente nel testo di partenza. Viene in questo modo a crearsi nel testo un effetto di eco, un parallelo a distanza ravvicinata che può indurre nel lettore la percezione di una doppia fonte enunciativa nel discorso.

In certe traduzioni la percezione delle aree indiretto libero è resa più difficoltosa dal traduttore scelto per il pronome personale di terza persona singolare femminile. «Elle» si rivela una soluzione funzionale a creare un'ambiguità attributiva tra il piano del racconto e quello del discorso riportato.

Nel momento in cui viene esplicitato con soluzioni di ripresa più precise, la percezione del lettore viene incanalata verso il livello comunicativo del narratore. Accade nei testi di Fandot, Caimpenta ed Eusebietti, che esprimono il soggetto grammaticale della frase rispettivamente con i sintagmi «la contessa», «la contessa Sabina» e «la donna»:

(rr. 1-3) Rimase accanto alla contessa, conversando e continuando le riflessioni. La contessa non dimostrava più di ventotto anni, ed i suoi occhi avevano conservato tutto lo splendore della gioventù [...]. (RF, p. 44)

Rimase vicino alla contessa, conversando e continuando le sue riflessioni. La contessa Sabina non dimostrava più di ventotto anni, ed i suoi occhi avevano conservato tutto lo splendore della gioventù [...].(UC, p. 45)

Rimase vicino alla contessa e mentre discorreva con lei seguì a correr dietro ai suoi pensieri. La donna non dimostrava la sua età, ma ventotto anni al massimo. Gli occhi soprattutto erano rimasti giovani, le lunghe palpebre velavano il loro scintillio ardente [...]. (DE, p. 100)

Il breve segmento che chiude il passo, «*N'importe, cette femme ne couchait avec personne*», sembra essere quello che, al di là delle possibili interpretazioni enunciative, costituisce il nodo traduttivo più difficile da sciogliere. Alcuni, come il traduttore ottocentesco e GPD, propendono per una traduzione letterale dell'elemento di cesura «*n'importe*»:

(r. 6) Non importa, quella donna non aveva amanti. (1880, p. 85)

Non importa, questa donna non andava a letto con nessuno. (GPD, p. 60)

In altri testi si osservano soluzioni maggiormente rielaborate da parte dei traduttori, che si avvalgono di congiunzioni avversative quali «ma», «però» e «tuttavia», impiegate come

segnale di interruzione della progressione testuale che dà vita al paragone tra Nana e la contessa Muffat:

Però non gli pareva possibile; questa donna non aveva amanti. (AL, p. 90 vol. I)

E tuttavia questa donna non andava a letto con nessuno. (MB, p. 75)

Ma questa non andava a letto con nessuno. (SM, p. 79)

Comunque lei non andava a letto con nessuno. (GB, p. 70)

Il traduttore del 1931 e Dora Eusebietti esprimono il ridimensionamento delle riflessioni per mezzo di una domanda retorica, formulata al presente, che il giornalista rivolge a se stesso:

Ma che importa? Quella signora non aveva amanti. (1931, p. 41)

Che importa? Quella donna non andava a letto con nessuno. (DE, p. 100)

Fandot e Caimpenta spingono troppo oltre la loro riformulazione del testo di partenza, proponendo soluzioni in cui il messaggio originale viene travisato:

Ma che cosa importava, se la contessa non aveva amanti? (RF, p. 44)

Ma che cosa importava, a lui, se la contessa non aveva amanti? (UC, p. 45)

Il testo del 1923 si differenzia da tutti gli altri per l'estrema semplificazione del passo, che causa l'omissione di diversi costituenti e l'annullamento del meccanismo polifonico:

Rimase accanto alla contessa, ma sempre parlando con lei, continuava in cuor suo a riflettere.

Un neo che notò improvvisamente sulla guancia della contessa, vicino al labbro lo colpì. Nanà aveva lo stesso neo, soltanto biondo, mentre quello della contessa era nero.

Gli pareva impossibile che quella donna non avesse amanti. (1923, p. 25)

Il paragone tra Nana e la contessa Muffat viene ripreso, sempre tramite le riflessioni di Fauchery, a conclusione del capitolo III, proprio quando il giornalista, dopo aver osservato attentamente l'ambiente che la circonda, sembra essersi definitivamente convinto della virtù della contessa («Fichtre ! la comtesse était bien entourée ; rien à faire avec elle», p. 1151):

- 5 Pourtant, il s'oubliait de nouveau à regarder la comtesse Sabine [...]. Dans la lueur du foyer, les poils noirs du signe qu'elle avait au coin des lèvres blondissaient. Absolument le signe de Nana, jusqu'à la couleur [...]. Il leur trouvait une vague ressemblance dans le menton et dans la bouche ; mais les yeux n'étaient pas du tout pareils. Puis, Nana avait l'air bon fille ; tandis qu'on ne savait pas avec la comtesse, on aurait dit une chatte qui dormait, les griffes rentrées, les pattes à peine agitées d'un frisson nerveux. (p. 1163)

Sul versante traduttivo, si nota nella versione del 1923 l'annullamento della frantumazione enunciativa, che comporta la scomparsa del paragone e il conseguente impoverimento dell'impianto allegorico del romanzo:

Fauchery rimase di nuovo distratto, a guardare la contessa Sabina. Alla luce incerta, i peli del neo si facevano biondi come il neo di Nanà [...]. Ma gli occhi erano affatto diversi. Nanà poi aveva la faccia che esprimeva la bontà, mentre sul volto della contessa non si leggeva assolutamente nulla. (1923, p. 29)

Anche fra coloro i quali si mantengono maggiormente aderenti sul piano contenutistico all'originale non mancano interventi riconducibili alla volontà più o meno marcata di normizzare il testo. Alcuni traduttori reputano necessario aggiungere il predicato alla frase ellittica del testo di partenza:

Allora Fosceri parlò d'andarsene, ma s'obbiò di nuovo a guardar la contessa Sabina [...]. Alla luce del fuoco, i peli neri del neo che essa aveva in un angolo delle labbra, si facevano biondi: era assolutamente il neo di Nanà, perfino nel colore. (1880, p. 102)

Fosceri parlò di andarsene, ma rimase di nuovo, astratto, a guardar la contessa Sabina [...]. Alla luce del fuoco, i peli neri del suo neo si facevano biondi, era proprio il neo di Nanà, tal quale. (AL, p. 110 vol. I)

Caimpenta opta per una formulazione che rende la decodifica della fonte enunciativa più complicata rispetto al testo di partenza:

Fauchery propose di andarsene, mentre osservava la contessa Sabina [...]. I peli nati dal neo vicino alle labbra sembravano biondi, alla luce dei tizzoni accesi: ora avevano anche il colore del neo di Nanà. (UC, p. 56)

Maria Bellonci propende a sua volta per una soluzione in cui è difficile riconoscere tracce della soggettività del personaggio di Fauchery:

Fauchery parlò di andarsene, ma si attardava a guardare la contessa Sabina [...]. Alla luce del caminetto, i piccoli peli neri del neo che ella aveva presso le labbra s'imbiondivano. Il neo diventava in tutto simile a quello di Nanà, anche nel colore. (MB, p. 89)

In altri testi si osserva l'impiego di avverbi:

Anche Fauchery parlò di ritirarsi. Ma indugiò ancora a guardare la contessa Sabina [...]. Alla luce del fuoco, i peli neri del neo parevano biondi. Proprio il neo di Nanà, preciso. (GPD, p. 69)

Allora Fauchery accennò ad andarsene, indugiando però, di nuovo, a guardare la contessa Sabina [...]. Al bagliore del focolare i peli neri del neo che aveva all'angolo delle labbra biondeggiavano. Assolutamente il neo di Nanà, uguale anche il colore, ora. (SM, p. 94)

Fauchery accennò ad andarsene. Tuttavia si attardò ancora una volta a guardare la contessa Sabine [...]. Alla luce del fuoco, i piccoli peli neri del neo all'angolo delle labbra sembravano biondi. Esattamente lo stesso neo di Nanà, ora perfino nei colori. (LC, p. 118)

Fauchery propose di ritirarsi, ma si era perso di nuovo a guardare la contessa Sabine [...]. Nel chiarore del caminetto i peli neri del neo che aveva all'angolo delle labbra tendevano al biondo. Proprio lo stesso neo di Nanà, identico perfino nel colore. (GB, p. 84)

La sorpresa che coglie Fauchery nel momento in cui la somiglianza tra le due donne torna a palesarsi viene talvolta sottolineata per mezzo dell'aggiunta di un punto esclamativo:

Il Fauchery propose di andarsene, mentre osservava la contessa Sabina [...]. I peli che adornavano il neo vicino al labbro sembravano biondi, alla luce dei tizzoni accesi; precisamente come il neo di Nanà e dello stesso colore! (RF, p. 52)

Allora Fauchery propose di ritirarsi, ma intanto si abbandonava nuovamente a osservare la contessa [...]. Alla fioca luce del fuoco, i peli che adornavano il neo che aveva vicino al labbro, di neri si facevano biondi. Precisamente il neo di Nanà: perfino il colore! (1931, p. 50)

Tale scelta altera l'effetto comunicativo del testo originale. In francese, quella di Fauchery è una constatazione oggettiva, non priva di un certo carattere inquietante visto il diverso status sociale dei due personaggi; la sostituzione del punto fermo con l'esclamazione influenza la percezione che il lettore ha del passo e rischia di rompere la carica emotiva della scena.

La tensione drammatica insita in questa somiglianza si concretizza in particolare nel paragone con la gatta. In alcune versioni la significatività dell'immagine viene sminuita a causa dell'uso di forme alterate in chiave affettiva di alcuni dei termini di paragone, quali «gattina», «unghietti» o «zampette»:

(rr. 4-7) Ma gli occhi erano assai diversi. Poi Nanà aveva faccia da buona, mentre della contessa non si poteva indovinar nulla, la si sarebbe detta una gattina dormiente, le unghie nascoste, e le zampe agitate da un tremito nervoso. (1880, p. 102)

Gli occhi invece erano differenti. E poi Nanà dall'aspetto sembrava una buona figliola, mentre la contessa sembrava una gatta addormentata con gli unghietti nascosti e le zampe leggermente frementi. (RF, p. 52)

Ma gli occhi erano affatto diversi. Nanà aveva la fisionomia buona, mentre della contessa non si poteva indovinare nulla: a vederla, pareva una gattina dormiente, le unghie nascoste e le zampe agitate da un fremito nervoso. (AL, p. 110 vol. I)

Gli occhi soltanto erano differenti; e poi Nanà aveva l'aspetto di una buona figliola, mentre la contessa sembrava una gattina addormentata con le unghie nascoste e pronte e le zampe leggermente frementi. (UC, p. 56)

Gli occhi erano del tutto diversi, però. E poi Nanà aveva l'aria di una buona figliola, mentre con la contessa non si era sicuri di nulla; la si sarebbe detta una gatta che dormisse con le unghie retratte, e le zampine appena agitate da un fremito nervoso. (MB, p. 89)

Per la sua portata evocativa il paragone necessita invece di elementi che trasmettano non l'idea di tenerezza, ma di imprevedibilità e pericolo. Sostantivi neutri come «gatta», «unghie» e «zampe» si dimostrano più adeguati al contesto:

Ma gli occhi erano tutt'altro che simili. E poi Nanà aveva l'aspetto di buona figliola, mentre con la contessa non si sapeva; si sarebbe detta una donna che dorme con le unghie retratte e con le zampe agitate da un brivido nervoso. (SM, pp. 94-95)

Ma gli occhi non avevano niente in comune. E poi Nanà aveva l'aria da brava ragazza; con la contessa invece non si poteva sapere, sembrava una gatta addormentata, con le unghie ritratte e le zampe appena scosse da un fremito nervoso. (GB, p. 84)

In alternativa, «artigli» come traducete di «griffes» costituisce una soluzione a sua volta molto appropriata:

Ma gli occhi erano affatto differenti. E poi Nanà aveva l'aspetto di una buona figliola, mentre della contessa non c'era da saperlo; pareva una gatta dormiente, cogli artigli nascosti, le zampe leggermente agitate da un fremito nervoso. (1931, p. 50)

Ma Nanà aveva un'aria da brava ragazza; la contessa non si sapeva, pareva una gatta che dormisse cogli artigli nascosti e le zampe appena agitate da un brivido nervoso. (GPD, p. 70)

La versione proposta da Luisa Collodi si avvale di una modulazione che altera i confini dell'area di discorso indiretto libero rispetto al testo di partenza:

Ma gli occhi non erano per niente simili. Poi, Nanà aveva un'aria da brava figliola, mentre la contessa lo lasciava perplesso: sembrava una gatta che dormisse, con le unghie retratte, le zampe appena agitate da un fremito nervoso. (LC, p. 118)

«Lo lasciava perplesso» rappresenta un intervento del narratore, non mutuato dall'originale, che spezza lo sviluppo del ragionamento di Fauchery. La scelta si dimostra poco adeguata al rispetto del testo francese anche perché implica la presenza dei due punti, ulteriore elemento che contribuisce a razionalizzare la discordanza enunciativa che regola il tessuto narrativo di partenza.

4.3. Il discorso indiretto libero di transizione

In *Nana* il discorso indiretto libero può costituire un elemento di transizione dal regime narrativo al discorso diretto, in quanto si presenta come una forma di riporto che non stabilisce frontiere enunciative nette, ma crea zone testuali indefinite, fondamentali per dissimulare o colmare lo stacco tra i due diversi livelli di enunciazione. Proponiamo a titolo d'esempio un passo tratto dal capitolo X, in cui Nana esprime le proprie idee politiche e il suo personale punto di vista sul momento storico in cui si colloca la vicenda del romanzo:

5 Puis, la conversation étant tombée sur les troubles qui agitaient Paris, des articles incendiaires, des commencements dans les réunions publiques, elle s'emporta contre les républicains. Que voulaient-ils donc, ces sales gens qui ne se lavaient jamais ? Est-ce qu'on n'était pas heureux, est-ce que l'empereur n'avait pas tout fait pour le peuple ? Une jolie ordure, le peuple ! Elle le connaissait, elle pouvait en parler ; et, oubliant le respect qu'elle venait d'exiger à table pour son petit monde de la rue de la Goutte-d'Or, elle tapait sur les siens avec des dégoûts et des peurs de femme arrivée. L'après-midi, justement, elle avait lu dans *Le Figaro* le compte rendu d'une séance de

10 réunion publique, poussée au comique, dont elle riait encore, à cause des mots d'argot et de la sale tête d'un pochard qui s'était fait expulser.

– Oh ! ces ivrognes, dit-elle d'un air répugné. Non, voyez-vous, ce serait un grand malheur pour tout le monde, leur république... Ah ! que Dieu nous conserve l'empereur le plus longtemps possible ! (p. 1369)

Il discorso diretto completa una presa di parola in cui le prime convinzioni del personaggio sono state riportate all'indiretto libero. La scelta di alternare una modalità enunciativa intrisa di narratività e una a carattere citazionale ha risvolti stilistici importanti, poiché introdurre un

lungo sviluppo all'interno di una battuta diretta rischierebbe di nuocere alla fluidità e al dinamismo della narrazione. Il ricorso all'indiretto libero risponde alla necessità di condensare alcuni punti del ragionamento di Nana; si evita in questo modo che il ritmo del passo subisca rallentamenti, lasciando al lettore la possibilità di focalizzare l'attenzione su un segmento specifico, quello citato, che si pone come momento riassuntivo di quanto è stato espresso in precedenza.

Nella restituzione del brano in italiano ritornano le diverse strategie traduttive illustrate nei passi precedenti. Si notano versioni semplificate, in cui può essere omessa la sola area testuale di indiretto libero oppure anche il virgolettato di Nana:

La conversazione essendo caduta sui torbidi che agitavano Parigi, essa si scagliò contro i repubblicani *.

– Oh! quei beoni! – diss'ella con aria di ripugnanza – No, vedete, sarebbe una calamità per tutti, la loro repubblica... Ah! che Dio conservi l'Imperatore il più lungamente possibile. (1923, p. 64)

La conversazione poi essendo caduta sui torbidi che agitavano Parigi in quel momento, articoli incendiarii, principii di sommossa, chiamate sotto le armi, bandite ogni sera in pubbliche adunanze, Nanà salì in furore contro i repubblicani *. (AL, p. 134 vol. II)

Il testo di GPD presenta a sua volta interventi semplificativi, ma meno estesi rispetto a queste due versioni:

La conversazione cadde poi sulle agitazioni di quei giorni a Parigi, prodromi di sommosse in seguito a richiami alle armi. Essa si scagliò contro i repubblicani, gentaglia che non si lavava nemmeno. Bella roba! E dimenticando di aver preteso poco prima il rispetto per la sua famiglia, ne disse di tutti i colori contro il ceto da cui proveniva, col disgusto e la paura di una donna arricchita. Nel «Figaro» c'era il resoconto di una pubblica riunione, durante la quale un oratore completamente ubriaco s'era fatto cacciare dall'aula. «Oh, questi ubriaconi! Che schifo – disse con aria nauseata – Guai, guai, se dovesse venire la loro repubblica! Che Dio ci conservi l'imperatore!». (GPD, pp. 267-268)

Così formulato il passo crea un'ambiguità interpretativa che non è presente nel testo di partenza; la perdita di alcuni costituenti, unita alla rivisitazione della punteggiatura, apre alla possibilità di una doppia lettura degli enunciati, che possono essere interpretati come realmente pronunciati o come solo pensati. Al pari delle omissioni, anche la modulazione del verbo «lire» (r. 7) con «esserci» nuoce alla percezione della polifonia enunciativa, perché inserisce nel testo un elemento semanticamente scollegato dalla dimensione del personaggio, e come tale riconducibile più al piano del racconto che del riporto.

La porzione testuale compresa tra le righe 7-9 pone le difficoltà più grandi nel riconoscimento della fonte enunciativa. L'ambiguità è alimentata dall'assenza di indicazioni

definite che aiutino a stabilire se si tratta di una realtà oggettiva descritta dal punto di vista esterno, oppure se ad affiorare è la voce della stessa Nana, che racconta di aver letto il resoconto di una seduta pubblica. Caimpenta interpreta il testo alla luce di questa seconda opzione, come si evince dal tentativo di chiarificazione dato dall'aggiunta del verbo «dire», in virtù del quale l'indiretto libero si vede subordinato a un discorso citate:

Poi si parlò dei tumulti che agitavano Parigi, degli articoli incendiari, dei principii di sommossa a causa della chiamata nell'esercito, ed ella si schierò contro i repubblicani. Che cosa chiedeva quella gente sudicia, che non si puliva mai? L'Imperatore non aveva dovuto soffrire tanto pel suo popolo? Bella roba davvero il popolo! Ella lo poteva dire, perché lo conosceva; e, dimenticando il rispetto che aveva imposto a tavola per gli amici della sua infanzia, trattò male tutti i suoi parenti, col disgusto della donna che è salita in alto. Disse che aveva letto poco prima nel *Figaro* il resoconto di un'adunanza pubblica, di cui ancora rideva per le frasi dette in vernacolo, e per la figura fatta da un ubriaco che s'era fatto cacciar fuori dalla sala.
– Che sudicioni, questi ubriaconi! Speriamo però che l'Imperatore regni ancora molto tempo. (UC, p. 217)

Se l'intervento di Caimpenta rientra in una strategia normizzante che resta entro i confini del *discours raconté*, il testo di Fandot presenta una vera e propria rielaborazione del materiale di partenza, in cui l'indiretto libero viene trasposto in discorso diretto, con l'aggiunta degli indici tipografici e con l'adeguamento del sistema verbale al centro deittico costituito dal personaggio:

Poi, siccome si parlò dei tumulti che agitavano Parigi, degli articoli incendiarii, dei principii di sommossa a causa della chiamata nell'esercito, ella si mise contro i repubblicani.
– Che cosa chiede quella gente sporca? L'imperatore non ha fatto tanto pel suo popolo? Bella roba, il popolo!
Ella lo poteva dire, siccome lo conosceva; e dimenticando il rispetto che aveva imposto a tavola per gli amici della Goccia d'Oro, trattò male tutti i suoi parenti col disgusto della donna che è salita più in alto di prima.
Aveva letto nel *Figaro* il resoconto di una adunanza pubblica, di cui ella rideva per le frasi dette in vernacolo, e per la figura fatta da un ubriaco, che s'era fatto buttar fuori.
– Oh, che sudicioni questo briachi! Speriamo che l'Imperatore regni ancora il più possibile! (RF, pp. 201-202)

Il segmento «elle le connaissait, elle pouvait en parler» («ella lo poteva dire, siccome lo conosceva») viene escluso dal blocco citazionale, con conseguente alterazione dello status enunciativo. Nel testo di partenza rappresenta uno dei costituenti dell'intervento di Nana da inglobare alla dimensione dell'indiretto libero; nel momento in cui subisce un trattamento enunciativo diverso rispetto ad altri segmenti posti in primo piano, il lettore rischia di essere portato a classificarlo come un commento del narratore alle parole citate, piuttosto che come un ulteriore spazio testuale in cui emerge la voce del personaggio che ha appena parlato.

Gli altri traduttori cercano di porre l'accento sulla contaminazione enunciativa che pervade il passo sfruttando, nel rispetto del testo di partenza, quanti più strumenti espressivi possibile. Fra essi citiamo la coloritura idiomatica:

(rr. 3-5) Che cosa volevano quegli zozzoni che non si lavavano mai? Non erano forse felici in quel modo? L'imperatore non aveva egli fatto tanto per il suo popolo? Bella schifezza, il popolo! (1931, p. 193)

Che voleva, dunque, quella gentaglia che non si lavava mai? Non erano tutti felici, l'imperatore non aveva fatto tanto per il popolo? Una bella porcheria, il popolo! (MB, p. 317)

(rr. 7-9) Quello stesso giorno appunto, aveva letto nel *Figaro* il resoconto di una seduta pubblica, di cui ella rideva ancora per le parole in vernacolo, e la brutta figura di un ubriacone che si era fatto metter fuori dalla sala. (1931, p. 193)

Proprio quel pomeriggio aveva letto nel *Figaro* il resoconto di una riunione pubblica che era diventata comica e di cui rideva ancora per le parole di gergo e per la sudicia figura di un ubriacone che avevano dovuto mandar via. (MB, p. 317)

Il ricorso a strutture sintattiche che si avvicinano alla modalità diretta, finalizzate a dare enfasi alla prosodia, come la ripetizione e la dislocazione:

(rr. 5-7) Che voleva quella sporca gente che non si lavava mai? Non si era forse felici? L'imperatore non aveva forse fatto quanto poteva per il popolo? Un bel letamaio, il popolo! Lo conosceva, lei, poteva parlarne, lei; e dimenticando il rispetto che aveva imposto a tavola per la gentaccia di via Goccia d'Oro, si scagliava contro la gente della sua classe con il disgusto e la paura di donna arrivata. (SM, pp. 313-314)

Che cosa voleva dunque quella gentaglia che non si lavava mai, cosa? Che gli mancava, per essere felici? L'imperatore non aveva forse fatto tanto per il popolo? Un bel sudiciume, il popolo! Lei lo conosceva, lei poteva parlarne a ragion veduta; e, dimenticando il rispetto che poco prima, a tavola, aveva preteso per il suo piccolo mondo di rue de la Goutte-d'Or, dava addosso ai suoi col disgusto e le paure della donna arrivata. (LC, p. 358)

Ma che cosa voleva quella gentaglia che non si lavava mai? Non erano felici, con tutto quello che aveva fatto l'imperatore per il popolo? Bella schifezza, il popolo! Lo conosceva bene, lei, e ne poteva parlare. E, dimenticando il rispetto che poco prima, a tavola, aveva preteso per il suo piccolo mondo di rue de la Goutte-d'Or, dava addosso ai suoi col disgusto e le paure della donna arrivata. (GB, p. 336)

O ancora un uso personale della punteggiatura, con il diffuso ricorso alla reticenza per mimare la spontaneità del discorso e per introdurre una certa temporalità nelle parole riportate:

(rr. 5-7) Che cosa voleva dunque quella lurida gente che non si lavava?... Non si era felici? L'Imperatore non aveva forse fatto tutto per il popolo?... Una bella sconcezza, il popolo!... (1880, p. 403)

La soluzione proposta da Dora Eusebiotti, che coniuga tutte queste strategie, si rivela particolarmente originale:

Poi si venne a parlare dei disordini che agitavano Parigi, degli articoli incendiari, delle sommosse subito soffocate che si erano verificate dopo le roboanti dichiarazioni sulla necessità di entrare in guerra che facevano ogni sera nelle riunioni pubbliche, e Nanà andò in collera contro i repubblicani. Che cosa pretendevano, quei sudicioni che non si lavavano mai? Non stavano forse bene, l'imperatore non si era prodigato per il popolo? Bella schifezza, il popolo! Lei lo conosceva e poteva dir qualche cosa; e dimenticando i riguardi che aveva preteso poco prima, quando erano a tavola, per il suo piccolo mondo di via della Goccia d'Oro, si mise a dar contro ai suoi rivelando tutta l'avversione e tutti i timori di una donna che ormai ha fatto fortuna. Proprio nel pomeriggio aveva letto sul *Figaro* il resoconto di una seduta di riunione pubblica che aveva assunto carattere comico – lei rideva ancora pensandoci – per le espressioni in gergo e il brutto contegno di un ubbriacone che si era fatto espellere.

– Oh, questi uomini che si sbronzano! – disse con aria disgustata – no, sapete, sarebbe una calamità per tutti, se ci fosse la loro repubblica... Ah, Dio ci conservi l'imperatore il più a lungo possibile. (DE, p. 403)

Oltre alla modulazione del verbo «vouloir» con «pretendere», in cui riecheggia una condanna morale da parte del locutore che ben si addice al contesto, segnaliamo la presenza dei trattini a delimitazione di un inciso (r. 10) dalle forti proprietà mimetiche, che si configura come la rappresentazione grafica di una pausa lunga nel parlato, quasi a imitare una parentesi intonativa.

4.4. Il discorso indiretto libero nell'interazione dialogica

Meno diffusi, ma altrettanto interessanti dal punto di vista traduttivo, sono i casi in cui l'interazione verbale viene interamente riportata tramite discorso indiretto libero. Citiamo un brano tratto dal capitolo IX, in cui Mignon e Bordenave discutono i termini della buonuscita di Rose da *La Petite Duchesse*:

Depuis un instant, Mignon rôdait dans le couloir. Aux premiers mots de Bordenave, parlant de modifier leur traité, il s'emporta ; c'était une infamie, on voulait briser l'avenir de sa femme, il plaiderait. Cependant, Bordenave, très calme, donnait des raisons ; le rôle ne lui semblait pas digne de Rose, il préférerait la garder pour une opérette qui passerait après la *Petite Duchesse*. Mais, comme le mari criait toujours, il offrit brusquement de résilier, parlant des offres faites à la chanteuse par les Folies-Dramatiques. Alors, Mignon, un moment démonté, sans nier ces offres, afficha un grand dédain de l'argent ; on avait engagé sa femme pour jouer la duchesse Héléne, elle la jouerait, quand il devrait, lui, Mignon, y perdre sa fortune ; c'était une affaire de dignité, d'honneur.

5

10 Engagée sur ce terrain, la discussion fut interminable. Le directeur en revenait toujours à ce raisonnement : puisque les Folies offraient trois cents francs par soirée à Rose pendant cents représentations, lorsqu'elle en touchait seulement cent cinquante chez lui, c'était quinze mille francs de plus de gain pour elle, du moment où il la laissait partir. Le mari ne lâchait pas non plus le terrain de l'art : que dirait-on, si l'on voyait enlever le rôle à sa

15 femme ? qu'elle n'était pas suffisante, qu'on avait dû la remplacer ; de là le tort considérable, une diminution pour l'artiste. Non, non, jamais ! La gloire avant la richesse ! Et, tout d'un coup, il indiqua une transaction : Rose, par son traité, avait à payer un dédit de mille francs, si elle se retirait ; eh bien ! qu'on lui donnât dix mille francs, et elle irait aux Folies-Dramatiques. Bordenave resta étourdi, pendant que

20 Mignon, qui n'avait pas quitté le comte des yeux, attendait tranquillement. (p. 1343)

Nel passo, in cui l'allocutore ufficiale²⁸⁵ di Mignon non coincide in realtà con l'interlocutore attivo nell'interazione, il dialogo viene trattato alla stregua di un vero e proprio elemento narrativo. Il ritmo dello scambio di battute è serrato e l'intenzione del narratore è quella di restituire non la lettera ma l'essenza delle posizioni antitetiche dei due personaggi. Il discorso indiretto libero rappresenta lo strumento che permette di concentrare in uno spazio testuale relativamente breve una discussione definita «interminabile». Mutuando da Rullier la denominazione «dialogue itératif», si può forse arrivare a considerare in questo caso l'indiretto libero come la risorsa linguistica impiegata da Zola per mettere in atto «un montage, une reconstruction [...], un condensé»²⁸⁶ di battute che sono state ripetute più volte.

Nelle traduzioni la peculiarità enunciativa del passo dà origine a tentativi di standardizzazione che si esplicano su livelli diversi. Il traduttore del 1880 interviene sulla *mise en page*, frammentando il testo in una successione di sottoparagrafi, ognuno dei quali comprende un intervento:

Da qualche momento Mignòn s'aggirava nel corridoio. Alle prime parole di Bordeanave, parlando di modificare il loro contratto, si lasciò trasportare; la era una infamia, si voleva rovinare l'avvenire di sua moglie; lui farebbe causa.

Bordenave, perfettamente calmo, dava delle ragioni: la parte non gli sembrava degna di Rosa, preferiva serbarla per un'operetta che andrebbe in scena dopo la Duchessina.

Ma siccome il marito gridava tuttavia, propose bruscamente di annullare il contratto, parlando delle offerte fatte alla cantante dalle Folies Dramatiques.

Allora Mignòn, smontato per un momento, senza negare queste offerte, affettò un gran disprezzo per il denaro; si aveva scritturato sua moglie per fare la Duchessa Elena, e la

²⁸⁵ Ci rifacciamo alla classificazione proposta da Durrer (cfr. Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 34 e segg.).

²⁸⁶ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 45

farebbe, quand'anche lui, Mignòn, dovesse perderci la sua sostanza; era questione di dignità e d'onore.

Impegnata su questo terreno, la discussione fu interminabile. Il direttore ritornava sempre su questo ragionamento: poiché le Folies Dramatiques offrivano trecento franchi per sera a Rosa durante cento rappresentazioni, mentre ne prendeva solamente centocinquanta da lui, erano quindicimila franchi guadagnati per lei, dal momento che lui la lasciava partire.

Il marito non si staccava invece dal campo dell'arte: che cosa si direbbe se si vedesse togliere la parte a sua moglie? Che ella non era capace, che si aveva dovuto supplirla; di là un torto considerevole, uno svantaggio morale per l'artista. No, no, giammai! La gloria prima della ricchezza.

E, tutto ad un tratto, accennò una transazione: Rosa, in forza del suo contratto, doveva pagare una penale di diecimila franchi, e lei se ne andrebbe alle Folie Dramatiques. Bordenave restò stordito, mentre Mignòn, che non aveva cessato di guardare il conte aspettava tranquillamente. (1880, pp. 365-366)

Nel testo del 1931 la divisione in paragrafi è più contenuta. Il traduttore non arriva a presentare lo scambio come un'interazione diretta senza virgolette, ma il blocco testuale di partenza viene comunque rielaborato, affievolendo l'impressione di trovarsi di fronte a un dialogo narrativo, che non interrompe la progressione del *récit*. La versione organizza l'interazione in tre paragrafi, che comprendono rispettivamente l'apertura della conversazione, la transazione vera e propria e lo scioglimento, privo di discorso riportato:

Erano alcuni minuti che Mignon faceva la ronda nel corridoio. Alle prime parole di Bordenave, che gli parlava di modificare il contratto, andò in collera; era un'infamia, volevano rovinare l'avvenire di sua moglie, egli sporgerebbe querela. Nonostante, Bordenave, molto calmo, dava delle spiegazioni: quella partecina non gli sembrava degna di Rosa, preferiva riserbarla per un'operetta che verrebbe rappresentata dopo la Duchessina; ma siccome il marito continuava a gridare, gli offrì subito di rompere il contratto, parlandogli delle offerte avute per Rosa dal teatro delle Folies-Dramatiques.

Allora Mignon, senza negare quelle offerte, finse un gran disprezzo per il denaro; aveva scritturato sua moglie per la parte della duchessa Elena, ed essa doveva recitarla, quand'anche lui, Mignon, dovesse perderci il suo patrimonio; era questione di dignità e d'onore. Impegnata su quel terreno, la discussione fu interminabile. Il direttore ritornava sempre sul suo argomento: poiché il teatro delle Folies-Dramatiques offriva trecento franchi per sera e per cento rappresentazioni a Rosa, quando invece da lui non ne aveva che centocinquanta, erano quindicimila franchi di guadagno per lei, dal momento che egli la lasciava andare. Il marito, dal canto suo, non abbandonava il terreno dell'arte; che cosa si direbbe se si vedesse portar via la parte a sua moglie? Che non era capace, e che si era dovuto farla sostituire; da ciò un torto considerevole, una diminuzione di stima per l'artista. No, no; mai, e poi mai! La gloria avanti le ricchezze! E immediatamente propose una transazione: Rosa, in virtù del suo contratto, doveva pagare una multa di diecimila franchi, e lei se andava alle Folies-Dramatiques.

Bordenave rimase stordito, mentre Mignon, che non aveva tolto lo sguardo dal conte, aspettava tranquillamente. (1931, pp. 174-175)

Dal punto di vista lessicale questo testo riesce a sottolineare la presenza emotiva dei locutori sui loro enunciati attraverso strategie linguistiche come l'impiego di diminutivi («partecina») e nomi propri («Rosa») laddove l'originale prevede soluzioni maggiormente standardizzate

(«rôle», «chanteuse»). Sia questa versione che quella del 1880 riportata sopra fanno osservare una restituzione non adeguata del messaggio che conclude la transazione tra Mignon e Bordenave. Omettendo il segmento «si elle se retirait ; eh bien ! qu'on lui donnât dix mille francs» si perde il nucleo contenutistico e il vero obiettivo comunicativo di Mignon e il lettore è portato a figurarsi che Rose se ne andrà, non ottenendo una buonuscita, ma pagando regolarmente la penale.

Lissi propende per una standardizzazione enunciativa condotta in modo sistematico, con l'aggiunta di numerosi verbi dichiarativi che subordinano l'indiretto libero di partenza. L'esplicitazione dei discorsi citanti, per di più espressi tramite un tempo puntuale come il passato remoto, rende il brano altamente strutturato, finendo per alterare anche la percezione della durata stessa dello scambio:

- (rr. 1-4) Alle prime parole di Bordenave, al primo cenno di una modificazione dei loro patti, salì in furore, disse che era un'infamia, che si voleva rovinare l'avvenire di sua moglie, che farebbe una causa. Bordenave, molto calmo, continuò, adducendo delle buone ragioni, dicendo che la parte gli sembrava indegna di Rosa, che preferiva destinarle la prima parte di un'operetta che metterebbe in iscena dopo la *Duchessina*. (AL, p. 103 vol. II)
- (rr. 6-9) Mignon, sconcertato per un momento, non negò quelle offerte; ma ostentò un grande disprezzo del denaro, disse che sua moglie era stata scritturata per la parte della duchessa Elena; che la rappresenterebbe, quand'anche, lui, Mignon, ci dovesse rimettere una fortuna, era questione di dignità, d'onore. Messa su quel terreno, la discussione diventò interminabile. (AL, p. 103 vol. II)
- (rr. 12-13) Il marito si stringeva nella spalle ostentando noncuranza pel vantaggio pecuniario e chiedendo che cosa direbbe il mondo, vedendo che si toglieva la parte a Rosa. (AL, p. 104 vol. II)
- (rr.15-18) Ma all'improvviso indicò una transizione. Disse che Rosa, ai termini del contratto, doveva avere diecimila lire, essa andrebbe alle Follie... Bordenave restò stupito, mentre Mignon, che teneva lo sguardo fisso sul conte, aspettava placidamente. (AL, pp. 103-104 vol. II)

Nel testo di Caimpenta, la rielaborazione tipografica e la normizzazione enunciativa sono accompagnate dall'inserimento del discorso diretto per esprimere la transazione con cui Mignon chiude lo scambio:

- (rr. 1-3) Già da parecchi minuti Mignon girava in su e in giù pel corridoio. Alle prime parole di Bordenave, andò in collera; disse che essi volevano rovinare sua moglie, ed egli avrebbe sporto querela. (UC, p. 196)

- (rr. 13-18) Ma il marito non abbandonava il terreno dell'arte: che cosa si direbbe se di vedesse togliere la parte di Rosa? Che no era capace e ciò era come togliere la stima all'artista.
Ma d'un tratto propose una transazione:
– Se Rosa si fosse ritirata sua «sponte» avrebbe dovuto sborsare diecimila lire, ebbene ella se ne andrebbe a patto che le dessero le diecimila lire.
Bordenave rimase male, ma Mignon, guardando il conte, aspettava tranquillamente. (UC, p. 196)

L'intenzione di Caimpenta sembra quella di dare enfasi al segmento testuale che risolve la diatriba tra i due personaggi. Nel testo di partenza, tuttavia, il cambio di strategia comunicativa da parte di Mignon avviene in modo tanto repentino da spiazzare Bordenave, e la collocazione dell'enunciato all'interno di un unico blocco testuale contribuisce a dare l'impressione di quanto la svolta giunga inaspettata.

Il testo francese è caratterizzato dalla ricerca di una mimesi della prosodia orale che, compatibilmente con le convenzioni proprie della scrittura romanzesca, prende corpo soprattutto grazie alla punteggiatura. L'andamento esplicativo dei due personaggi che difendono fermamente le rispettive opinioni è scandito da successioni continue di punti e virgola, mentre il cambiamento del turno di parola è indicato dalla presenza del punto fermo. Nel momento in cui in sede traduttiva si effettuano interventi sul sistema interpuntivo lo sviluppo prosodico viene spesso alterato, a scapito della mimesi dell'oralità:

Mignon, da un po' di tempo, stava spiando nel corridoio. Quando Bordenave gli disse di modificare il contratto, si inalberò. Era un'infamia. Si voleva rovinare sua moglie e avrebbe fatto causa. Ma Bordenave, calmissimo, disse che quella parte non era degna di Rosa, preferiva assegnarle una parte più importante nel lavoro che si sarebbe rappresentato dopo la «Duchessina». Siccome Mignon continuava a urlare, minacciò di rompere il contratto, parlando delle offerte fatte a sua moglie dalle Folies Dramatiques. Mignon, senza negare quelle offerte, ostentò un gran disprezzo per il denaro. Sua moglie era stata scritturata per la parte della duchessa Elena e non vi rinunciava a costo di rimetterci tutta la loro fortuna. La discussione fu interminabile. Il direttore continuava a picchiare sullo stesso tasto: visto che le Folies offrivano a Rosa trecento franchi per sera, mentre qui ne prendeva centocinquanta, essa guadagnava quindicimila franchi, permettendole di andarsene. Ma il marito insisteva sulla dignità artistica, che cosa si sarebbe detto, quando si sarebbe saputo che avevano tolto la parte a sua moglie? No, no e poi no. Ma ad un tratto, propose una transazione. Se Rosa se ne andava dalla compagnia di sua volontà, per contratto doveva pagare diecimila franchi di penale. Ebbene, le si dessero diecimila franchi ed essa sarebbe passata alle Folies. Bordenave rimase sbalordito dalla proposta, mentre Mignon, che guardava attentamente il conte, aspettava tranquillo. (GPD, p. 243)

Ci sono altresì casi in cui i traduttori ricorrono a diverse strategie linguistiche per accentuare, ove possibile, l'effetto di realtà enunciativa. I testi di Montanelli e Bogliolo presentano una maggiore attenzione alla funzione espressiva del discorso riportato; si

osservano ripetizioni, dislocazioni, interiezioni, posposizioni aggettivali e pronomi personali sfruttati in modo da disseminare nel testo tracce dell'attitudine comunicativa dei locutori, anche quando non sono presenti nel testo di partenza:

(rr. 3-4) Bordenave, calmissimo, cercava di dire le ragioni: la parte non gli sembrava degna di Rosa, preferiva serbare Rosa per un lavoro che si darebbe dopo *La Piccola Duchessa*. (SM, p. 284)

(rr. 6-9) Allora Mignon, per un momento sconcertato, senza negare quelle offerte, ostentò un gran disprezzo per il denaro: si era scritturata sua moglie per la parte della duchessa Elena e l'avrebbe sostenuta sua moglie quella parte anche se lui, Mignon, dovesse perderci tutto il suo patrimonio: era questione di dignità, d'onore. (SM, p. 284)

A quel punto Mignon, spiazzato per un attimo, senza negare quelle offerte, ostentò un profondo disprezzo del denaro; avevano scritturato sua moglie per interpretare la duchessa Hélène e lei l'avrebbe interpretata quand'anche lui, Mignon, ci avesse dovuto rimettere tutto quello che possedeva; era una questione di dignità, di onore. (GB, p. 303)

(rr. 10-13) Impegnata su questo terreno, la discussione fu interminabile. Il direttore ribatteva sempre su questo argomento: poiché il teatro delle Folies offriva a Rosa trecento franchi per sera e cento rappresentazioni, mentre invece nel teatro suo non ne prendeva che centocinquanta a rappresentazione, erano quindicimila franchi di guadagno per lei se lui la lasciava andare. (SM, p. 285)

Il direttore continuava a tornare su questo ragionamento: visto che le Folies offrivano a Rose trecento franchi a rappresentazione per cento rappresentazioni, mentre da lui ne prendeva soltanto centocinquanta se la lasciava andar via, lei ci guadagnava quindicimila franchi. (GB, p. 304)

(rr. 12-15) Il marito non si faceva smuovere dal terreno del danno artistico: che si direbbe se si vedeva dare a un'altra la parte già assegnata a sua moglie? Si direbbe che lei non ne era stata capace e che si era dovuto rimpiazzarla; di qui, per l'artista, un danno considerevole e una vera diminuzione di prestigio. No, no, mai! Prima la gloria, poi la ricchezza. (SM, p. 285)

Il marito invece non si discostava dal terreno dell'arte: cosa avrebbe detto la gente, se avesse visto che toglievano la parte a sua moglie? Che non era all'altezza, che l'avevano dovuta sostituire. Con un danno considerevole, una perdita di prestigio per l'artista. No, no, mai e poi mai! La gloria contava molto più della ricchezza. (GB, p. 304)

(rr. 15-17) Ma a un tratto propose una transazione: Rosa, secondo il contratto, doveva pagare una penale di diecimila franchi se si fosse ritirata; ebbene, si diano invece a lei i diecimila franchi e lei se ne andrebbe alle Folies-Dramatiques. (SM, p. 285)

Poi, all'improvviso, propose una transazione. Per contratto Rose, se si fosse ritirata avrebbe dovuto pagare una penale di diecimila franchi; bene, le dessero loro diecimila franchi e lei se ne sarebbe andata alle Folies-Dramatiques. (GB, pp. 303-304)

5. Il discorso narrativizzato

Un'ulteriore categoria di riporto largamente utilizzata nel romanzo è quella che Genette denomina «discours narrativisé»²⁸⁷. Se un primo riconoscimento della forma è da ricercare negli studi di impronta letteraria, è altresì vero che, nel giro di poco tempo, il discorso narrativizzato è entrato nella sfera di interesse dei linguisti, in particolare grazie ai contributi di Gaulmyn, Ducrot e Schaeffert e Rosier²⁸⁸. Si tratta di una forma che si manifesta quando l'entità emittente, sia essa l'autore, il locutore o il narratore, riassume o interpreta quello che è stato detto dagli altri; per dirla con Rosier, nel discorso narrativizzato «une parole originale [est] transformée et réduite à un simple fait discursif»²⁸⁹.

All'interno del romanzo di Zola è frequente che il racconto si limiti a suggerire la presenza di prese di parola e di discorsi, senza che venga ritenuto opportuno riportarli. Tale scelta costituisce il meccanismo su cui l'autore fonda l'intera «mise en plans discursifs»²⁹⁰ della parola nel romanzo e ha risvolti stilistici notevoli nella composizione del testo, poiché la creazione di livelli enunciativi diversi fa sì che «toutes les paroles n'entrent pas dans le [texte] avec le même poids»²⁹¹. In questo modo l'attenzione del lettore si focalizza su tutte quelle forme di riporto che, indipendentemente dal carattere citazionale o riformulativo, sono in grado di veicolare i diversi elementi informativi di cui abbiamo detto, senza che vengano percepite fratture narrative nette. Saluti e ringraziamenti sono le tipologie di discorso narrativizzato di più immediato riconoscimento, non essendo quasi mai oggetto di trascrizione diretta e indiretta:

Le journaliste, après avoir salué le comte, resta un moment dépaysé au milieu du salon, où il ne reconnaissait que Steiner. (p. 1147)

²⁸⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 190.

²⁸⁸ Facciamo riferimento in particolare a *Grammaire du français parlé. Quelques questions autour du discours rapporté*, in *Grammaire et français langue étrangère. Actes du colloque ANEFLE*, Grenoble, 1989, pp. 22-33 di Gaulmyn, al *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1998 di Ducrot e Schaeffert e alle già citate opere di Laurence Rosier.

²⁸⁹ Laurence Rosier, *Le discours rapporté*, cit., p. 138.

²⁹⁰ Sylvie Rullier, *op. cit.*, p. 105.

²⁹¹ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 66.

Nana, gonflée de son rôle nouveau de maîtresse de maison, remerciait, vraiment confuse. (p. 1167)

Accanto a verbi come «saluer» e «remercier» che, in quanto performativi, rendono esplicita la forza illocutiva dell'atto, si può incontrare una categoria più generale di «verbes qui contiennent dans leur sémantème propre un espace discursif qui ne doit nécessairement être explicité, développé»²⁹²:

Alors le marquis refusa avec plus de sévérité encore. (p. 1164)

Elles n'étaient occupées que de lui, le soignant, le dorlotant, veillant à son verre et à son assiette ; ce qui ne l'empêchait pas de se plaindre. (p. 1177)

Puis, si on la grondait, c'était avec des tactiques savantes, des humilités et des souplesses de chatte battue, qu'elle revenait, en lui prenant sournoisement la main pour la garder et la baiser encore. (p. 1290)

Son argent était bien placé, elle verrait tout à l'heure. Et comme elle lui avouait ses paris, dix louis sur Lusignan et cinq sur Valerio II, il haussa les épaules, ayant l'air de dire que les femmes faisaient quand même des bêtises. (p. 1388)

Talvolta gli elementi discorsivi di cui il narratore si assume la responsabilità enunciativa vengono espressi tramite gruppi verbali come «demander des nouvelles» o «échanger des informations»:

On piétinait, on se bousculait, serré entre les rangs des fauteuils, échangeant ses impressions. (p. 1109)

Nana rappela Labordette, pour demander des nouvelles de ses cent louis ; il se mit à rire, il refusa de lui faire connaître ses chevaux, afin de ne pas déranger la chance, disait-il. (p. 1388)

Nel romanzo si incontra con frequenza un'altra delle forme di discorso narrativizzato identificate da Rosier²⁹³, in corrispondenza di sostantivi come «conversation», «propos»,

²⁹² Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 226.

²⁹³ Ci rifacciamo a Rosier perché include nella sua classificazione una molteplicità di forme possibili per il discorso narrativizzato che altri linguisti non contemplano; Ducrot e Schaeffert, che si limitano a descriverlo come un «discours qui présente simplement le contenu de l'acte de parole rapportée et qui prend une forme nominale ou infinitive» (Ducrot O., Schaeffert J.M, *op. cit.*), non menzionano verbi, locuzioni verbali e nomi che indicano solo l'avvenuta enunciazione o lo scambio di parole, senza presentare il contenuto del discorso. In questa sede, conformemente alla posizione di Rosier, il discorso narrativizzato viene inteso come qualsiasi forma di discorso riportato non costituita dal discorso diretto, da una subordinata completiva o interrogativa (discorso indiretto) o dall'indiretto libero, ma da un'espressione che si limita a descrivere l'emissione di parola, di cui riassume o interpreta il contenuto.

«paroles», «murmure» che «contiennent sémantiquement “du” discours», impiegati dal narratore in virtù della loro «capacité résumante»²⁹⁴:

Et le bruit des conversations ne cessait pas, pareil au piaillage d'une nuée de moineaux bavards, lorsque le jour tombe. (p. 1104)

On s'impatientait, un murmure inquiétant grandissait lentement, les spectateurs se désintéressaient et regardaient dans la salle. (p. 1108)

Le murmure recommençait. (p.

Autour de la jeune femme, parmi les hommes qui se pressaient jusque sur les marchepieds de sa voiture, des exclamations s'élevaient, une conversation continuait, sans suite, par mots jetés sous le coup immédiat des impressions. (p. 1119)

– Non, dit celle-ci après un échange rapide de paroles. Pas maintenant. (p. 1128)

Commencée sur ce ton la conversation fut drôle. (p. 1363)

Il ricorso a questo «dégré zéro du discours rapporté»²⁹⁵ è uno strumento fondamentale di coesione narrativa soprattutto nei capitoli corali del romanzo che si svolgono in interno. Il the dalla contessa Sabine e il *souper* da Nana costituiscono due momenti speculari, retti da uno stesso schema compositivo che prevede la definizione di uno o più temi conversazionali di sfondo (comuni a tutto l'insieme dei personaggi), su cui poi il narratore innesta sottointerazioni che coinvolgono solo alcune figure. In entrambi i capitoli la conversazione ufficiale, indicata al discorso narrativizzato, rappresenta l'elemento di raccordo dei vari momenti comunicativi espressi al discorso diretto, indiretto o indiretto libero. Il narratore non passa mai direttamente da un gruppo conversazionale puntuale all'altro, ma intramezza riferimenti riassuntivi alla comunicazione di sfondo.

Dai Muffat la conversazione ufficiale viene portata avanti essenzialmente da personaggi femminili; il registro comunicativo che più si addice al *grand monde* è piuttosto sostenuto, ragion per cui il discorso narrativizzato è espresso tramite elementi appartenenti ai campi semantici della finezza e della serietà, come i predicati «causer» («les dames causaient d'une prise de voile», p. 1153) o «discuter» («alors, ces dames discutèrent», p. 1154), i sostantivi «jugement» («ce fut, pendant quelques minutes, une confusion de jugements où les diverses éléments du salon [...] donnaient à la fois et se coudoyaient», p. 1155) o «exclamation» («ce fut une exclamation générale», p. 1157) e gli aggettivi «délicate» («la conversation reprit, plus

²⁹⁴ Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 227.

²⁹⁵ Michèle Perret, «Le discours rapporté dans *Le Bel Inconnu*», *L'information grammaticale*, 72, 1997, p. 14.

aimable et plus délicate», p. 1153) e «grave» («on aurait cru, à les voir cravatés et gantés de blanc, qu'ils traitaient en phrases choisies quelque sujet grave», p. 1155).

Gli elementi che richiamano la conversazione che fa da sfondo al *souper* di Nana, al contrario, sono improntati all'espressione della trivialità e della promiscuità, come dimostrano le numerose occorrenze di discorso narrativizzato con il verbo «plaisanter», indice della *moquerie* che contagia molti dei commensali («cependant, comme deux personnes restaient debout, on plaisanta», p. 1172), oppure i riferimenti a modalità espressive grossolane e chiassose («on discuta très haut», p. 1181; «tout le monde la réclamait», p. 1187).

Dal momento che le costruzioni infinitivali e tutte quelle forme che non riassumono ma descrivono il contenuto di quanto viene detto, indicando il valore illocutorio («Ah ! vous m'en demandez trop ! cria Bordenave, à qui une vingtaine d'hommes posaient des questions. Vous allez la voir... Je file, on a besoin de moi. », p. 1100), il tipo di discorso proferito («le comte Xavier de Vandeuves leur racontait une histoire, très leste sans doute, car ils étouffaient des rires», p. 1146) o il modo di parlare («Lui, très gêné, balbutiait», p. 1430), si prestano a una traduzione piuttosto letterale in italiano, la nostra analisi sul discorso narrativizzato si focalizza su quella sottocategoria che Jonasson chiama propriamente «discours nominalisé»²⁹⁶. Con tale denominazione la linguista restringe il campo alla struttura costruita con un verbo che descrive un'emissione di parola il cui contenuto è riassunto tramite una forma nominale. La tipologia in questione risulta maggiormente soggetta a variazioni nel processo traduttivo, derivanti talvolta dalla non perfetta sovrapposibilità tra lingua di partenza e lingua di arrivo in merito alla possibilità di impiego della costruzione transitiva, talvolta dalla volontà dei traduttori di mettere in atto scelte conformi al proprio gusto personale sul piano stilistico. Il sintagma nominale oggetto che rende possibile il riconoscimento di una forma di riporto, come vedremo, può essere vincolato in misura variabile al verbo che sarebbe comparso nell'eventuale proposizione prodotta in modalità enunciativa diretta o indiretta.

5.1. Il verbo «dire»

In *Nana* tra i verbi dichiarativi²⁹⁷ più diffusi che si prestano alla creazione del costrutto citiamo anzitutto il verbo «dire», che, come ricorda Rosier, «présente une variété large de

²⁹⁶ Cfr. Kerstin Jonasson, *Le discours narrativisé dans Une vie de Maupassant*, in Michel Berret et al, *La syntaxe raisonnée*, De Boek Supérieur «Champs linguistiques», 2003, pp. 297-308.

²⁹⁷ Con «dichiarativo» si intende qui qualsiasi verbo che descrive un'emissione di parola, senza preciso riferimento all'atto illocutorio compiuto.

séquences avec des syntagmes nominaux (+ déterminant) *dire son amour, dire son fait à, dire ses quatre vérités à, dire un sermon, etc.*»²⁹⁸:

- (1) Nana dit ses grandes joies : son bébé, le petit Louis, était maintenant chez sa tante, qui l'amenait chaque matin, vers onze heures ; et elle le prenait dans son lit, où il jouait avec Lulu, son griffon. (p. 1174)
- (2) Et, lentement, elle traversa la place, suivie d'un laquais en livrée, qui marchait à quinze pas. [...] Alors, chacun dit son mot. (p. 1256)

In entrambi i passi il sintagma nominale oggetto è preceduto da un aggettivo possessivo, ma lo status dei due esempi è differente. Nell'esempio (1) il referente di tale aggettivo esprime un sentimento che anticipa e decodifica le informazioni fornite dal segmento testuale che segue i due punti. Nel passo (2) Zola impiega un discorso narrativizzato allo stato puro; essendo circoscritto all'indicazione del solo valore illocutorio del discorso, ovvero dell'atto di parola compiuto, il riporto delle parole dei personaggi si riduce alla descrizione di un evento a sé stante, sul quale non vengono forniti ulteriori dettagli.

Osservando il comportamento traduttivo perseguito nella resa dei due passi si arriva a delineare l'opposizione fondamentale tra la tendenza a mantenersi quanto più aderenti al testo di partenza e quella a proporre versioni sintatticamente più libere. Per la resa del segmento (1), si nota che il discorso narrativizzato viene generalmente ricreato attraverso l'impiego di una locuzione ellittica che, sopprimendo il referente dell'aggettivo rende il testo più connotato dell'originale sul piano diastratico:

- (1) Ognuno, allora, disse la sua. (1880, p. 149)

Allora tutti dissero la loro. (GPD, p. 167)

Allora ognuno disse la sua. (MB, p. 193; GB, p. 198)

Allora ciascuno disse la sua. (SM, p. 209)

Ognuno disse la sua. (LC, p. 230)

Dora Eusebetti si avvale della medesima scelta terminologica, ma propone una struttura sintattica rielaborata; la proposizione indipendente del francese viene trasposta in una

²⁹⁸ Laurence Rosier, *op. cit.*, p. 228.

subordinata completiva retta dal verbo «volere», che accentua il carattere modale dell'enunciato:

Tutti allora vollero dire la loro. (DE, p. 248)

In altri testi, la volontà di conservare un esplicito sintagma nominale oggetto, dettata dalla ricerca di un'aderenza formale al testo di partenza, comporta il cambiamento del verbo reggente, che da «dire» diventa «dare» o «fare», al fine di legittimare la scelta dei sostantivi «opinione» e «commento» come traducenti del «mot» originale:

Allora, ciascuno fece un commento. (CL, p. 171)

Ognuno dette la propria opinione. (AL, p. 237 vol. I)

Nella versione del 1924 il traduttore propende per una resa del passo meno condensata rispetto all'originale, senza però intaccare il funzionamento del meccanismo di narrativizzazione:

Allora, ciascuno disse quello che pensava. (1924, p. 169)

Con l'esempio (2) aumenta il numero dei testi italiani in cui il verbo «dire» non viene reso con il corrispettivo più immediato; il solo GPD, infatti, propone una traduzione letterale, con il predicato al passato remoto seguito dall'oggetto diretto nominale (presentato alla forma singolare e non plurale):

- (2) Nanà disse la sua grande gioia: il suo bebé, il piccolo Luigi, era adesso colla zia, che tutte le mattine lo accompagnava da lei verso le undici. Se lo prendeva a letto, dove giocava con Lulù, il suo grifone²⁹⁹.

Gli altri traduttori trovano opportuno ricorrere a verbi diversi, quali «raccontare» e «parlare», che in alcune versioni subiscono anche variazioni di natura aspettuale:

Nanà parlò della sua gran gioia; il suo *bebè*, il suo Gigino, era dalla zia, che glielo conduceva tutte le mattine, alle undici, e lei se lo pigliava in letto ove giocava con Lulù, il cagnino. (1880, p. 75)

²⁹⁹ In questa come in altre versioni il sostantivo «griffon» dà origine a soluzioni non appropriate, forse attribuibili a un errore di stampa. Il termine «grifone», infatti, indica un uccello, contrariamente al «griffone», una razza canina.

Nanà parlò della sua grande contentezza: il suo bebè, il suo Gigino, stava dalla zia, che glielo conduceva tutte le mattine, alle undici, e lei se lo metteva a letto, dove giaceva con Lulù, il cane. (CL, p. 93)

Nanà raccontò le sue grandi gioie: il suo bebè, Luigino, ora stava a casa di sua zia, che glielo portava ogni mattina, verso le undici, e lei se lo prendeva nel letto, dove giocava con Lulù, il barboncino. (SM, p. 103)

Nanà raccontò le sue grandi gioie: il suo bambino, il piccolo Luigi, era ora presso la zia che glielo portava la mattina verso le undici; ella lo accoglieva nel suo letto dove il piccolo giocava insieme con Lulù, il grifone. (MB, p. 101)

Nanà raccontò le sue grandi gioie: il suo marmocchio, il piccolo Louis, adesso abitava da sua zia che glielo portava tutte le mattine, verso le undici; lei se lo prendeva a letto con sé e lo faceva giocare con Lulù, il suo griffone. (GB, p. 98)

Il verbo «raccontare» chiama in causa la medesima struttura dell'originale, in quanto ammette l'oggetto diretto nominale opportunamente rappresentato dal sostantivo di testa «gioia», mentre «parlare», in italiano, necessita un costrutto indiretto.

Le versioni di Eusebietti e di Collodi si distinguono all'interno del corpus in virtù dell'intervento di natura traspositiva operato nel passo, che viene reso con una subordinata completiva dipendente dal predicato «raccontare»:

Nanà raccontava di provare una gran gioia: il suo bambino, il piccolo Louis, si trovava adesso in casa della zia che lo conduceva da lei tutte le mattine alle undici. Lei se lo prendeva nel letto e lo lasciava giocare col grifoncino, Lulu. (DE, p. 132)

Nanà raccontò che aveva realizzato il suo sogno: il figlio, il piccolo Louis, ora abitava dalla zia, che glielo portava tutte le mattine, verso le undici, e lei se lo prendeva a letto con sé, e lo faceva giocare con Lulù, il suo cagnolino. (LC, p. 131)

Se la prima delle due soluzioni conserva almeno sul piano semantico un rapporto abbastanza stretto con il testo di partenza, la traduzione di Luisa Collodi denota una maggiore interpretazione da parte della traduttrice, che si riflette sul cambio di modalità enunciativa (indiretta, più circostanziata e puntuale della formulazione originale) e sulle scelte lessicali che essa comporta («sogno» per «joies»).

Caimpenta è l'unico che sopprime il segmento di discorso nominalizzato, svuotando il tessuto narrativo della voce della protagonista:

* Nanà aveva il suo Luigino presso la zia, che però glielo conduceva a casa tutte le mattine e Nanà lo metteva nel suo letto, dove giocava col gattino. Era una cosa proprio divertente, vederli tutt'e due giocare sotto le lenzuola. (UC, p. 65)

5.2. Il verbo «expliquer»

Come il verbo «dire», anche «expliquer» si presta alla funzione di reggente del discorso nominalizzato, in quanto ammette il costrutto con oggetto diretto. Proponiamo un esempio tratto dal capitolo V, in cui Fauchery fornisce informazioni a Georges e a Dagenet su Théophile Vénot, che li ha raggiunti in campagna:

- (3) Fauchery, que son arrivée gênait sans doute, expliquait à Georges et à Dagenet les sources de sa fortune, un gros procès dont les Jésuites l'avaient chargé, autrefois. (p. 1249)

La valenza del verbo «spiegare» in italiano è equivalente al francese «expliquer», per cui la maggior parte dei traduttori sceglie di ricalcare la struttura sintattica originale. Generalmente è stato mantenuto anche l'aspetto durativo dell'imperfetto, malgrado vi sia chi traspone con un passato remoto:

Fosceri, disturbato senza dubbio dal suo arrivo, spiegò a Giorgio e a Dagenet le fonti della sua ricchezza, una grossa lite di cui l'avevano una volta incaricato i Gesuiti. (1880, pp. 142-143)

Fauchery, che senza dubbio era seccato dal suo arrivo, spiegava a Giorgio e a Dagenet le origini della sua ricchezza, un grosso processo affibbiatogli una volta dai Gesuiti. (SM, p. 199)

Fauchery, molto infastidito dal suo arrivo, spiegava a Giorgio e a Dagenet l'origine della sua fortuna, un gran processo che aveva fatto per conto dei gesuiti. (MB, p. 184)

Fauchery, cui quell'arrivo dava indubbiamente fastidio, spiegava a Georges e a Dagenet l'origine della sua ricchezza, un grosso processo che in passato gli avevano affidato i gesuiti. (GB, pp. 188-189)

Queste versioni trasferiscono in italiano la punteggiatura originale senza alcuna variazione, mentre nei testi di Liviah e Collodi la virgola che separa il sintagma nominale oggetto dalla sua apposizione viene sostituita dai due punti:

Fosceri, disturbato dal suo arrivo, spiegò a Giorgio e a Dagenet le origini della sua ricchezza: una grossa lite di cui l'avevano incaricato una volta i Gesuiti. (CL, p. 164)

Fauchery, i cui piani erano stati intralciati dall'arrivo di Monsieur Venot, spiegava a Georges e a Dagenet l'origine del suo patrimonio: un processo che un tempo i Gesuiti gli avevano affidato. (LC, p. 221)

Il cambiamento di segnale interpuntivo introduce un leggero slittamento di significato. I traduttori, sfruttando il ruolo metacomunicativo dei due punti, preparano l'attenzione del lettore a ricevere l'informazione che segue; in questo modo però essa diventa non il riassunto di vari dettagli svelati da Fauchery, ma l'unico dato che egli fornisce ai suoi allocutori.

L'idea che il discorso narrativizzato costituisca la sintesi di una conversazione più articolata viene messa in evidenza nel testo di GPD, che modula il verbo reggente da «expliquer» a «raccontare»:

Fauchery, che pareva seccato da quell'arrivo, raccontava a Giorgio e a Dagenet le origini della fortuna del vecchietto, un importante processo per conto dei Gesuiti. (GPD, p. 162)

Il traduttore che molti scelgono per la resa del sintagma nominale, «origine», è molto vicino al francese «source», orientato verso una componente figurata che, invece, nei testi di Lissi e Caimpenta va perduta. Il primo traduce in maniera troppo letterale, il secondo al contrario attua scelte lessicali corrette dal punto di vista semantico ma tendenti all'esplicitazione:

Fosceri, probabilmente disturbato dal suo arrivo, spiegava a Giorgio e a Dagenet la sorgente delle sue ricchezze, un processone che aveva fatto vincere ai Gesuiti altre volte. (AL, p. 227 vol. I)

Fauchery, che era rimasto un po' seccato per l'arrivo del nuovo ospite, spiegava a Giorgio e a Dagenet la causa della fortuna del vecchio avvocato, un processo in difesa dei gesuiti. (UC, pp. 122-123)

Malgrado la possibilità di sfruttare la stessa struttura presente nel testo francese, alcuni traduttori ritengono opportuno intervenire a livello sintattico, svolgendo il sintagma nominale e affidando l'espressione della narrativizzazione a una struttura meno condensata di quella originale:

Fauchery, che era rimasto seccato dall'arrivo dell'ospite, spiegava a Giorgio e a Dagenet come il vecchio avvocato avesse fatto fortuna con un processo in difesa dei gesuiti. (RF, p. 57)

Fauchery, evidentemente scontento per la sua presenza, spiegò a Georges e a Dagenet in qual modo egli avesse fatto fortuna, occupandosi di un processo nel quale aveva patrocinato tempo prima gl'interessi dei Gesuiti. (DE, p. 238)

5.3. Il verbo «raconter»

Come «expliquer», anche il verbo «raconter» induce l'impressione di trovarsi a leggere un riassunto di fatti che, se riportati al discorso diretto o indiretto, avrebbero comportato un certo numero di particolari. Proponiamo alcuni passi in cui il sintagma nominale fa riferimento a eventi accaduti prima del momento di enunciazione:

- (4) Mais sans écouter davantage les arguments de Fauchery qui racontait un dîner où le prince d' Ecosse, un fils de reine, s'était assis à coté d'une ancienne chanteuse de café-concert, le comte accentua son refus. (p. 1161)
- (5) Quand elles se furent enfermées, Nana, qui ne s'était pas soulagée encore, fondit en larmes et raconta à vingt reprises la saleté de Fontan. (p. 1319)
- (6) Cependant, Labordette donnait des détails : on ne savait pas au juste, les uns parlaient d'une blessure rouverte, les autres racontaient un suicide, un plongeon du petit dans un bassin des Fondettes. (p. 1468)

Per il segmento (4) non tutte le traduzioni conservano il discorso narrativizzato. GPD, infatti, sembra ritenere più accettabile per il pubblico di arrivo una soluzione priva di nominalizzazione; nella sua versione, semplificata nel numero dei costituenti, la forma indiretta si sostituisce a quella narrativizzata sottoforma di completiva oggettiva:

- (4) Ma senza ascoltare gli argomenti di Fauchery, il quale narrava che il principe di Scozia, a un pranzo, si era seduto vicino a una ex canzonettista, il conte ribadì il suo rifiuto. (GPD, pp. 67-68)

Anche Caimpenta traduce con un discorso indiretto; rispetto alla versione precedente tuttavia, si nota un intervento sul piano tipografico che prevede l'aggiunta dei trattini in funzione parentetica:

Ma il conte senza confutare gli argomenti di Fauchery – il quale narrava che un principe della Scozia, figliolo della regina, una volta, in un caso simile, si era seduto accanto a una canzonettista – rafforzò il suo rifiuto con una mossa di disgusto, nonostante la sua abituale cortesia. (UC, p. 55)

La collocazione del segmento in inciso è accompagnata dalla soppressione del sintagma nominale oggetto presente nel testo di partenza, riletto in chiave molto personale e modulato

con il traduceute «in un caso simile», che richiede al lettore l'attivazione del bagaglio contestuale per una corretta decodifica.

Quando il sintagma nominale non viene svolto, si osserva la tendenza da parte dei traduttori a fare ricorso a un costrutto indiretto che consente di impiegare lo stesso verbo «raccontare» o soluzioni semanticamente molto vicine a esso, come «narrare» e «parlare»:

Ma senza badare agli argomenti di Fosceri che narrava, dal canto suo, d'un pranzo a cui il principe di Scozia, un figlio di regina, s'era seduto vicino ad una antica cantante di concerti da caffè, il conte ripeté il rifiuto. (1880, p. 62; AL, pp. 107-108 vol. I)

Ma il conte non diede più ascolto agli argomenti di Fauchery che raccontava di un pranzo in cui il principe di Scozia, figlio di regina, si era seduto accanto a una ex canzonettista di caffè concerto, e rifiutò l'invito con energia anche maggiore. (SM, p. 86)

Ma, senza ascoltare gli argomenti di Fauchery, il quale raccontava di una cena in cui il principe di Scozia, figlio di regina, si era seduto accanto a un'ex cantante di caffè-concerto, il conte insisté ancora nel suo rifiuto. (LC, p. 116)

Ma, senza ascoltare più a lungo gli argomenti di Fauchery che raccontava di una cena in cui il principe di Scozia, un figlio di regina, si era seduto accanto a un'ex cantante di caffè-concert, il conte ribadì il proprio rifiuto. (GB, p. 82)

Il testo di Dora Eusebiotti, pur essendo equivalente sul piano lessicale a quelli citati, presenta un'alterazione nell'ordine dei costituenti, trasposti in modo tale che la frase principale figuri in apertura del passo e non come elemento conclusivo:

Ma il conte rifiutò ancora e recisamente, senza ascoltare Fauchery che gli parlava di un pranzo dato dal principe di Scozia, figlio della regina, durante il quale questi si era seduto accanto a un'ex cantante di caffè-concerto. (DE, p. 114)

Maria Bellonci è l'unica che ripropone la costruzione transitiva, grazie alla scelta di «descrivere» come predicato:

Ma, senza ascoltare gli argomenti di Fauchery che descriveva un pranzo durante il quale il principe di Scozia, figlio di una regina, s'era seduto a lato di un'antica cantante di caffè-concerto, il conte insisté nel suo rifiuto. (MB, p. 87)

Il passo (5) comporta una minore varietà di soluzioni traduttive. Dato che la struttura sintattica con il verbo «raccontare» seguito da un complemento oggetto diretto si presta alla trasposizione letterale, le versioni differiscono per l'espressione che riassume il comportamento di Fontan. «Mascalzonata», «porcheria» e «carognata» sono i traducenti più utilizzati:

- (5) Quando furono sole, Nanà, che non si era ancora sfogata, si mise a piangere e raccontò la mascalzonata di Fontan. (GPD, p. 225)

Quando si furono chiuse in camera, Nanà, che non si era ancora sfogata, scoppiò in lacrime e raccontò, continuamente ripetendosi, la mascalzonata di Fontan. (SM, p. 289)

Quando ebbero chiuso l'uscio a chiave, Nana, che aveva ancora il cuore grosso, ruppe in lacrime e le raccontò venti volte la porcheria che le aveva fatto Fontan. (DE, p. 336)

Quando si furono chiuse in camera, Nanà, che non si era sfogata, scoppiò in lacrime, e raccontò venti volte la carognata di Fontan. (LC, p. 301)

Una volta chiuse in camera, Nanà, che non si era ancora sfogata, si sciolse in lacrime e raccontò venti volte la mascalzonata di Fontan. (GB, p. 274)

Il traduttore ottocentesco e Liviah, che riportano una soluzione identica, amplificano l'irritazione e la condanna di Nana nei confronti di Fontan tramite l'aggiunta dell'aggettivo «indegna», che va a rafforzare un termine già di per sé evocativo quale il suddetto «porcata»:

Quando furono chiuse in camera, Nanà che non si era anco sfogata, ruppe in lagrime e raccontò ben venti volte la porcheria indegna di Fontan. (1880, p. 206; CL, p. 219)

Maria Bellonci sceglie «affronto», rimarcando la componente di disappunto che riecheggia nel testo di partenza:

Quando si furono chiuse dentro, Nanà, che non si era ancora sfogata, scoppiò in lacrime e raccontò a più riprese l'affronto che le aveva fatto Fontan. (MB, p. 262)

La soluzione meno connotata, e di conseguenza meno aderente all'intenzione del testo di partenza, è quella di Caimpenta:

Quando furono sole in camera Nanà diede libero sfogo al suo dolore, e raccontò singhiozzando il contegno di Fontan verso di lei. (UC, p. 179)

«Contegno», infatti, è un traduce che si dimostra funzionale a riassumere l'intera porzione testuale della cacciata di Nana da rue Véron, ma si limita a denotare l'accaduto, senza lasciare spazio alla soggettività del personaggio, che con rabbia subisce la stessa sorte che aveva a sua volta inflitto al conte Muffat.

Segnaliamo poi la traduzione del 1924, in cui la variazione rispetto al testo di partenza non si attua tanto sul piano lessicale, quanto su quello prettamente enunciativo. Il termine «saleté»

viene reso anche in questo caso con «porcata», ma finisce per perdere la sua funzione originale di ripresa anaforica assumendo lo status di elemento citazionale, a seguito dell'inserimento delle virgolette:

Quando furono in camera, Nanà, che aveva bisogno di sfogarsi, raccontò fra i singhiozzi «la porcata di Fontan». (1924, p. 229)

L'aggiunta di un indice tipografico sposta il sintagma nominale dal piano narrativo a quello dell'enunciazione diretta del personaggio. Il traduttore realizza una forma ibrida tra discorso narrativizzato e discorso diretto; la formulazione risulta tesa tra due opposti enunciativi, in quanto il verbo «raccontare» suggerisce una digressione dettagliata da parte di Nana, mentre le virgolette attualizzano sul piano del *je-ici-maintenant* del personaggio un unico frammento di discorso, per di più costituito da un nome generale, che presenta un certo carattere riassuntivo. Così formulato il passo sembra voler indirizzare l'attenzione del lettore più sulla messa in evidenza dell'idioletto del personaggio che sul piano fattuale e narrativo, come invece accade nel testo di partenza.

Nel passo (6), in cui Labordette riporta a Nana le voci che circolano sulle cause della morte di Georges, si osserva una successione di discorsi nominalizzati. I testi italiani più aderenti all'originale ripropongono il doppio sintagma nominale oggetto, retto dai verbi «parlare» e «narrare»:

- (6) Frattanto Labordet dava ragguagli: non si sapeva precisamente: gli uni parlavano di una ferita riapertasi, gli altri raccontavano di un suicidio, un tonfo del ragazzo in uno stagno delle Fondette. (1880, p. 343)

Frattando Labordette narra dei particolari: non si sapeva precisamente: alcuni parlavano di una ferita che si era riaperta, gli altri raccontavano di un suicidio, un tonfo del ragazzo in un bacino delle Fondette. (CL, p. 352)

Intanto, Labordette dava dei dettagli: non si sapeva precisamente come; gli uni parlavano di una ferita riaperta, gli altri narravano di un suicidio, un capitolombolo del ragazzo in una vasca delle Fondette. (AL, p. 223 vol. II)

Queste versioni sono improntate alla massima equivalenza formale rispetto al testo di partenza, in virtù della quale applicano la piena coerenza strutturale; anche nei testi di Fandot e Caimpenta, nonostante la semplificazione compositiva, sussiste una forma di coerenza interna, che però si basa sulla reiterata scelta di sostituire il sintagma nominale con una subordinata:

* C'era chi diceva che la ferita si era riaperta, chi affermava trattarsi di un suicidio *. (RF, p. 136)

Labordette aggiunse però che non si conosceva la causa della morte. C'era chi sosteneva che la ferita si era riaperta, chi affermava trattarsi di un suicidio *. (UC, p. 297)

Nella maggior parte dei casi, invece, l'aderenza strutturale viene sottomessa al criterio dell'accettabilità e i traduttori riservano ai due discorsi nominalizzati trattamenti diversi. Il primo dei due segmenti viene trasposto in un discorso indiretto costruito a partire dal verbo «dire», mentre il secondo viene reso fedelmente con un sintagma nominale collocato all'interno di un costrutto intransitivo retto da «parlare»:

Intanto Labordette dava dei particolari: non si sapeva bene com'era stato, qualcuno diceva che si era riaperta la ferita, altri invece parlavano di un suicidio, come se il piccolo si fosse gettato in una vasca delle Fondettes. (DE, p. 540)

Nel frattempo Labordette le dava i particolari; non si sapeva esattamente che cosa fosse accaduto: alcuni dicevano che la ferita si era riaperta, altri parlavano di suicidio, un tuffo del ragazzo nello stagno delle Fondettes. (LC, p. 472)

Intanto Labordette le dava dei particolari: non si sapeva niente di preciso, certuni dicevano che si era riaperta la ferita, altri parlavano di suicidio, un tuffo del ragazzo nello stagno delle Fondettes. (GB, p. 457)

Un ibrido proposizionale simile a quelli presentati sopra figura nel testo di GPD, in cui nonostante l'impoverimento compositivo, il discorso narrativizzato viene riproposto. A differenza dei testi di Eusebietti, Collodi e Bogliolo, qui è il primo sintagma nominale che viene mantenuto tale, mentre il secondo è trasposto in un indiretto:

* Non si sapeva la vera causa: chi parlava della ferita riaperta, chi diceva che si fosse suicidato, gettandosi in un lago alle Fondette. (GPD, p. 342)

Un'ulteriore possibilità traduttiva relativa al passo in questione viene fornita da Montanelli e Bellonci, i quali propendono per la soppressione del secondo verbo dichiarativo, affidando la reggenza al solo predicato «parlare»:

E intanto Labordette le dava qualche particolare: non si sapeva con precisione, alcuni parlavano di una ferita riaperta, altri * di un suicidio, di un annegamento del ragazzo in un laghetto delle Fondettes. (SM, p. 479)

Intanto, Labordette le dava particolari: non si sapeva bene, alcuni parlavano di ferita riaperta, altri * di suicidio, un tuffo del ragazzo nello stagno delle Fondettes. (MB, p. 427)

5.4. I verbi «annoncer», «exiger»,«proposer»

Nel romanzo i sintagmi nominali che esprimono azioni ed eventi sono retti, oltre che dal verbo «raconter», da predicati come «annoncer», «proposer» e «exiger»:

(7) On fermait la piste, une volée de cloche annonçait la première course. (p. 1385)

(8) Le comte se laissa fléchir. Il exigea seulement le renvoi de Georges. (p. 1432)

(9) Il proposa tout de suite son entremise, en ami obligeant. (p. 1317)

Se il passo (7) si presta alla traduzione letterale (operata da tutti i traduttori tranne dall'autore della versione del 1931, che svolge il sintagma in proposizione³⁰⁰), segmenti (8) e (9) richiedono spesso interventi traspositivi per ottenere una resa più naturale per il lettore italiano. Per le parole di Labordette del segmento (8), le soluzioni vicine al testo di partenza prevedono il mantenimento del predicato «offrire» che ammette oggetto diretto:

Da amico, obbligante, egli offerse subito la sua mediazione. (1880, p. 204)

Da amico gentile, egli offerse subito la sua mediazione. (CL, p. 218)

Egli si offrì da intermediario, ma essa rifiutò. (GOD, p. 223)

Lui offrì subito i suoi buoni servigi. (DE, p. 332)

Lui offrì subito la sua mediazione, da amico cortese, ma lei rifiutò. (LC, p. 299)

L'altro traduce che viene impiegato, «proporre», dà origine a formulazioni che comportano ora l'impiego del costrutto transitivo (Bellonci) ora di quello intransitivo (Bogliolo), quando il verbo è alla forma riflessiva:

Egli propose subito la sua mediazione, da amico sollecito. (MB, p. 260)

Da amico servizievole, Labordette si propose subito come intermediario, ma lei rifiutò. (GB, p. 271)

³⁰⁰ «Stavano chiudendo la pista, la campana annunciò che la prima corsa stava per iniziare» (1931, p. 321).

Non mancano, come nei casi precedenti, esempi di interventi traduttivi che provocano l'alterazione della modalità enunciativa, in virtù dell'esplicitazione del discorso:

Lui, da amico servizievole, propose tosto di intromettersi. (AL, p. 76 vol. II)

Egli si offrì subito di far da intermediario, ma ella rifiutò. (UC, p. 177)

Lui, da buon amico, le propose subito di occuparsi della cosa. (SM, p. 286)

Lo svolgimento semantico e sintattico del sintagma nominale si configura qui come una scelta personale da parte dei traduttori, che sembrano preferire il costrutto proposizionale alla nominalizzazione come stilema personale. Con il passo (9), al contrario, lo svolgimento diventa la soluzione ritenuta più opportuna dal maggior numero dei traduttori, che esprimono il «renvoi» di Georges richiesto da conte con locuzioni verbali di registro neostandard o colloquiale:

Il conte si lasciò subito prendere dalla tenerezza e perdonò, esigendo che Giorgio fosse messo alla porta. (RF, p. 121; UC, p. 267)

Il conte si lasciò convincere. Ordinò però che Giorgio fosse estromesso dal palazzo. (CL, p. 96)

Il conte si piegò. Ma pretese che Giorgio fosse messo alla porta. (GPD, p. 318)

Il conte finì col piegarsi alla volontà di lei. Impose soltanto che Giorgio fosse mandato via per sempre. (SM, p. 433)

Il conte si lasciò piegare, esigendo soltanto che Giorgio fosse allontanato. (MB, p. 387)

Il conte finì per cedere. Si limitò a pretendere che lei rinunciasse a vedere Georges. (DE, p. 492)

Fanno eccezione la traduzione del 1880 e quelle di Collodi e di Bogliolo, nelle quali il sintagma nominale viene mantenuto tramite i sostantivi «sfratto» e «allontanamento», che fungono da complemento oggetto dei predicati «imporre» e «pretendere»:

Il Conte si lasciò impietosire; impose solamente lo sfratto di Giorgio. (1880, p. 312)

Il conte si lasciò commuovere. Pretese soltanto l'allontanamento di Georges. (LC, p. 431)

Il conte si lasciò convincere. Pretese soltanto l'allontanamento di Georges. (GB, p. 413)

CONCLUSIONI

L'obiettivo che ci siamo posti in apertura di questo studio critico-comparatistico delle versioni italiane di *Nana* era la verifica dell'integrità quantitativa e del rispetto della significatività del discorso riportato nel corpus in esame.

Abbiamo visto come il romanzo sia stato proposto con una certa costanza al pubblico italiano fin dal 1880, anno di pubblicazione dell'originale francese. La restituzione del testo nel corso del tempo è stata affidata a traduttori più o meno affermati e ad alcuni scrittori dalle diverse fortune editoriali, fra i quali il nome di maggior prestigio è quello di Maria Bellonci. I vari aspetti estrapolati nel corso della trattazione hanno implicato esiti diversi nell'operazione traduttiva, visto che ogni traduzione è da ricondurre alla personalità e alla formazione di colui o colei che se ne occupa. Ciononostante, la scelta di basare il nostro lavoro su un corpus di ampio respiro in prospettiva diacronica permette di delineare un quadro d'insieme, in cui si fronteggiano due *positions traductives* generali al di là della dimensione individuale e personale che sta alla base dell'attività traspositiva di ogni testo e dell'unicità che contraddistingue il traduttore in quanto soggetto.

Tra il 1880 e il 2010 una linea di demarcazione virtuale che separi due diverse concezioni dell'atto di traduttivo può essere tracciata alla metà degli anni Cinquanta. A partire dai testi di Maria Bellonci e Sestilio Montanelli, entrambi dati alle stampe nel 1955, l'attenzione dei traduttori non sembra più rivolta unicamente alla restituzione del senso e del contenuto del romanzo, ma si orienta anche al rispetto formale del testo di partenza. Pur seguendo disposizioni editoriali diverse, le versioni più recenti riprendono l'impostazione tipografica originale, con la sola eccezione delle virgolette citazionali interne ai blocchi narrativi, che alcuni traduttori omettono o rimpiazzano con un predicato dichiarativo – annullando o modulando lo sfalsamento enunciativo. Per quanto abbiamo potuto osservare sviluppando la presente analisi, vale comunque la considerazione che le potenzialità espressive e comunicative dell'originale hanno beneficiato di un adeguato trattamento nel passaggio dal francese all'italiano. Ciò è dovuto all'evoluzione teorica nella concezione dei criteri e dell'attività traduttiva; essa si è fatta meno addomesticante e più rispettosa delle specificità del testo di partenza anche in virtù di un cambiamento nel sistema delle convenzioni letterarie, che offrono la cornice di riferimento in base alla quale ogni *sujet traduisant* compie le proprie scelte.

Nelle versioni effettuate prima degli anni Cinquanta, la piena restituzione del meccanismo polifonico e delle manifestazioni multiformi del riporto è stata frustrata a più

livelli. Esaminando l'inserimento del discorso riportato nel testo abbiamo potuto osservare un marcato interventismo da parte dei traduttori, che ha provocato l'alterazione delle proprietà intrinseche di alcune modalità enunciative. La frammentazione arbitraria dei blocchi testuali in sottoparagrafi ha comportato, a seconda dei casi, la perdita dell'immediato riconoscimento del discorso diretto o l'annullamento del *brouillage énonciatif* che l'indiretto libero apporta nel testo di partenza. Meno diffusa, ma comunque presente, è la tendenza contraria, ovvero quella che porta a condensare i passi dialogici al discorso diretto e a inglobarli nel tessuto narrativo, dal quale si distinguono graficamente solo per la presenza di trattini introduttori o virgolette citazionali. In linea di massima si tratta di un intervento operato in maniera estemporanea, ma vi è anche chi, come GPD, lo applica con una certa sistematicità.

L'imposizione di una forma grafica che si discosta da quella del testo originale si accompagna spesso alla riorganizzazione più o meno diffusa delle modalità enunciative di partenza, che si trovano a essere rivisitate a vantaggio del livellamento discorsivo. Se la rivisitazione tipografica altera il modo in cui talune manifestazioni del discorso riportato vengono percepite, il trattamento riservato ad alcune forme può suggerire un misconoscimento delle medesime da parte dei traduttori. Il discorso indiretto libero risulta essere la modalità che più spesso viene alterata nelle prime versioni del testo (che generalmente la esplicitano inserendo un verbo di pensiero o di parola), ma anche una forma poco usuale come il discorso indiretto con verbo in inciso diventa oggetto di un movimento assimilativo alla struttura più canonica che prevede la subordinazione sintattica.

Accanto agli interventi normizzatori, condotti con l'intento di garantire la massima leggibilità del testo, si possono osservare, soprattutto nelle versioni pubblicate tra gli anni Venti e Quaranta, rimaneggiamenti la cui classificazione come tentativi di addomesticamento del testo non è altrettanto immediata. Facciamo riferimento a tutti gli ibridi testuali documentati nel corso della trattazione, che prevedono l'inserimento di alcuni indici tipografici propri del discorso diretto (due punti seguiti dalle virgolette o soltanto dalla lettera maiuscola) in enunciati riportati in cui viene mantenuto l'impianto indessicale del discorso indiretto, che trova il centro deittico nel narratore.

Per quanto riguarda la restituzione del contenuto veicolato tramite riporto, indipendentemente dal tipo di modalità enunciativa prevista, vale una considerazione generale che può essere applicata, in misura variabile, a tutto il corpus di riferimento. I vari passi presi in esame hanno mostrato come talvolta le soluzioni lessicali proposte dai

traduttori portino a un appiattimento espressivo del testo; tali scelte hanno un'immediata ripercussione nell'immaginario che il lettore si crea a partire dalla ricostruzione di tutte le informazioni indirette veicolate dal testo. Nel romanzo ci sono diversi personaggi che non beneficiano di una descrizione diretta da parte del narratore e che, di conseguenza, acquisiscono spessore psicologico e si ritagliano uno spazio nella dimensione mentale di chi legge solo attraverso le loro prese di parola o il loro modo di porsi nei confronti degli eventuali interlocutori fittizi. Scelte lessicali poco accurate o ponderate restituiscono al lettore personaggi più o meno tipizzati e/o caratterizzati da sfaccettature psicologiche differenti rispetto agli omologhi originali, provocando uno scollamento irrimediabile dal testo zoliano quanto la traduzione viene a sostituire appieno l'opera autentica per coloro i quali non conoscono la lingua di partenza.

Quando i segmenti riportati sono riconducibili a personaggi che hanno maggior rilievo sul piano narrativo, al contrario, l'interventismo si rivela improntato a una creatività di scrittura possibile, al servizio del testo di partenza. Avvalendosi della duttilità e della ricchezza delle strutture semantiche e stilistiche offerte della lingua italiana, i traduttori arrivano a proporre rielaborazioni sintattiche e lessicali plausibili, che si discostano dalla lettera ma non tradiscono lo spirito originale del testo. È soprattutto nelle interazioni riportate al discorso diretto, ricettacolo di tutti quegli indici concepiti per avvicinare l'oralità romanzesca alla conversazione autentica nel rispetto delle convenzioni letterarie, che la pagina tradotta lascia trasparire sfaccettature linguistiche e coloriture idiomatiche nuove e particolari, fortemente tributarie della soggettività dei traduttori e frutto di un innegabile lavoro di interiorizzazione del testo.

PARTE II

«FÉCONDITÉ: MODERNITÉ OU REGRESSION?» E «ICONOGRAPHIE ZOLIENNE»:
UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE

1. Introduzione

Dal 22 al 24 maggio 2000 si è tenuto a Napoli un convegno internazionale sull'«Actualité de Zola en l'an 2000», promosso dal Prof. Mario Petrone per commemorare il centenario della morte di Zola. I saggi tradotti nel presente elaborato sono tratti dal volume che ne raccoglie gli *Atti*¹. I contributi di diversi ricercatori italiani, inglesi e francesi hanno voluto sottolineare come l'interesse per la figura di Zola e per la sua opera non siano mai venuti meno nel corso del tempo.

Il primo intervento che abbiamo scelto di prendere in considerazione si intitola *Fécondité: modernité ou regression?. De l'impossibilité de concevoir l'autre*; è stato scritto da Colette Becker, docente di Letteratura Francese all'Université de Paris X-Nanterre e specialista del romanzo francese dell'Ottocento, che ha curato, fra l'altro, alcune edizioni delle opere di Zola, Daudet e Henry Céard. In occasione del convegno napoletano, la studiosa ha proposto una lettura personale del primo volume dei *Quatre Evangiles, Fécondité*, con particolare attenzione al ruolo simbolico dei personaggi.

Il secondo contributo invece è di Danielle Coussot, che, nei primi anni Settanta, quando insegnava in Canada, ha contribuito all'edizione della *Correspondence d'Emile Zola*, e di ritorno in Francia è entrata a far parte del gruppo di ricerca parigino del CNRS affiliato all'Istituto dei testi e dei manoscritti moderni. Responsabile della diffusione dei «Cahiers naturalistes», a partire dai primi anni 2000, Danielle Coussot si occupa del progetto «L'Iconothèque de Zola, reflet de son temps», che costituisce il nucleo argomentativo del suo intervento al convegno, intitolato *Iconographie zolienne*.

2. Tipologia e funzioni testuali

La classificazione delle varietà testuali si basa sull'analisi di due diversi aspetti che determinano precise scelte linguistiche da parte dell'emittente: la dimensione orizzontale,

¹ *Actualité de Zola en l'an 2000. Actes du colloque international (22-24 maggio 2000)*, Mario Petrone e Giovanna Romano (a cura di), Napoli, L'Orientale Editrice, 2004. Di seguito, per le citazioni tratte dai due saggi, verranno indicate le iniziali dell'autore e il numero di pagina tra parentesi.

incentrata sull'argomento del testo, e la dimensione verticale, inerente al contesto culturale e sociale in cui si realizza la comunicazione.

Come si è detto, i testi oggetto della presente analisi si occupano della figura e dell'opera di Émile Zola (dimensione orizzontale); le autrici, entrambe saggiste e cattedratiche, si rivolgono a un pubblico colto e relativamente ampio formato da specialisti, con l'intento in un caso di enfatizzare determinati aspetti di *Fécondité* e di presentare un progetto in corso di realizzazione, ricordando anche il percorso che ha portato alla pubblicazione della corrispondenza di Zola (dimensione verticale). Sulla base di queste osservazioni ci sembra di poter collocare entrambi i saggi in una posizione intermedia tra il testo espositivo-informativo, basato sulla funzione esplicativa-argomentativa, e il testo letterario, maggiormente condizionato dalla visione personale e dalla sensibilità dello scrittore.

Per quanto riguarda le funzioni comunicative², nei brani esaminati prevale la funzione referenziale, incentrata sul contesto, conformemente all'intento primario dei due saggi. Trattandosi di critica letteraria, tuttavia, a questa funzione si aggiungono talvolta anche quella metalinguistica, quando viene esplicitato un concetto o fornita una precisazione al destinatario:

Mais on est loin de l'ironie de la scène de *Pot-Bouille* au cours de laquelle M. Gourd, le concierge de la maison bourgeoise de la rue de Choiseul, regarde, offensé, le ventre de la piqueuse de bottines qui "poussait à vue d'œil" et "allait jusqu'à emplir le porche de l'immeuble". (CB, p. 134)

Sous prétexte de vérité, de réalisme, d'intégration des progrès de la médecine et de la physiologie dans le roman, du refus du romanesque et de l'idéalisation (voir la préface des Goncourt à *Germinie Lacerteux*), celui-ci est terriblement malmené. (CB, p.136)

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre, et de manière bien plus efficace qu'un autre, non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tirillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris), mais aussi de parler de toutes sortes de mouvements [...]. (CB, p. 137)

Au début des années 70, époque où l'on prônait avec vigueur le bilinguisme dans ce pays, le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le naturalisme qu'Henri Mitterand, alors «visiting professor» à l'Université de Toronto, avait fondé avec Pierre Robert, Directeur de Dept de français de cette université, et dont Bard Bekker devint le directeur. [...] plus tard en 1928-1929 celle de Maurice Le Blond, gendre d'Emile Zola, qui édita [...].(DC, pp. 201-202)

² Cfr. Federica Scarpa, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2001, pp. 8-9.

La grande photographe allemande Gisèle Freund, récemment disparue, auteur de plusieurs ouvrages sur la photographie et la société, disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur «La photo en France au XIXème siècle», personne ne la prenait au sérieux. (DC, p. 204)

Ce travail ne peut être que collectif pour qu'on puisse le mener à terme pour 2002, date où sera célébré le centenaire de la mort de Zola. (DC, p. 207)

Quella espressiva, quando chi scrive esprime un giudizio:

Cette impossibilité de penser l'altérité me semble être la cause essentielle du déficit dont je parlais tout à l'heure, un déficit qui concerne deux plans : la conception même du roman et l'imaginaire. (CB, p. 135)

"Faute de réduire l'énigme de la féminité, commente Jean-Louis Cabanès, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs". J'ajouterais en machine fascinante et dangereuse. (CB, p. 136)

Or, à l'heure de l'explosion des techniques de l'information (internet, CR Rom, DVD) il me semble intéressant de mener à bien ce travail et de porter à la connaissance d'un vaste public, dépassant celui des spécialistes de Zola, l'existence de cette imposante iconographie zolienne, reflet du siècle dernier. (DC, p. 205)

Cet intérêt évident pour l'image justifie, il me semble, la création d'un site web sur l'iconographie zolienne. (DC, p. 207)

E quella fatica, quando si vuole mantenere un contatto con il destinatario:

Le dossier préparatoire nous éclaire davantage : [...].(CB, p. 141)

Tout d'abord, il m'a semblé nécessaire de brosser l'historique rapide de ce Centre Zola fréquenté par bon nombre d'entre vous ici. (DC, p. 201)

3. Testualità: coesione e coerenza

La testualità, l'insieme degli elementi caratteristici di un testo, dipende dal ricorso alle categorie della coerenza e della coesione.

La coerenza indica la continuità di senso di un testo e dipende «dalla capacità dell'emittente di scegliere gli argomenti e di combinarli in un ordine logico, con equilibrio fra le parti, con chiarezza d'esposizione»³. Nei testi analizzati la coerenza è data dal fatto che il discorso degli autori ruota rispettivamente attorno alle figure femminili in *Fécondité*, e all'abbondanza di materiale iconografico su Zola, argomenti annunciati in entrambi i casi a partire dal titolo

³ Marcello Marinucci, *La lingua italiana. Grammatica*, Milano, Mondadori, 1996, p. 466.

(*Fécondité: modernité ou regression?* per Becker e *Iconographie zolienne* per Coussot) e sviluppati nel testo avvalendosi della suddivisione in paragrafi, distribuendo le informazioni secondo la sequenza logica introduzione-svolgimento-conclusioni.

La coesione di un testo, invece, è la connessione tra i suoi elementi di superficie e riguarda le risorse linguistiche impiegate per collegare le varie parti testuali; può essere realizzata tramite legami coesivi sintattici, quali l'anafora, la catafora, la sostituzione, l'ellissi e i connettivi testuali, e tramite legami coesivi di natura lessicale, come la ripetizione, la sinonimia, l'antonimia e l'iponimia⁴.

In entrambi i testi in questione, le autrici hanno fatto ampio uso di legami coesivi di ordine sintattico, in particolare l'anafora, che pervade entrambi i brani:

Zola partecipe de ce mouvement dans tous ses romans, dans *Nana* en particulier, dont l'héroïne est une anti-Marianne. (CB, p. 136)

[...] Zola cherche à introduire, non sans difficulté, dans le monde, à l'époque totalement masculin, de la Bourse, une femme qui serait liée à Saccard. (CB, p. 137)

Aussi lui donne-t-il son drame : elle est tiraillée entre Saccard, dont elle a été la maîtresse et dont elle admire l'activité, et son frère. (CB, p. 138)

A l'intérieur de ces deux univers qui s'opposent terme à terme, tout se répète, se redouble [...]. On ne peut plus parler de leitmotive, de refrains qui rythmeraient une composition musicale. (CB, p. 138)

Les mêmes mots caractérisent l'avorteuse, Mme Rouche, et son logis louche où les femmes sont salies, avilies, et meurent. (CB, p. 139)

Constance Beauchêne, dans sa haine de la famille conquérante des Froment, qui peu à peu grignote, s'empare de l'usine familiale, ne fait rien pour l'empêcher de tomber dans une trappe restée accidentellement ouverte. (CB, p. 139)

Séraphine, qui pour échapper à la loi naturelle de "l'éternelle et bonne fécondation", se fait opérer, est un "monstre". (CB, p. 140)

Zola n'évoque jamais la question de l'éducation de la femme et du rôle qu'elle doit avoir dans la création de la société nouvelle. (CB, p. 141)

Fécondité en nie l'altérité, qui est cause de mort [...]. (CB, p.144)

[...] plus tard en 1928-1929 celle de Maurice Le Blond, gendre d'Emile Zola, qui édita chez Bernouard 614 lettres. (DC, p. 202)

⁴ Cfr. Federica Scarpa, *op. cit.*, pp. 32-33.

Pour faciliter la recherche, le Centre fit l'acquisition d'ouvrages et monta une bibliothèque qui comptabilise aujourd'hui un peu plus de 1500 ouvrages critiques. (DC, p. 202)

Outre la bibliothèque de livres, le Centre possède une médiathèque composée en partie par les microfilms de la plupart des journaux de l'époque de Zola, que nous avons acquis au fur et à mesure des besoins de l'édition [...]. (DC, p. 203)

Parmi les écrivains français du XIX^{ème} siècle, Emile Zola est vraisemblablement celui dont la vie et l'œuvre ont suscité la plus riche et la plus vaste des iconographies. L'étude des innombrables images qu'il a suscité ou réalisées peut présenter un réel intérêt pour les sciences humaines si on la place dans une perspective historique et culturelle. En France et à l'étranger des universitaires de haute renommée se sont intéressés à l'iconographie zolienne qui leur a inspiré des articles publiés dans plusieurs revues [...]. (DC, p. 204)

Pendant son exil à Londres il prend de nombreuses photos dont l'ensemble constitue un extraordinaire reportage sur l'Angleterre fin de siècle. (DC, p. 205)

Tout récemment le Centre Zola a reçu une thèse allemande dont le titre français est : «Voir et Savoir. La photographie dans l'œuvre d'Emile Zola». (DC, p. 206)

La presenza di rinvii anaforici è in parte determinata dalla struttura propria del francese, che prevede l'obbligo di esprimere il pronome personale soggetto.

Nell'articolo di Colette Becker figurano anche casi di rinvii cataforici, come nell'esempio riportato sotto:

Et c'est ce qu'elle est. (CB, p. 142)

Anche i connettivi testuali svolgono un ruolo importante perché consentono di compattare il testo e mantengono vivo il contatto del lettore con quanto appena letto:

Certes, *Fécondité* soulève avec force des problèmes douloureux à l'époque [...]. Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force [...]. Mais, Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

Après la parenthèse révolutionnaire, en effet, où on a vu les femmes entrer dans la vie sociale et la vie politique [...]. (CB, p. 135)

Car de la femme viennent les risques de bâtardise et de contamination. (CB, p. 136)

N'est-elle pas d'ailleurs présentée au milieu de sa "nichée" (p.98) et qualifiée par le Dr Boutan, avec éloge, de "bonne pondeuse, bonne éleveuse" (p. 296). (CB, p. 142)

Et de ce fait, «l'iconographie zolienne, reflet de son temps», ne sera que la deuxième partie de cet exposé limité à une vingtaine de minutes [...]. (DC, p. 201)

Une partie des lettres à Zola a été informatisée et donc consultable sur ordinateur. (DC, p. 203)

Nous les dirigeons alors sur le Musée de Médan ou sur le Cabinet des Estampes de la BnF. (DC, p. 206)

Par ailleurs, un nouveau chantier très important a été ouvert à la rentrée. (DC. P. 207)

Per quanto riguarda la coesione lessicale, nei due saggi si nota la tendenza a evitare le ripetizioni per non creare fastidiose ridondanze; a questo proposito si deve il diffuso sfruttamento della ripresa anaforica lessicale, quando un sostantivo preceduto da un aggettivo dimostrativo ingloba quanto è già stato espresso:

Mais, Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. Ces thèses s'expriment à travers une certaine vision de la femme, "bonne pondreuse", "machine à faire des enfants", à moins que ce ne soit cette vision qui les entraîne. Quoi qu'il en soit, cette affirmation d'une nature féminine était présente dans les romans précédents, mais elle était heureusement subvertie par les obsessions et les fantasmes de l'écrivain et dramatisée. (CB, pp. 133-134)

Le ventre de Marianne déborde lui aussi, mais dans ce débordement Zola glorifie la vie qui "allait germer encore". (CB, p. 134)

Cette étrangeté, ce pouvoir inquiétant de la « petite bêtise dont on riait, un peu de sa nudité délicate » [...] est le sujet du roman. (CB, p. 137)

Dans *Fécondité*, Valérie Morange et sa fille Reine meurent à huit ans d'intervalle dans les mêmes circonstances et les mêmes lieux. Ces deux morts, dont l'exacte répétition est invraisemblable, n'ont que valeur morale. (CB, pp. 139-140).

Certains commentateurs ont vu, dans l'œuvre, l'influence de la récente paternité de Zola. Si cette influence existe, elle me semble peu importante. (CB, p. 144)

[...] en 1974 le CNRS reconnut le travail de cette équipe en lui fournissant une structure propre celle de la Recherche coopérative sur programme. (DC, p. 202)

Les équipes française et canadienne voulurent combler cette lacune. (DC, p. 202)

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms, des cassettes vidéo de certains films ou téléfilms tirés de l'œuvre ou de la vie de Zola [...]. (DC, p. 203)

Tous ces fichiers ont été informatisés. (DC, p. 203)

A l'aide d'une petite équipe intéressée par ce projet, nous allons procéder à la transposition en langage html des fiches iconographiques que j'ai mentionnées tout à l'heure, avec l'intention d'en créer et d'en ajouter de nombreuses autres. (DC, p. 207)

Talvolta si possono comunque riscontrare, soprattutto nell'intervento di Becker, casi in cui si preferisce fare ricorso alla ripetizione lessicale per ottenere maggiore enfasi:

Je rappellerai brièvement pour commencer comment, dans les *Rougon-Macquart* en particulier, la femme est un personnage "dramatique", comment elle sert à "dramatiser" l'intrigue (termes récurrents dans les dossiers préparatoires). (CB, p. 135)

Il y a certes, dans le roman, quelques pages offrant des visions apocalyptiques, fantastiques, qui viennent du premier projet *Le Déchet* : flots de "vie souillée, gâchée, qui s'en allait en cloaque", le soir sur les "Boulevards ardents" (voir Livre Ier , chap. IV, la course hallucinée de Mathieu), flots de "germes" que la Rouche écrase de ses petites mains sèches [...]. (CB, p. 143)

Plus essentiellement, *Fécondité* exalte le pullulement de la vie, un pullulement rassurant qui est négation de la grande hantise de l'écrivain, l'"émiettement", le travail de la mort dans la vie, comme le pullulement de la végétation dans les cimetières nie la mort, colmate les brèches. (CB, p. 144)

Anche la progressione tematica, ovvero l'alternanza fra tema e rema, la parte nota del discorso e l'informazione nuova relativa al tema, ricopre un ruolo di primo piano nella realizzazione della coesione testuale. Nella progressione tematica non marcata il tema corrisponde al soggetto, mentre il rema si colloca alla fine della frase; in entrambi i testi presi in esame prevale proprio questa struttura non marcata che si articola nella formula S-V-O. Ciononostante non manca il ricorso alla frase scissa, come nel già citato «et c'est ce qu'elle est» (CB, p. 142) o di «c'est à l'homme que doit rester le rôle déterminant» (CB, p. 144), che mira a ottenere un effetto focalizzante su una determinata informazione, seppure, è bene ricordarlo, questo tipo di costruzione sia di ordine piuttosto comune in francese.

4. Aspetti morfosintattici

4.1. Struttura del periodo

A livello sintattico entrambi i saggi esaminati presentano una struttura piuttosto complessa, in cui predomina un'organizzazione ipotattica caratterizzata da frasi lunghe e articolate, sebbene di tanto in tanto il ritmo venga spezzato da alcune frasi più brevi e sintatticamente semplici, a volte giustapposte fra loro. Di seguito riportiamo alcuni esempi.

- Frasi complesse:

On peut, en reprenant l'expression utilisée par le romancier dans son *Salon* de 1866 à propos de Courbet, dont il ne retrouvait plus les "toiles énergiques, d'une seule main, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vérité", parler de "chute". (CB, p. 133)

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre, et de manière bien plus efficace qu'un autre, non seulement de poser le problème de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tiraillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris), mais aussi de parler de toutes sortes de mouvements dont la femme est, par excellence, le révélateur au sens chimique du terme, le catalyseur, le vecteur, d'évoquer les liens terrifiants d'Eros et Thanatos. (CB, p. 137)

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. Au début des années 70, époque où l'on prônait avec vigueur le bilinguisme dans ce pays, le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le naturalisme qu'Henri Mitterand, alors « visiting professor » à l'Université de Toronto, avait fondé avec Pierre Robert, Directeur du Dept de français de cette université, et dont Bard Bekker devint le directeur. (DC, p. 202)

Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche iconographique s'alignant sur celles du département des Estampes de la BnF et du Musée d'Orsay. (DC, p. 205)

- Frasi semplici:

Fécondité, le premier des *Quatre Evangiles* de Zola, a paru en octobre 1899. Cent ans plus tard, l'œuvre n'a pas très bonne réputation. (CB, p. 133)

Fécondité est le roman de la reproduction à l'identique et à l'infini. La différence, l'altérité sont rejetées, en particulier l'altérité féminine ou l'altérité de l'Africain. La femme est totalement lisible, transparente. (CB, p. 135)

Les visages disent l'âme. (CB, p. 138)

Je renvoie à *Germinal*, par exemple. (CB, p. 139)

Zola ne s'attarde pas, comme dans d'autres œuvres, aux jeux de l'ombre et de la lumière. (CB, p. 141)

Tous ces fichiers ont été informatisés. (DC, p. 203)

Environ 2000 fiches ont été établies. (DC, p. 205)

Au XXème siècle, s'y ajoutent le cinéma et la télévision. (DC, p. 205)

De plus en plus fréquemment durant la dernière décennie du XXème siècle, les éditions sur Emile Zola incluent une partie iconographique et filmographique. (DC, p. 206)

- Frasi semplici giustapposte:

Sérafine, la femme fatale, est rousse, son corps est couvert de toison rousse, ses lèvres sont saignantes, elle ensorcèle par son odeur "pénétrante".... (CB, p. 139)

Marianne met au monde un nouvel enfant, ses filles et belles-filles l'imitent, elles suivent, toutes, la grande loi naturelle. (CB, p. 140)

Il fait toutefois de minimes concessions : il donne à Marianne quelques occupations dans la ferme, mais il précise dans la fiche-personnage : [...]. (CB, p. 141)

Contre la mort, Mathieu crée, prolifère, et ses enfants reprennent et étendent son œuvre, à l'infini. (CB, p. 145)

Elle devient en 1977 équipe de recherche associée, et elle est affiliée, avec des équipes similaires, à l'Institut des textes et manuscrits modernes. (DC, p. 202)

Toutes les I.a.s. de Zola sont des photocopies, nous ne possédons pas les originaux ; elle sont classées par ordre chronologique. (DC, p. 203)

Per quanto riguarda le proposizioni subordinate, prevalgono le frasi relative, utilizzate sia in forma esplicita, con il verbo all'indicativo, sia in forma implicita, con il verbo al participio presente o passato:

Elle est toujours au centre de l'œuvre, comme précédemment, mais l'image qui en est donnée, et surtout le rôle qui lui est dévolu dans le récit sont totalement différents. (CB, p. 135)

Après la parenthèse révolutionnaire, en effet, où on a vu les femmes entrer dans la vie sociale et la vie politique, le Code civil consacre leur exclusion. (CB, p. 135)

[...] celui-ci est terriblement malmené : corps ensanglanté par les règles, tordu de souffrance lors d'accouchements pénibles, enlaidi par la maladie ou la vieillesse, détraqué, torturé par de violentes crises de nerfs, etc. (CB, p. 136)

Dans *Fécondité*, il prend le contrepied de cette conception du roman fondée sur la dramatisation et des personnages et de l'intrigue. (CB, p. 138)

Le soleil, la matinée de printemps ont simple valeur symbolique, les adjectifs, qui le plus souvent vont par deux, ont valeur morale. (CB, p. 141)

Dans *Fécondité* [...] Zola n'évoque jamais la question de l'éducation de la femme et du rôle qu'elle doit avoir dans la création de la société nouvelle. (CB, p. 141)

Elle incarne la femme qui se veut libre, choisissant ses amants, voulant "posséder sur l'heure l'homme qui lui plaisait", renversant donc l'habituel rapport de l'homme à la femme. (CB, p. 142)

[...] je m'inscris directement dans la lignée de ceux ou de celles qui commencent leur communication par des précautions oratoires [...]. (DC, p. 201)

[...] elles firent converger leurs efforts pour mener à bien l'entreprise de l'édition commentée de la *Correspondance* de Zola qui fut publiée aux Presses de l'Université de Montréal et aux éditions du CNRS de 1978 à 1995. (DC, p. 202)

L'équipe parisienne travailla essentiellement au Centre Zola, implanté dans les locaux de la Bibliothèque nationale de France. (DC, p. 202)

Outre la bibliothèque de livres, le Centre possède une médiathèque composée en partie par les microfilms de la plupart des journaux de l'époque de Zola, que nous avons acquis au fur et à mesure des besoins de l'édition [...]. (DC, p. 203)

Les nombreux articles critiques trouvés et consultés par l'équipe Zola sont archivés sous forme de tirés-à-part par ordre thématique et chronologique. (DC, p. 203)

Ils furent suivis d'autres ouvrages sur l'iconographie zolienne, parmi lesquels on peut citer « l'album Zola » qu'Henri Mitterand et Jean Vidal composèrent en 1963 pour la Bibliothèque de la Pléiade, les « Images d'enquêtes d'Emile Zola » dans la collection Terre humaine chez Plon par Henri Mitterand en 1987, ou encore « Zola photographe » de François Emile Zola et Massin en 1982 réédité en 1988. (DC, p. 204)

Zola photographie sa famille, ses amis mais aussi le paysage qui l'entoure [...]. (DC, p. 205)

Il faut citer [...] le colloque international « Zola en images » organisé par le Centre Emile Zola de l'ITEM en 1990 et dont les actes furent publiés par les Cahiers naturalistes n. 66 [...]. (DC, p. 206)

Autre aspect révélateur du regard nouveau des universitaires vis-à-vis de l'image : la présence depuis les années 90 de thèses de maîtrise axées autour de la thématique du rapport texte-image. (DC, p. 206)

Je dirai pour conclure que la grande quantité de chercheurs qui fréquentent le Centre Zola, le courrier reçu concernant Zola, [...] les nombreux colloques autour de Zola dont celui-ci est un superbe exemple, les différentes manifestations qui eurent lieu pour célébrer le centenaire de la parution de « *J'Accuse !...* » et la foule qu'elles attirèrent en 1998, [...] les conférences autour de Zola, dont une encore dernièrement au musée d'Orsay à Paris, le foisonnement de sites sur Internet sur Zola, dont tout récemment celui créé par Alain Pagès pour les Cahiers naturalistes [...]. (DC, pp. 207-208)

Tra gli altri tipi di proposizioni subordinate presenti nei saggi segnaliamo:

- temporali:

Celui de *Fécondité* est le ventre glorieux de la femme enceinte, non la femme elle-même, celui de Marianne quand, par exemple, elle se promène, grosse de sept mois et demi, au bras de son mari, précédée de déjà quatre enfants à 24 ans à peine. (CB, p. 134)

Zola reprend terme à terme des passages de l'Ebauche dans le Fiches-personnage, dans les Plans, avant de les reprendre dans le roman, ce qu'il ne fait pas ou rarement dans les romans antérieurs. (CB, p. 136)

Lorsque l'édition de la Correspondance s'acheva en 1995, les dix volumes totalisaient 4664 lettres de Zola. (DC, p. 203)

La grande photographe allemande Gisèle Freund [...] disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur « La photo en France au XIXème siècle », personne ne la prenait au sérieux. (DC, p. 204)

- causali:

[...] Zola cherche à introduire, non sans difficulté, dans le monde, à l'époque totalement masculin, de la Bourse, une femme qui serait liée à Saccard, car il ne lui semble pas suffisant de "dramatiser" son personnage masculin par la seule passion de l'argent et du pouvoir. (CB, p. 137)

Les deux femmes sont mortes parce qu'elles ont voulu avorter. (CB, p. 140)

Le corps de Marianne s'épanouit au fur et à mesure de ses grossesses, parce qu'elles sont voulues, accueillies dans la joie. (CB, p. 140)

[...]L'illustration, car les romans d'Emile Zola bénéficièrent tous d'éditions illustrées nombreuses et variées en France et à l'étranger[...] ; La photographie, car outre les portraits de Zola par Nadar, il existe des centaines de plaques photographiques [...] ; La caricature, car ce fut l'outil critique le plus utilisé par la presse illustrée de l'époque [...]. (DC, p. 205)

[...] tout cela tend à prouver l'actualité de Zola en l'an 2000, et même un Zola rajeuni, puisque'il fait surfer les chercheurs sur Internet ! (DC, p. 208)

- finali:

Je rappellerai brièvement pour commencer [...]. (CB, p. 135)

[...] la femme lui sert en particulier à créer cette ambiguïté, cette opacité. (CB, p. 138)

Pour introduire quelques tension dramatique dans son intrigue, il recourt aux pires ficelles du mélodrame. (CB, p. 139)

Elles servent uniquement à défendre la thèse proposée par Zola. (CB, p. 140)

[...] elles firent converger leurs efforts pour mener à bien l'entreprise de l'édition commentée de la *Correspondance* de Zola qui fut publiée aux Presses de l'Université de Montréal et aux éditions du CNRS de 1978 à 1995. (DC, p. 202)

Pour faciliter la recherche, le Centre fit l'acquisition d'ouvrages [...]. (DC, p. 202)

Très souvent le Centre Zola est sollicité par des universitaires de tous pays ou par des centres de documentation ou encore par des journalistes ou par la télévision pour obtenir des documents iconographiques, principalement des photos, que nous n'avons pas. (DC, p. 206)

Je dirai pour conclure [...]. (DC, p. 207)

- *completive*:

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre [...] non seulement de poser les problèmes de la société, [...] mais aussi de parler de toutes sortes de mouvements [...]. (CB, p. 137)

[...] il ne lui semble pas suffisant de « dramatiser » son personnage masculin par la seule passion de l'argent et du pouvoir. (CB, p. 136)

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. (DC, p. 201)

Les équipes française et canadienne voulurent combler cette lacune [...]. (DC, p. 202)

La lunghezza delle frasi, in particolare nel contributo di Colette Becker, è aumentata dalla presenza di:

- *incidental*:

"Faute de réduire l'énigme de la féminité, commente Jean-Louis Cabanès, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs". (CB, p. 136)

- *enumerazioni*:

[...] mouvements dont la femme est, par excellence, le révélateur au sens chimique du terme, le catalyseur, le vecteur [...]. (CB, p. 136)

Il s'agit, véritablement, de litanies, de formules incantatoires, d'affirmations obsessionnelles. (CB, p. 138)

Dans *Fécondité*, il n'y a plus de souci de l'organique, il n'y a plus d'analyses fascinées des zones troubles de l'être, plus d'hérédité, plus de fêlure, de combat entre Eros et Thanatos,

plus de "ténèbres effrayantes", plus de "porte d'épouvante" s'ouvrant sur ce gouffre noir du sexe. La mort reste extérieure au personnage : c'est un accident, une maladie, une hémorragie... [...]. (CB, p. 143)

- spiegazioni:

La femme – épouse ou fille de noce – est un personnage central du roman du XIXe siècle. (CB, p. 136)

Marianne est telle la Minouche, la chatte de *La Joie de vivre*. (CB, p. 142)

4.2. Sistema verbale

Se si esclude qualche occorrenza del congiuntivo (per sottolineare l'incertezza di un fatto) e del condizionale (per esprimere il futuro nel passato), il modo che prevale nei due saggi in questione è l'indicativo. Colette Becker fa largo uso del presente per raccontare le vicende del romanzo e per avanzare le proprie considerazioni circa il ruolo dei personaggi («le sujet de *Nana* est "le c. transformé en soleil, rayonnant". Celui de *Fécondité* est le ventre glorieux de la femme enceinte, non la femme elle-même, celui de Marianne quand elle se promène, grosse de sept moins et demi au bras de son mari, précédée de déjà quatre enfant à 24 ans à peine » CB, p. 134); si tratta di un tempo verbale che consente a chi scrive di attualizzare l'azione e di coinvolgere il lettore, indicando la contemporaneità dei processi in relazione con il momento dell'enunciazione. Danielle Coussot, invece, ricorre a un ventaglio temporale più ampio, che va dal presente e dal suo omologo composto, il passato prossimo, per attualizzare il proprio intervento («Pour avoir assisté pendant de nombreuses années à des colloques ou à des séminaires sur Zola et le naturalisme je m'inscris directement dans la lignée de ceux ou de celles qui commencent leurs communication par des précautions oratoires [...]» DC, p. 201) all'imperfetto e al passato remoto, insieme ai loro omologhi composti, per ricostruire la storia della pubblicazione della *Correspondance* di Zola («Au début des années 70, le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le naturalisme qu'Henri Mitterand, alors "visiting professor" à l'Université de Toronto, avait fondé avec Pierre Robert, Directeur du Dept de français de cette université, et dont Bard Bakker devint le directeur. Parallèlement en France, une équipe fut constituée à l'université de Paris VIII et en 1974 le CNRS reconnut le travail de cette équipe en lui fournissant une structure propre celle de la Recherche coopérative sur programme» DC, pp. 201-202).

Il futuro figura quando le autrici esplicitano, per chiarezza, l'organizzazione dei loro interventi :

Je rappellerai brièvement pour commencer comment, dans les *Rougon-Macquart* en particulier, la femme est un personnage "dramatique", comment elle sert à "dramatiser" l'intrigue (termes récurrents dans les dossiers préparatoires). (CB, p. 135)

Et de ce fait, « l'iconographie zolienne, reflet de son temps », ne sera que la deuxième partie de cet exposé [...]. Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. (DC, p. 201)

Non manca, in entrambi i saggi, il ricorso al participio (sia al tempo passato sia a quello presente), che permette di limitare la presenza di proposizioni relative esplicite nei testi:

Le monde mis en place n'a aucune ambiguïté, tout y est clair, transparent, lisible (CB, p. 138)

Sérafine [...] incarne la femme qui se veut libre, choisissant ses amants, voulant "posséder sur l'heure l'homme qui lui plaisait", renversant donc l'habituel rapport de l'homme à la femme. (CB, p. 142)

Per quanto riguarda la diatesi, nonostante il prevalere della forma attiva, che pone l'accento sull'agente, non va ignorata la presenza della forma passiva, ottenuta anche tramite una semplificazione delle proposizioni relative, che risponde alla necessità di «spersonalizzare e oggettivare ciò che viene scritto evidenziando il fatto, il processo illustrato e non l'agente»⁵:

Mais Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

Les mêmes mots caractérisent l'avorteuse, Mme Rouche, et son logis louche où les femmes sont salies, avilies, et meurent. (CB, p. 139)

Tout d'abord, il m'a semblé nécessaire de brosser l'historique rapide de ce Centre Zola fréquenté [= *qui est fréquenté*] par bon nombre de vous [...]. (DC, p. 201)

Tous ces fichiers ont été informatisés. (DC, p. 203)

Environ 2000 fiches ont été établies. (DC, p. 205)

⁵ Federica Scarpa, *op. cit.*, p. 40.

4.3. Forme impersonali

L'utilizzo di forme impersonali non è particolarmente diffuso nei due testi; quando figura, svolge una funzione simile a quella del passivo, e l'intento è quello di oscurare l'agente dell'azione, ma conservando la forma attiva:

On assiste, surtout dans sa deuxième moitié, à une dépoétisation de l'Amour, la grande passion romanesque et, par suite, du personnage féminin. (CB, p. 136)

Il fallut d'abord collecter et inventorier le matériau scientifique que représentaient les I.a.s. dans les bibliothèques [...]. (DC, p. 202)

Il faut citer l'exposition « Zola photographe », au Musée-Galerie de la Seita en 1987 [...]. (DC, p. 206)

4.4. Forme pronominali

Le forme pronominali sono ampiamente usate nel testo in quanto svolgono la funzione di legami coesivi anaforici.

Per quanto riguarda i pronomi personali, si registra una prevalenza della terza persona singolare e plurale, ma in entrambi i testi la presenza di chi scrive si manifesta in alcuni punti attraverso l'impiego della prima persona singolare e plurale:

Je rappellerai brièvement pour commencer [...]. (CB, p. 135)

Le dossier préparatoire nous éclaire davantage. (CB, p. 141)

Je rappellerai le passage de l'Ebauche que j'ai cité. (CB, p. 144)

Henri Mitterrand soulignait, et je cite, que [...]. (DC, p. 202)

Outre la bibliothèque de livres, le Centre possède une médiathèque composée en partie par les microfilms de la plupart des journaux de l'époque de Zola, que nous avons acquis au fur et à mesure des besoins de l'édition [...]. (DC, p. 203)

Avec la précieuse collaboration de Jean Vidal, nous avons constitué un fond filmographique pour le Centre. (DC, p. 206)

Avec l'aide d'une petite équipe intéressée par ce projet, nous allons procéder à la transposition en langage html des fiches iconographiques dont je parlais tout à l'heure, avec

l'intention d'en créer et d'en ajouter de nombreuses autres. [...] Je dirai pour conclure [...]. (DC, p. 207)

La prima persona singolare si riferisce esplicitamente alle autrici, Colette Becker e Danielle Coussot, mentre il pronome personale «nous» ha valore inclusivo dal momento che non si riferisce solo all'emittente ma, nel primo caso anche ai destinatari del messaggio, negli altri all'intero gruppo di ricerca di cui Coussot fa parte. In quest'ottica, nel contributo sull'iconografia zoliana, anche alcune occorrenza del pronome «on» sono da considerarsi con funzione inclusiva:

Quant aux lettres des correspondants de Zola, que pour une économie de temps et de place on ne publia pas, on en connaissait environ 12000 en 1971, on en compte aujourd'hui plus de 20.000. (DC, p. 203)

Si è già avuto modo di sottolineare a più riprese l'alto numero di pronomi relativi riscontrati, che consentono di collegare più proposizioni e, conseguentemente, di rendere compatto il testo.

4.5. Forme aggettivali

Come i pronomi, anche gli aggettivi adempiono alla funzione di legami coesivi anaforici. I più diffusi sono gli aggettivi dimostrativi:

Ces thèses s'expriment à travers une certaine vision de la femme [...]. (CB, pp. 133-134)

Cette impossibilité de penser l'altérité me semble être la cause essentielle du déficit dont je parlais tout à l'heure [...]. (CB, p. 135)

Zola participe de ce mouvement dans tous ses romans [...]. (CB, p. 136)

Cette étrangeté, ce pouvoir inquiétant de la « petite bêtise dont on riait » [...]. (CB, p. 137)

On retrouve ces mêmes répétitions dans le dossier. (CB, p. 138)

Ces deux morts, dont l'exacte répétition est invraisemblable, n'ont que valeur morale. (CB, p. 140)

[...] de brosse l'historique rapide de ce Centre Zola fréquenté par bon nombre d'entre vous ici. (DC, p. 201)

Les équipes française et canadienne voulurent combler cette lacune. (DC, p. 202)

Tous ces fichiers ont été informatisés. (DC, p. 203)

Peu à peu ce centre qui avait été créé pour l'édition de la *Correspondance*, s'est ouvert à la consultation extérieure et s'est orienté vers de nouveaux axes de recherche. (DC, p. 204)

Cet intérêt évident pour l'image justifie, il me semble, la création d'un site web sur l'iconographie zolienne. (DC, p. 207)

Ce travail ne peut être que collectif pour qu'on puisse le mener à terme pour 2002 [...]. (DC, p. 207)

E quelli possessivi, in particolare alla terza persona:

[...] en reprenant l'expression utilisée par le romancier dans son *Salon* de 1866 à propos de Courbet [...]. (CB, p. 133)

[...] celui de Marianne quand, par exemple, elle se promène grosse de sept mois et demi au bras de son mari [...]. (CB, p. 134)

[...] le Code civil consacre leur exclusion. (CB, p. 135)

[...] le corps entre dans le roman avec ses fonctions naturelles [...]. (CB, p. 136)

[...] à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale [...]. (CB, p. 137)

Le corps de Marianne s'épanouit au fur et à mesure de ses grossesses [...]. (CB, p. 140)

[...] elles firent converger leurs efforts pour mener à bien l'entreprise de l'édition commentée de la *Correspondance* de Zola [...]. (DC, p. 202)

4.6. Forme avverbiali

Accanto a locuzioni avverbiali come «en particulier», «à l'identique», «à l'infini» ecc., nei due saggi si è potuta riscontrare una forte presenza degli avverbi di maniera in *-ment*. Ne riportiamo alcuni:

Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

[...] mais elle était heureusement subvertie par les obsessions et les fantasmes de l'écrivain et dramatisée. (CB, p. 134)

La femme est totalement lisible, transparente. (CB, p. 135)

Je rappellerai brièvement pour commencer [...]. (CB, p. 135)

[...] le corps entre dans le roman avec ses fonctions naturelles, le corps masculin et, plus particulièrement, le corps féminin. (CB, p. 136)

C'est pourquoi également, autre exemple révélateur, Zola cherche à introduire, non sans difficulté, dans le monde, à l'époque totalement masculin, de la Bourse, une femme [...]. (CB, p. 137)

Les lieux peignent, pareillement, leurs habitants. (CB, p. 139)

L'équipe parisienne travailla essentiellement au Centre Zola [...]. (DC, p. 202)

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms [...]. (DC, p. 203)

A partir de 1992, Jean-Pierre Leduc-Adine, alors directeur du Centre Zola, éprouva le besoin de donner une nouvelle dimension à la recherche zolienne, en menant parallèlement au travail d'édition de la *Correspondance*, une étude de l'iconographie zolienne. (DC, p. 205)

[...] pour obtenir des documents iconographiques, principalement des photos, que nous n'avons d'ailleurs pas. (DC, p. 206)

[...] il a également lancé le projet d'un dictionnaire génétique [...]. (DC, p. 207)

5. Onomastica

In entrambi i testi è possibile individuare una forte presenza di nomi propri, raggruppabili nelle due grandi categorie degli antroponomi e dei topomimi. Il primo gruppo è costituito dai nomi di scrittori (Balzac, Goncourt, Octave Mirbeau), editori (Eugène Fasquelle, Bernouard) e fotografi (Gisèle Freund, Nadar), nonché da quelli di alcuni esperti di Zola (Henri Mitterand, Pierre Robert, Bard Bakker, Colette Becker, John Grand Carteret, Jean Vidal, Jean-Pierre Leduc-Adine, Philippe Hamon, Alain Pagès, Jean-Louis Cabanès), dei familiari dello scrittore (Maurice Le Blond, Alexandrine) e dei personaggi dei suoi romanzi (Marianne, Gourd, Renée Saccard, Cathrine, Saccard, Mme Caroline, Alexandre Beauchêne, Lapailleur, Sérafine, Mme Rouche, i Fromenen, Blaise, Rose, Constance Beauchêne, Valérie Morange, Reine, Morange, Mathieu, la Minouche, Dr. Boutan, Nicolas Froment, Lisbeth, Thérèse Raquin, Nana, Claude).

Rientrano invece nei toponimi i nomi di continenti (Amérique du Sud; Afrique), di stati (Canada, France, Angleterre, Etats-Unis, Brésil, Chili, Afrique du Sud), di città (Paris, Londres, Médan, Bruxelles, Toronto), di strade (rue de Choiseul), di musei (Musée d'Orsay, Musée-Galerie de la Seita, Musée Zola), di biblioteche (Bibliothèque nationale de France). A queste classi, in entrambi i saggi, vanno aggiunti i titoli di alcune delle opere di Zola e dei cicli che le raggruppano (*Fécondité*, *Les Quatre Evangiles*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Les Rougon-Macquart*, *Germinal*, *La Joie de vivre*, *L'Œuvre*, la *Correspondance*, *Le Rêve*, *J'accuse*), i titoli delle opere di alcuni degli scrittori menzionati sopra (tra cui *Germinie Lacerteux*), nonché i nomi di periodici (*Les Cahiers naturalistes*, *Romantisme*), di tesi («La photo en France au XIXème siècle», «Voir et Savoir. Le photographique dans l'œuvre d'Emile Zola», «Mots et lumière: Littérature et photographie au XIXème siècle»), di monografie («Zola en images», «L'affaire Dreyfus en images», «Album Zola», «Images d'enquête d'Emile Zola», «Zola photographe»), di mostre e colloqui internazionali («Zola photographe», «Zola en images»).

Il reperimento dei nomi propri è solitamente reso possibile dall'uso della lettera maiuscola, che rappresenta la «marque écrite de l'appartenance à la catégorie “nom propre”»⁶, anche se vanno segnalati alcuni casi di impiego particolare che si discostano da tale convenzione. Nel contributo di Colette Becker capita infatti che ad alcuni nomi comuni venga attribuita la lettera maiuscola: è il caso di «Nature» e «Nature-Mère» (p. 140), «Terre» (ibidem), «Villulupanar» (p. 142), «Père» (p. 144). Questo trattamento della parola, piuttosto comune nella lingua francese, è dovuto probabilmente a una scelta di ordine stilistico da parte di chi scrive, una volontà di personificazione, in quanto l'uso di un nome comune con la maiuscola «ha spesso una funzione retorica cui si ricorre con l'intento di conferire alla parola [...] una o più caratteristiche del NP»⁷.

6. Interpunzione

L'uso della punteggiatura in entrambi i saggi non fa registrare variazioni di impronta stilistica rispetto alla norma, ma risulta finalizzata semplicemente a facilitare la lettura del testo. Le parentesi vengono impiegate per fornire esempi e precisazioni:

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre, et de manière bien plus efficace qu'un autre, non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la

⁶ Michel Ballard, *Le nom propre en traduction*, Paris, Orphys, 2001, p. 50.

⁷ Josiane Podeur, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori, 1999, p. 27.

description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tirillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris), mais aussi de parler [...]. (CB, p. 137)

Aggiungere spiegazioni che facilitino la comprensione:

Je rappellerai brièvement pour commencer comment, dans les *Rougon-Macquart* en particulier, la femme est un personnage "dramatique", comment elle sert à "dramatiser" l'intrigue (termes récurrents dans les dossiers préparatoires). (CB, p. 135)

Or, à l'heure de l'explosion des techniques de l'information (internet, CD Rom, DVD) il me semble intéressant de mener à bien ce travail [...]. (DC, p. 205)

E indicare le opere a cui si fa riferimento o, in alternativa, la fonte da cui è tratta una citazione:

Sous prétexte de vérité, de réalisme, d'intégration des progrès de la médecine et de la physiologie dans le roman, de refus du romanesque et de l'idéalisation (voir la préface des Goncourt à *Germinie Lacerteux*), [...]. (CB, p. 136)

[...] flots de "vie souillée, gâchée, qui s'en allait au cloaque", le soir sur les "Boulevard ardents" (voir le Livre Ier, chap. IV, la course hallucinée de Mathieu), flots de "germes" que la Rouche écrase de ses petits mains sèches, "milliers d'existences coul[ant] au ruisseau, en une débâcle de boue" (Livre II, chap. IV). (CB, p. 143)

Le virgolette, caporali nel saggio di Danielle Coussot e apici doppi in quello di Colette Becker, servono a segnalare le citazioni:

Le sujet de Nana est "le c. transformé en soleil, rayonnant". (CB, p. 134)

Avec le premier *Evangelie*, Zola, qui veut écrire "un chant à la fécondité", le poème de l'"heureuse expansion de la vie" (p. 75), change sa "manière". Il veut se livrer "à tout [son] lyrisme et à toute [son] imagination". (CB, p. 134)

"En toute situation, affirme Balzac, les femmes ont plus de causes de douleur que n'en a l'homme et souffrent plus que lui". (CB, p. 135)

La femme inquiète, obsède par le pouvoir extraordinaire, mystérieux de sa "chair", adjectifs et substantif récurrents dans le roman zolien. (CB, p. 136)

Il écrit ainsi, à propos des Froment : "Un fils doit mourir (...) pour qu'il n'y ait pas un fleuve de lait. La brèche, deux brèches même, un fils et une fille" (Ebauche, NAF 10301, f. 56). (CB, p. 139)

Henri Mitterand soulignait, et je cite, que « la Correspondance de Zola tardait à se constituer en objet d'investigation historique ». (DC, p. 202)

La grande photographe allemande Gisèle Freund, récemment disparue, auteur de plusieurs ouvrages sur la photographie et la société disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur «La photo en France au XIXème siècle», personne ne la prenait au sérieux : «Pour les universitaires, disait-elle, la photographie n'existait pas». (DC, p. 204)

Nel contributo di Coussot, le virgolette servono anche per mettere in evidenza i nomi dei colloqui o delle esposizioni che vengono citati:

Il faut citer l'exposition «Zola photographe», au Musée-Galerie de la Seita en 1987, le colloque international «Zola en images» organisé par le Centre Emile Zola de l'ITEM en 1990 et dont les actes furent publiés dans les *Cahiers naturalistes* n. 66 [...]. (DC, p. 206)

I due punti introducono le citazioni:

C'est pourquoi le romancier voulait d'abord, dans son Ebauche de Germinal, faire de Catherine le personnage principal, prévoyant : "Souffrance de Catherine, dans son amour pour Etienne, la faim, étude de la grève (...). Et trouver une mort, un accident peut-être «morte de misère, *excellent*» mais pas un coup de feu, pas une mort dans la bataille, «morte de la mine»". (CB, p. 137)

[...] personne ne la prenait au sérieux : «Pour les universitaires, disait-elle, la photographie n'existait pas». (DC, p. 204)

Alcune spiegazioni o precisazioni:

A l'intérieur de ces deux univers qui s'opposent terme à terme, tout se répète, se redouble : personnages, événements, phrases, blocs de phrases, mots, jusqu'à la satiété. (CB, p. 138)
"L'arche de vie pullule" : enfants, bêtes, moissons, arbres, d'un même élan, dans la même fertilité formidable. (CB, p. 142)

Jusqu'aux années 70, il n'existait que trois éditions de cette correspondance : celle de 1907-1908 d'Eugène Fasquelle qui comptait 347 lettres, plus tard en 1928-1929 celle de Maurice Le Blond, gendre de Zola, qui édita chez Bernouard 614 lettres et enfin un choix de lettres publié dans les *Œuvres complètes* en 15 volumes, au Cercle du Livre Précieux. (DC, . 202)

Son œuvre photographique est un précieux et vivant témoignage du temps : Zola photographie sa famille, ses amis mais aussi le paysage qui l'entoure, la campagne, les rues, les jardins de Paris ainsi que les événements de son époque tels que l'exposition universelle de 1900. (DC, p. 205)

Par ailleurs, un nouveau chantier très important a été ouvert à la rentrée : il s'agit de la création sur le site Gallica de la BnF, d'une édition génétique scientifique, où seront mis en réseau le dossier préparatoire, les prépublications [...].

COLETTE BECKER

FÉCONDITÉ: MODERNITÉ OU RÉGRESSION?
De l'impossibilité de concevoir l'autre

Fécondité, le premier des *Quatre Evangiles* de Zola, a paru en octobre 1899. Cent ans plus tard, l'œuvre n'a pas très bonne réputation. On peut, en reprenant l'expression utilisée par le romancier dans son *Salon* de 1866 à propos de Courbet, dont il ne retrouvait plus les " toiles énergiques, d'une seule main, bâties à chaud et à sable, réelles jusqu'à la vérité ", parler de " chute " ¹.

Certes, *Fécondité* soulève avec force des problèmes douloureux à l'époque, en particulier celui des nourrices, des enfants assistés et de la terrible mortalité infantile, auxquels l'expérience faite par Alexandrine en 1859 avait pu contribuer à sensibiliser le romancier ². Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force - qui en retrouvent même de nos jours: bienfaits de l'allaitement maternel, relation du père, de l'enfant et de la mère ³, etc. ... Mais, Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. Ces thèses s'expriment à travers une

¹ " Les Chutes ", *L'Événement*, 15 mai 1866, O.C., XII, 812.

² Voir Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset, 1997, p. 116 et suiv. Alexandrine Meley avait abandonné à l'Assistance publique une petite fille née le 7 mars 1859.

³ Voir la scène du chap. 1 du livre III au cours de laquelle Mathieu baigne son dernier né, Gervais.

Colette Becker
FÉCONDITÉ: MODERNITÀ O REGRESSIONE?
Dell'impossibilità di concepire l'altro

Fécondité, il primo dei *Quatre Evangiles* di Zola, è stato pubblicato nell'ottobre 1899. A cento anni di distanza l'opera non gode di grande fama. Riprendendo un'espressione impiegata dallo stesso romanziere nel *Salon* del 1866 a proposito di Courbet, del quale non ritrovava più le «tele energiche, in una sola mano, costruite a calce e sabbia, reali fino alla verità, si può parlare di «caduta»¹.

Certamente *Fécondité* solleva con forza questioni penose per l'epoca, in particolare quella delle nutrici, dei bambini assistiti e della terribile mortalità infantile, alle quali l'esperienza vissuta da Alexandrine nel 1859 aveva forse contribuito a sensibilizzare il romanziere². Certamente sviluppa idee che non hanno perso forza, ma che addirittura ne ritrovano al giorno d'oggi: benefici dell'allattamento materno, relazione tra padre, figlio e madre³, ecc. Ma Zola sostiene anche tesi in favore dell'incremento demografico e nazionaliste che gli sono state rinfacciate con fermezza fin dalla pubblicazione del libro. Queste tesi si esprimono attraverso

¹ «Les Chutes», *L'Événement*, 15 maggio 1986, *O.C.*, XII, 812.

² Si veda Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset, 1997, p. 116 e seg. Alexandrine Meley aveva abbandonato alla Pubblica Assistenza una bambina nata il 7 marzo 1859.

³ Si veda la scena del cap. 1 del libro III in cui Mathieu fa il bagno al suo ultimogenito, Gervais.

certaine vision de la femme, "bonne pondeuse"⁴, "machine à faire des enfants"⁵, à moins que ce ne soit cette vision qui les entraîne. Quoi qu'il en soit, cette affirmation d'une nature féminine était présente dans les romans précédents, mais elle était heureusement subvertie par les obsessions et les fantasmes de l'écrivain et dramatisée.

Le sujet de *Nana* est "le c. transformé en soleil, rayonnant"⁶. Celui de *Fécondité* est le ventre glorieux de la femme enceinte, non la femme elle-même, celui de Marianne quand, par exemple, elle se promène, grosse de sept mois et demi au bras de son mari, précédée de déjà quatre enfants à 24 ans à peine. Quelques passants la regardent avec "étonnement", "risée", "compassion"⁷. Mais on est loin de l'ironie de la scène de *Pot-Bouille* au cours de laquelle M. Gourd, le concierge de la maison bourgeoise de la rue de Choiseul, regarde, offensé, le ventre de la piqueuse de bottines qui "poussait à vue d'œil" et "allait jusqu'à emplir le porche de l'immeuble."

"Le ventre (...) lui semblait jeter son ombre sur la propreté froide de la cour, et jusque sur les faux marbres et les zincs dorés du vestibule. C'était lui qui s'enflait, qui emplissait l'immeuble d'une chose déshonnête, dont les murs gardaient un malaise."⁸

Le ventre de Marianne déborde lui aussi, mais dans ce débordement Zola glorifie la vie qui "allait germer encore" (p. 105).

Avec le premier *Évangile*, Zola, qui veut écrire "un chant à la fécondité", le poème de "l'heureuse expansion de la vie" (p. 75), change sa "manière". Il veut se livrer "à tout [son] lyrisme et à toute [son] imagination".

⁴ Livre IV, chap. 3, O.C., VIII, p. 296. C'est à cette édition que nous renvoyons.

⁵ Dossier préparatoire, B.N.F., Ms, NAF 10302, Personnages, f° 27.

⁶ Ebauche, B.N. Ms, NAF 10313, f° 143.

⁷ Livre II, chap. 1, p. 101-102.

⁸ Chap. XIII. On pourrait aussi comparer les terribles accouchements d'Adèle

una certa visione della donna, «buona ovaioia»⁴, «macchina per fare figli»⁵, a meno che non sia proprio questa visione che le causa. Ad ogni modo, questa concezione della natura femminile era presente nei romanzi precedenti, ma fortunatamente sovvertita dalle ossessioni e dai fantasmi dello scrittore e drammatizzata.

Il soggetto di *Nana* è «la f. trasformata in sole, splendente»⁶. Quello di *Fécondité* è il ventre glorioso della donna incinta non la donna in sé, quello di Marianne quando, per esempio, passeggia al braccio del marito, al settimo mese e mezzo di gravidanza, preceduta da ben quattro figli ad appena 24 anni. Alcuni passanti la guardano con «stupore», «scherno», «compassione»⁷. Ma siamo lontani dall'ironia della scena di *Pot-Bouille* in cui Gourd, il portiere della casa borghese di rue de Choiseul, guarda, offeso, il ventre della cucitrice di stivaletti che «cresceva a vista d'occhio» e «arrivava a riempire il portico del palazzo».

Gli sembrava che il ventre (...) gettasse la sua ombra sulla proprietà fredda della corte, finanche sui finti marmi e sulle lastre di zinco dorate del vestibolo. Si gonfiava, riempiva il palazzo di una cosa disonesta, della quale i muri conservavano l'inquietudine.⁸

Anche il ventre di Marianne lievita, ma in questa crescita Zola glorifica la vita che «stava per germogliare ancora» (p. 105).

Con il primo *Evangile* Zola, che vuole scrivere «un canto alla fecondità», il poema della «felice espansione della vita» (p. 75), cambia la sua «maniera». Vuole lasciarsi andare a «tutto

⁴ Libro IV, cap. 3, *O.C.*, VIII, p. 296. Facciamo riferimento a questa edizione.

⁵ Dossier preparatorio, B.N.F., Ms, NAF 10302, Personnages, f. 27.

⁶ *Ebauche*, B.N. Ms, NAF 10313, f. 143.

⁷ Libro II, cap. 1, p. 101-102.

⁸ Cap. XIII. Si potrebbero anche paragonare i terribili parti di Adèle (in *Pot-Bouille*) o di Louise (in *La Joie de vivre*) con quello di Marianne, per la quale il dolore è una cosa necessaria, addirittura buona: «Bisogna pagare a caro prezzo la propria gioia. Ma non preoccuparti, sai che sono felice di accettare tutto!» (Libro II, cap. 5).

“ Surtout tremper cela de bonté, de tendresse, un cantique de bonté, de tendresse, je ne saurais trop insister. Toute une floraison admirable sortant de là. Il faut que cela soit poignant et éclatant. ”⁹

Mais il n’a pas échappé au danger qu’il redoutait: tomber dans “ l’idylle ”, dans “ le fleuve de lait ”. Dans *Fécondité*, pas de mystère, pas d’opacité, pas de drame véritable dans les personnages ou entre les personnages. *Fécondité* est le roman de la reproduction à l’identique et à l’infini. La différence, l’altérité sont rejetées, en particulier l’altérité féminine ou l’altérité de l’Africain. La femme est totalement lisible, transparente. Elle est toujours au centre de l’œuvre, comme précédemment, mais l’image qui en est donnée, et surtout le rôle qui lui est dévolu dans le récit sont totalement différents.

Cette impossibilité de penser l’altérité me semble être la cause essentielle du déficit dont je parlais tout à l’heure, un déficit qui concerne deux plans: la conception même du roman et l’imaginaire.

La femme et la dramatisation de l’intrigue

Je rappellerai brièvement pour commencer comment, dans les *Rougon-Macquart* en particulier, la femme est un personnage “ dramatique ”, comment elle sert à “ dramatiser ” l’intrigue (termes récurrents dans les dossiers préparatoires). “ En toute situation, affirme Balzac, les femmes ont plus de causes de douleur que n’en a l’homme et souffrent plus que lui. ” Après la parenthèse révolutionnaire, en effet, où on a vu les femmes entrer dans la vie sociale et la vie politique¹⁰, le Code civil consacre leur exclusion.

(dans *Pot-Bouille*) ou de Louise (dans *La Joie de vivre*) avec ceux de Marianne pour laquelle la douleur est nécessaire, même bonne: “ Il faut payer durement sa joie. Mais ne t’inquiète pas, tu sais que je suis heureuse de tout accepter ” (Livre II, chap. 5).

⁹ Notes liminaires, O.C., VIII, 506.

¹⁰ Voir, entre autres, la *Déclaration des droits de la femme* rédigée en 1792 par Olympe de Gouges.

a tutto il [suo] lirismo e a tutta la [sua] immaginazione».

In particolare lasciare ampio spazio alla bontà, alla tenerezza, un cantico di bontà, di tenerezza, più si insiste meglio è. Da lì tutto un tripudio. Deve essere straziante ed eclatante.⁹

Ma non è riuscito a evitare il pericolo da cui si guardava: cadere nell'«idillio», nel «fiume di latte». In *Fécondité* non c'è mistero, non c'è opacità, non c'è vero dramma nei personaggi o tra i personaggi. *Fécondité* è il romanzo della riproduzione identica e all'infinito. La differenza e l'alterità vengono respinte, in particolare l'alterità femminile e l'alterità dell'africano. La donna è totalmente leggibile, trasparente. È sempre al centro dell'opera, come in precedenza, ma l'immagine che ne viene data, e soprattutto il ruolo che ricopre nel racconto, sono del tutto differenti.

Questa impossibilità di pensare l'alterità mi sembra essere la causa essenziale della mancanza di cui parlavo poco fa, una mancanza che tocca due dimensioni: la concezione stessa del romanzo e l'immaginario.

La donna e la drammatizzazione dell'intreccio

Per cominciare voglio ricordare brevemente come, soprattutto nei *Rougon-Macquart*, la donna sia un personaggio «drammatico», come serva a «drammatizzare» l'intreccio (termini ricorrenti nei dossier preparatori). «In qualunque situazione – afferma Balzac – le donne hanno più cause di dolore rispetto all'uomo e soffrono più di lui». Dopo la parentesi rivoluzionaria infatti, in cui abbiamo visto le donne entrare nella vita sociale e nella vita politica¹⁰, il Codice civile sancisce la loro esclusione.

⁹ Note introduttive, *O.C.*, VIII, p. 506.

¹⁰ Si veda, tra l'altro, la *Déclaration des droits de la femme* redatta nel 1792 da Olympe de Gouge.

La femme y est traitée en mineure en matière financière et lourdement sanctionnée pour toute " faute " susceptible de mettre en péril l'intégrité de la famille. ¹¹ Car de la femme viennent les risques de bâtardise et de contamination. Parler d'elle, c'est donc parler éducation, morale, famille, société, héritage, patrimoine, santé, ...

Par ailleurs, et surtout dans la seconde moitié du siècle, Jean-Louis Cabanès l'a montré dans sa thèse ¹², le corps entre dans le roman avec ses fonctions naturelles, le corps masculin, et, plus particulièrement, le corps féminin. Sous prétexte de vérité, de réalisme, d'intégration des progrès de la médecine et de la physiologie dans le roman, de refus du romanesque et de l'idéalisation (voir la préface des Goncourt à *Germinie Lacerteux*), celui-ci est terriblement malmené: corps ensanglanté par les règles, tordu de souffrance lors d'accouchements pénibles, enlaidi par la maladie ou la vieillesse, détraqué, torturé par de violentes crises de nerfs, etc., etc.

La femme - épouse ou fille de noce - est un personnage central du roman du XIX^e siècle. On assiste, surtout dans sa deuxième moitié, à une dépoétisation de l'Amour, la grande passion romanesque, et, par suite, du personnage féminin. " Faute de réduire l'énigme de la féminité, commente Jean-Louis Cabanès, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs " ¹³. J'ajouterai en machine fascinante et dangereuse. Zola participe de ce mouvement dans tous ses romans, dans *Nana* en particulier, dont l'héroïne est une anti-Marianne. La femme inquiète, obsède par le pouvoir extraordinaire, mystérieux de sa " chair ", adjectifs et substantif récurrents dans le roman zolien.

¹¹ L'homme complice de la femme adultère était condamné à une amende, la femme à une peine de prison pouvant aller de 3 mois à 2 ans. Léonie Biard, surprise le 5 juillet 1845, en flagrant délit d'adultère avec Victor Hugo, fut enfermée à la prison Saint-Lazare, puis, à partir de septembre, grâce aux relations de son amant, pair de France, dans un couvent.

¹² Voir Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991, 2 vol.

¹³ *Ibid.*, p. 325.

La donna è trattata come minore in materia finanziaria e pesantemente sanzionata per qualunque «colpa» suscettibile di mettere a repentaglio l'integrità della famiglia¹¹. Dalla donna vengono i rischi di bastardaggine e di contaminazione. Parlare di lei equivale a parlare di educazione, morale, famiglia, società, eredità, patrimonio, salute....

D'altra parte, soprattutto nella seconda metà del secolo, come dimostrato da Jean-Louis Cabanès nella sua tesi¹², il corpo entra nel romanzo con le sue funzioni naturali; il corpo maschile e, più ancora, il corpo femminile. Con il pretesto della verità, del realismo, dell'integrazione dei progressi della medicina e della fisiologia nel romanzo, del rifiuto del romanzesco e dell'idealizzazione (si veda la prefazione dei Goncourt a *Germinie Lacerteux*), quest'ultimo viene terribilmente malmenato: corpo insanguinato dalle mestruazioni, contorto per la sofferenza in occasione di parti dolorosi, imbruttito dalla malattia o dalla vecchiaia, scosso, torturato da violente crisi di nervi, ecc.

La donna, moglie o in età da marito, è un personaggio centrale del romanzo dell'Ottocento. Si assiste, soprattutto nella seconda metà del secolo, a una spoetizzazione dell'amore, la grande passione romanzesca, e, di conseguenza, del personaggio femminile. «Non potendo sciogliere l'enigma della femminilità – commenta Jean-Louis Cabanès – i romanzieri trasformano la donna in una macchina da umori»¹³. Aggiungerei in una macchina affascinante e pericolosa. Zola è partecipe di questo movimento in tutti i suoi romanzi, soprattutto in *Nana*, la cui protagonista è un'anti-Marianne. La donna inquieta, ossessiona con il potere straordinario e misterioso della sua «carne», aggettivi e sostantivo ricorrenti nel romanzo zoliano.

¹¹ L'uomo complice della donna adultera veniva condannato a una multa, la donna a una pena carceraria che poteva andare dai tre mesi ai due anni. Léonie Biard, colta in flagrante adulterio il 5 luglio 1845 con Victor Hugo, venne incarcerata nella prigione di Saint-Lazare poi, dal settembre, grazie alle conoscenze del suo amante, pari di Francia, in un convento.

¹² Si veda Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991, 2 vol.

¹³ *Ivi*, p. 325.

“ Tout d’un coup dans la bonne enfant [Nana], la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l’inconnu du désir. ”¹⁴

Cette étrangeté, ce pouvoir inquiétant de la “ petite bêtise dont on riait, un peu de sa nudité délicate, (...) ce rien honteux et si puissant ” à faire surgir les pulsions incontrôlables, la “ bête humaine ”, est le sujet du roman.

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu’un autre, et de manière bien plus efficace qu’un autre, non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tiraillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris), mais aussi de parler de toutes sortes de mouvements dont la femme est, par excellence, le révélateur au sens chimique du terme, le catalyseur, le vecteur, d’évoquer les liens terrifiants d’Eros et de Thanatos.

C’est pourquoi le romancier voulait d’abord, dans son *Ebauche de Germinal*, faire de Catherine le personnage principal, prévoyant:

“ Souffrance de Catherine, dans son amour pour Etienne, la faim, étude de la grève, (...). Et trouver une mort, un accident peut-être « morte de misère, *excellent* », mais pas un coup de feu, pas une mort dans la bataille, « morte de la mine » ”¹⁵.

C’est pourquoi également, autre exemple révélateur, Zola cherche à introduire, non sans difficulté, dans le monde, à l’époque totalement masculin, de la Bourse, une femme qui serait liée à Saccard, car il ne lui semble pas suffisant de “ dramatiser ” son personnage masculin par la seule passion de l’argent et du pouvoir. “ Cela me donne simplement un drame de Bourse. (...) Mais cela ne suffit pas, car je voudrais un coin de drame

¹⁴ *Nana*, chapitre I.

¹⁵ Dossier préparatoire, B.N.F., Ms, NAF 10307, f° 416/15.

Improvvisamente nella ragazzina [Nana] si rivelava la donna, inquietante, con il colpo di follia del suo sesso, aprendo al mistero della libidine.¹⁴

Questa stranezza, questo potere inquietante della «sciocchezza di cui si rideva, un po' della sua delicata nudità [...] quella minuzia vergognosa e tanto potente» da scatenare pulsioni incontrollabili, la «bestia umana», è il soggetto del romanzo.

Per Zola un personaggio femminile permette meglio di un altro, e in modo molto più efficace, non solo di porre i problemi della società, attraverso la descrizione della sua miseria sociale, fisiologica o morale (si pensi a Renée Saccard combattuta tra il marito e il genero, tra la sua educazione e la sua vita da regina della Parigi che conta), ma anche di parlare di ogni genere di moto di cui la donna è, per eccellenza, il rivelatore nel senso chimico del termine, il catalizzatore, il vettore, di evocare i rapporti terrificanti tra Eros e Thanatos.

Per questo il romanziere voleva inizialmente, nell'*Ebauche* di *Germinal*, fare di Catherine il personaggio principale, prevedendo:

Sofferenza di Catherine, nel suo amore per Etienne, la fame, studio dello sciopero, (...). E trovare una morte, un incidente forse «morte di stenti, *eccellente*», ma non un colpo da arma da fuoco, non una morte in battaglia, «morte della miniera»¹⁵.

Sempre per questo, altro esempio rivelatore, Zola cerca di introdurre, non senza difficoltà, nel mondo della Borsa, all'epoca totalmente maschile, una donna legata a Saccard, perché non gli sembra sufficiente «drammatizzare» il suo personaggio maschile attraverso la sola passione per i soldi e per il potere. «In questo modo ottengo soltanto un dramma di Borsa.

¹⁴ *Nana*, capitolo I.

¹⁵ Dossier preparatorio, B.N.F., Ms, NAF 10307, f. 416/15.

passionnel " ¹⁶. Il invente alors le personnage de Mme Caroline. Il réfléchit longuement et décide d'en faire " le nœud, le pivot du roman " ¹⁷. Il l'imagine très belle, très bonne, très charitable, très juste, très intelligente, etc., etc., en un mot parfaite. Mais il se rend compte qu'elle manque de vie. Aussi lui donne-t-il son drame: elle est tiraillée entre Saccard, dont elle a été la maîtresse et dont elle admire l'activité, et son frère. Tout l'effort de Zola est donc de ne pas faire des personnages " tout d'une pièce " ¹⁸ et la femme lui sert en particulier à créer cette ambiguïté, cette opacité.

Un monde transparent, immédiatement lisible

Dans *Fécondité*, il prend le contrepied de cette conception du roman fondée sur la dramatisation et des personnages et de l'intrigue. L'œuvre repose sur l'antithèse entre ceux qui sèment, enfantent, créent, les forts, les sains, les conquérants, d'un côté, et de l'autre, ceux qui fraudent, mutilent, tuent, les " monstres ". A l'intérieur de ces deux univers qui s'opposent terme à terme, tout se répète, se redouble: personnages, événements, phrases, blocs de phrases, mots, jusqu'à la satiété. On ne peut plus parler de leitmotive, de refrains qui rythmeraient une composition musicale. Il s'agit, véritablement, de litanies, de formules incantatoires, d'affirmations obsessionnelles. On retrouve ces mêmes répétitions dans le dossier. Zola reprend terme à terme des passages de l'Ebauche dans les Fiches-personnages, dans les Plans, avant de les reprendre dans le roman, ce qu'il ne fait pas ou rarement dans les romans antérieurs.

Le monde mis en place n'a aucune ambiguïté, tout y est clair, transparent, lisible. Les visages disent l'âme. Les personnages sont construits à partir de stéréotypes aisément lisibles: Alexandre Beauchêne, le viveur, le " jouisseur égoïste ", est " grand, le visage

¹⁶ Dossier préparatoire de *L'Argent*, B.N.F., Ms, NAF 10268, Ebauche, f° 388/11.

¹⁷ *Ibid.* f° 403/26.

¹⁸ *Ibid.* f° 399/22.

(...) Ma non basta, perché vorrei un angolo di dramma passionale»¹⁶. Inventa allora il personaggio di Madame Caroline. Riflette a lungo e decide di farne «il nodo, il perno del romanzo»¹⁷. La immagina molto bella, molto buona, molto caritatevole, molto giusta, molto intelligente ecc...in una parola, perfetta. Ma si rende conto che le manca la vita. Così le dà il suo dramma: è combattuta tra Saccard, di cui è stata amante e di cui ammira l'attività, e suo fratello. Tutto lo sforzo di Zola sta dunque nel non fare personaggi «tutti d'un pezzo»¹⁸ e la donna gli serve in particolare per creare questa ambiguità, questa opacità.

Un mondo trasparente, immediatamente leggibile

In *Fécondité* Zola sostiene l'esatto contrario della concezione del romanzo fondata sulla drammatizzazione sia dei personaggi che dell'intreccio. L'opera si basa sull'antitesi tra coloro che seminano, mettono al mondo figli, creano, i forti, i sani, i conquistatori da una parte, e dall'altra, coloro che frodano, mutilano, uccidono, i «mostri». All'interno di questi due universi che si oppongono colpo su colpo, tutto di ripete, si raddoppia: personaggi, avvenimenti, frasi, blocchi di frasi, parole, fino alla saturazione. Non si può più parlare di *leitmotiv*, di ritornelli che dovrebbero ritmare una composizione musicale. Si tratta, in realtà, di litanie, di formule incantatorie, di affermazioni ossessive. Queste stesse ripetizioni ricorrono anche nel dossier. Zola riprende parola per parola alcuni passi dell'*Ebauche* nelle Schede-personaggi, nei *Plans*, prima ancora di riprenderli nel romanzo, cosa che non fa o fa raramente nei romanzi precedenti.

Il mondo messo in scena non ha alcuna ambiguità, tutto è chiaro, trasparente, leggibile. I volti raccontano l'anima. I personaggi sono costruiti a partire da stereotipi facilmente leggibili: Alexandre Beauchêne, il *viveur*, il «gaudente egoista», è «alto, con il viso

¹⁶ Dossier preparatorio di *L'Argent*, B.N.F., Ms, NAF 10268, *Ebauche*, f. 388/11.

¹⁷ *Ivi*, f. 403/26.

¹⁸ *Ivi*, f. 399/22.

coloré, avec le nez fort, la bouche épaisse ". Le meunier Lepailleur et sa femme, deux paysans envieux et méchants, sont roux et maigres. Sérafine, la femme fatale, est rousse, son corps est couvert d'une toison rousse, ses lèvres sont saignantes, elle ensorcelle par son odeur " pénétrante ", ...

Les lieux peignent, pareillement, leurs habitants. Les mêmes mots caractérisent l'avorteuse, Mme Rouche, et son logis louche où les femmes sont salies, avilies, et meurent. L'appartement de Sérafine, " d'une discrétion de grande alcôve ", toujours clos et éclairé de bougies même en plein jour, est une véritable chapelle pour rituels sataniques.

Zola a raison d'avoir peur, dans son dossier d'être " bien fade " et d'avouer dans une lettre à Octave Mirbeau du 29 novembre 1899: " Je connais bien les défauts de mon livre, les invraisemblances, les symétries trop volontaires, les vérités banales de morale en action. "

Pour introduire quelque tension dramatique dans son intrigue, il recourt aux pires ficelles du mélodrame. Il écrit ainsi, à propos des Froment:

" Un fils doit mourir (...) pour qu'il n'y ait pas qu'un fleuve de lait. La brèche, deux brèches même, un fils et une fille " (Ebauche, NAF 10301, f° 56)

Mais la mort de Blaise est aussi invraisemblable que celle de sa sœur Rose. Constance Beauchêne, dans sa haine de la famille conquérante des Froment, qui peu à peu grignote, s'empare de l'usine familiale, ne fait rien pour l'empêcher de tomber dans une trappe restée accidentellement ouverte. Quant à Rose, elle meurt en quelques heures à peine d'une congestion pulmonaire foudroyante après avoir été trempée par une pluie d'orage.

Zola utilise régulièrement, dans ses *Rougon-Macquart*, le procédé de la répétition, mais il y a toujours dégradation d'une scène à l'autre. Je renvoie à *Germinal*, par exemple. Dans *Fécondité*, Valérie Morange et sa fille Reine meurent à huit ans d'intervalle

colorito, il naso importante, la bocca spessa». Il mugnaio Lepailleur e sua moglie, due contadini invidiosi e cattivi, sono rossi e magri. Sérafine, la *femme fatale*, è rossa, con il corpo coperto da una peluria rossa, le labbra rosso sangue, strega con il suo odore «penetrante»...

Anche i luoghi descrivono i loro abitanti. Le stesse parole caratterizzano Madame Rouche, che procura aborti illegalmente, e il suo sordido alloggio in cui le donne vengono sporcate, avviliti, e muoiono. L'appartamento di Sérafine, «con la discrezione di una grande alcova», sempre chiuso e illuminato da candele anche in pieno giorno, è una vera e propria cappella per riti satanici.

Zola nel suo dossier teme con ragione di essere «inconsistente» e confessa in una lettera a Octave Mirbeau del 29 novembre 1899: «Mi rendo ben conto dei difetti del mio libro, delle inverosimiglianze, delle simmetrie forzate, delle verità banali di morale nell'azione».

Per introdurre un po' di tensione drammatica nell'intreccio, ricorre ai più banali trucchi del melodramma. Scrive, a proposito di Froment:

Un figlio deve morire (...) perché non risulti solo un fiume di latte. La crepa, due crepe addirittura, un figlio e una figlia. (*Ebauche*, NAF 10301, f. 56).

Ma la morte di Blaise è tanto inverosimile quanto quella della sorella Rose. Constance Beauchêne, in tutto il suo odio per la famiglia conquistatrice dei Froment, che piano piano occupa, si impossessa della fabbrica di famiglia, non fa niente per impedirgli di cadere in una trappola rimasta accidentalmente aperta. Quanto a Rose, muore in poche ore per una congestione polmonare fulminante dopo essersi infradiciata per il temporale.

Zola utilizza regolarmente, nei *Rougon-Macquart*, il procedimento della ripetizione, ma c'è sempre degradazione da una scena all'altra. Rimando a *Germinal*, per esempio. In *Fécondité*, Valérie Morange e sua figlia Reine muoiono a distanza di otto anni

dans les mêmes circonstances et les mêmes lieux. Ces deux morts, dont l'exacte répétition est invraisemblable, n'ont que valeur morale. Elle servent uniquement à défendre la thèse proposée par Zola. Les deux femmes sont mortes parce qu'elles ont voulu avorter. D'ailleurs, le mari et père, Morange, reste désemparé. Chez les Froment, au contraire, " les brèches [sont] réparées par la vie ", " tout de suite réparées ", insiste Zola dans le dossier. Marianne met au monde un nouvel enfant, ses filles et belles-filles l'imitent, elles suivent, toutes, la grande loi naturelle.

Fécondité offre un éventail de femmes de conditions sociales et d'âges différents. Une seule pensée les obsède: avoir ou n'avoir pas d'enfant. Deux d'entre elles forment un couple antithétique et symbolique. Marianne, l'épouse de Mathieu, qui met au monde douze garçons et filles, en commençant et terminant par des garçons, ce qui est évidemment symbolique; Sérafine, la " louve inféconde ", la " sans utérus " ¹⁹, qui a été sa maîtresse et voudrait le reprendre. L'une et l'autre servent à nier l'altérité de la femme, en faisant d'elle un simple instrument de la loi de " l'éternelle fécondité de la terre " (p. 149).

La Femme-Terre

Dans *Fécondité*, Zola glorifie désormais la Nature entendue non plus comme relâchement, laisser-aller aux instincts, à la bestialité ²⁰, mais comme la Nature-Mère, régie par le nécessaire et bénéfique instinct génésique. Marianne est assimilée à la Terre nourricière. Sérafine, qui pour échapper à la loi naturelle de " l'éternelle et bonne fécondation ", se fait opérer, est un " monstre ".

Le corps de Marianne s'épanouit au fur et à mesure de ses grossesses, parce qu'elles sont voulues, accueillies dans la joie. Chez Sérafine, la maladie morale entraîne la maladie physique, le vieillissement précoce, la mort. Celle " qui se refuse à faire de la vie, (...) toujours finit par en souffrir affreusement " (p. 51).

¹⁹ Dossier préparatoire, NAF 10301, Ebauche, f° 22.

²⁰ Voir *L'Assommoir*, *Germinal*...

nelle stesse circostanze e negli stessi luoghi. Queste due morti, la cui esatta ripetizione è inverosimile, hanno solo valore morale. Servono esclusivamente a difendere la tesi proposta da Zola. Le due donne sono morte perché hanno voluto abortire. Il marito e padre, Morange, resta disorientato. Con i Froment, al contrario, «le crepe vengono riparate dalla vita», «immediatamente riparate», insiste Zola nel dossier. Marianne mette al mondo un altro bambino, le sue figlie e nuore la imitano, seguono, tutte, la grande legge naturale.

Fécondité offre una gamma di donne di condizioni sociali e di età differenti. Un unico pensiero le ossessiona: avere o non avere figli. Due di loro costituiscono una coppia antitetica e simbolica. Marianne, la moglie di Mathieu, che mette al mondo dodici tra bambini e bambine, cominciando e finendo con i maschi, aspetto chiaramente simbolico; Sérafine, la «lupa sterile», la «senza utero»¹⁹, che ne è stata l'amante e vorrebbe riprenderlo. L'una e l'altra servono a negare l'alterità della donna, facendone un semplice strumento della legge dell'«eterna fecondità della terra» (p. 149).

La Donna-Terra

In *Fécondité* Zola glorifica ormai la Natura intesa non più come un rilasciarsi, un abbandonarsi agli istinti, alla bestialità²⁰, ma come Natura-Madre, regolata dal necessario e benefico istinto genesico. Marianne viene assimilata alla Terra che nutre. Sérafine, che per sfuggire alla legge naturale dell'«eterna e buona fecondazione» si fa operare, è un «mostro».

Il corpo di Marianne sboccia con l'andare delle gravidanze, perché sono volute, accolte nella gioia. In Sérafine la malattia morale comporta la malattia fisica, l'invecchiamento precoce, la morte. Coi che «rifiuta di dare la vita [...] finisce sempre per soffrirne orribilmente» (p. 51).

¹⁹ Dossier preparatorio, NAF 10301, *Ebauche*, f. 22.

²⁰ Si veda *L'Assommoir*, *Germinal*...

Marianne est une " fonction ", une " machine à faire des enfants et à les élever " ²¹. Symboliquement, elle est présentée, dès les premières lignes du roman, au lit, à demi-assise et deminue, les bras " fermes et blancs " tendus vers son mari, " baignée d'un flot de gai soleil dans la beauté saine et franche de ses vingt-quatre ans. " Zola ne s'attarde pas, comme dans d'autres œuvres, aux jeux de l'ombre et de la lumière. Le soleil, la matinée de printemps ont simple valeur symbolique, les adjectifs, qui le plus souvent vont par deux ²², ont valeur morale. Santé, rayonnement, gaîté, bonté, amour, les mêmes mots reviennent dès qu'on parle d'elle. Elle est " la bonne déesse aux chairs éclatantes, au corps parfait, d'une noblesse souveraine " (p. 96). Le dossier préparatoire nous éclaire davantage:

" Naturellement, elle est prise, immobilisée par le temps des grossesses, des couches, des allaitements. Mais en dehors de cela, je veux lui donner un rôle dans le ménage, une fonction sociale (les féministes qui ne veulent pas qu'une femme soit seulement une amante ou une mère). " ²³

Dans *Fécondité*, à la différence de ce qu'il fera dans les deux autres *Évangiles*, Zola n'évoque jamais la question de l'éducation de la femme et du rôle qu'elle doit avoir dans la création de la société nouvelle. Il fait toutefois de minimes concessions: il donne à Marianne quelques occupations dans la ferme, mais il précise dans la fiche-personnage:

" Les féministes qui veulent faire la femme l'égale de l'homme, ont raison en justice absolue. Mais la femme doit conserver sa fonction. Ma Marianne sera une mère féconde. " ²⁴

²¹ Dossier préparatoire, NAF 10302, f° 27 (fiche personnage)

²² Elle est " vaillante et joyeuse ". Ils ont " la joie de l'union totale et profonde ", ils ne sont " qu'une chair et qu'une âme ", ...

²³ Ebauche, NAF 10301, f° 461/45.

²⁴ Dossier préparatoire, NAF 10302, f° 21.

Marianne è una «funzione», una «macchina per fare figli e allevarli»²¹. Simbolicamente viene presentata, fin dalle prime righe del romanzo, a letto, semiseduta e mezza svestita, con le braccia «ferme e bianche» protese verso il marito, «baciata da un raggio di gaio sole nella bellezza sana e franca dei suoi ventiquattro anni». Zola non si dedica, come in altre opere, ai giochi di luce e ombra. Il sole e la mattina primaverile hanno semplicemente valore simbolico, gli aggettivi, che spesso figurano in coppia²², hanno valore morale. Salute, splendore, felicità, bontà, amore, le stesse parole ritornano ogni qualvolta si parla di lei. È la «dea buona dalle grazie vistose, dal corpo perfetto, di una nobiltà sovrana» (p. 96). Il dossier preparatorio ci fornisce ulteriori spiegazioni:

Naturalmente è occupata, immobilizzata dal tempo delle gravidanze, dei parti, degli allattamenti. Ma al di fuori di questo, voglio darle un ruolo nella famiglia, una funzione sociale (le femministe che non vogliono che una donna sia solo un'amante o una madre)²³.

In *Fécondité*, a differenza di quello che farà nei altri due *Evangelies*, Zola non tocca mai la questione dell'educazione della donna e del ruolo che deve avere nella creazione della nuova società. Lascia tuttavia spazio a concessioni minime: dà a Marianne qualche occupazione nella fattoria, ma nella scheda del personaggio precisa:

Le femministe che vogliono equiparare la donna all'uomo hanno ragione in linea di principio. Ma la donna deve conservare la sua funzione. La mia Marianne sarà una madre feconda.²⁴

²¹ Dossier preparatorio, NAF 10302, f. 27 (scheda personaggio).

²² Marianne è «in salute e gioiosa». Mathieu e Marianne hanno «la gioia dell'unione totale e profonda», sono «un solo corpo e una sola anima», ...

²³ *Ebauche*, NAF 10301, f. 461/45.

²⁴ Dossier preparatorio, NAF 10302, f. 21.

Et c'est ce qu'elle est. A peine a-t-elle fini d'allaiter, qu'elle est " déjà prête pour demain ", " en constante fertilité " (p. 244), parcourue par " le divin désir de fécondation ", par " le spasme universel de fécondité " (p. 93), ne se souciant jamais de l'avenir, dans sa " superbe, (...) divine imprévoyance. "

Marianne est telle la Minouche, la chatte de *La Joie de vivre*. N'est-elle pas d'ailleurs présentée au milieu de sa " nichée " (p. 98) et qualifiée par le Dr Boutan, avec éloge, de " bonne pondeuse, bonne éleveuse " (p. 296). Marianne participe du cycle naturel, d'où les reprises de scènes, de phrases, de mots: " Le désir passait en coups de flamme, le divin désir les fécondait, grâce à leur puissance d'aimer, d'être bons, d'être sains; et leur énergie faisait le reste ", etc. La litanie reprise, mot à mot, p. 279, 296, 315, etc., comporte plus de dix lignes.

" L'arche de vie pullule ": enfants, bêtes, moissons, arbres, d'un même élan, dans la même fertilité formidable. Tout se répète à l'identique dans le monde de Chantebled, et Nicolas Froment crée en Afrique un monde identique à celui que son père a fondé, en niant toute spécificité du pays. Marianne, en France, a douze enfants, en Afrique, sa belle-fille, Lisbeth, dix-huit. L'Afrique est une terre plus fertile que la France!

La " hors la loi "

Séraphine, elle, veut s'opposer à cette expansion. Aussi est-elle monstrueuse parce qu'elle se met " hors la loi ", parce qu'elle refuse sa nature de femme. Elle " refuse l'enfant " pour se donner toute à son plaisir. C'est un être diabolique, la tentatrice, " les dents blanches de louve entre ses lèvres saignantes " (p. 47). Elle incarne la femme qui se veut libre, choisissant ses amants, voulant " posséder sur l'heure l'homme qui lui plaisait ", renversant donc l'habituel rapport de l'homme à la femme.

Cet être dangereux, qui provoque " le retour de la bête humaine ", est assimilé à la Ville-lupanar et criminelle, " se ruant à sa nuit inféconde (...) dans la joie meurtrière du spasme anormal et décuplé, qui tue l'enfant ":

E questo è. Appena finisce di allattare è già «pronta per domani», «in costante fertilità» (p. 244), attraversata dal «divino desiderio di fecondazione», dallo «spasmo universale di fecondità» (p. 93), senza mai preoccuparsi del futuro, nella sua «superba (...) divina imprevidenza».

Marianne è come la Minouche, la gatta di *La Joie de vivre*. Essa non viene forse presentata al centro della sua «cucciolata» (p. 98) e qualificata dal dottor Boutan, con elogio, come «brava sfornatrice e brava educatrice» (p. 296)? Marianne prende parte al ciclo naturale, come dimostrato dal riprendere delle scene, delle frasi, delle parole: «Il desiderio passava come una fiammata, il divino desiderio li fecondava, grazie alla loro potenza di amare, di essere buoni, di essere sani; e la loro energia faceva il resto», ecc.. La litania ripresa, parola per parola, p. 279, 296, 315, ecc. consta di più di dieci righe.

«L'arca della vita pullula»: bambini, bestie, messi, alberi, con uno stesso slancio, nella stessa fertilità formidabile. Tutto si ripete identico nel mondo di Chantebled, e Nicolas Froment crea in Africa un mondo identico a quello fondato da suo padre, negando qualunque specificità del paese. Marianne, in Francia, ha dodici figli, in Africa, la nuora, Lisbeth, diciotto. L'Africa è una terra più fertile della Francia!

La «fuori legge»

Sérafine, da parte sua, vuole opporsi a questa espansione. È mostruosa perché si mette «fuori legge», perché rifiuta la sua natura di donna. «Rifiuta il figlio» per dedicarsi interamente al suo piacere. È un essere diabolico, una tentatrice, con «i denti bianchi da lupa tra le labbra rosso sangue» (p. 47). Incarna la donna che si vuole libera, che sceglie i suoi amanti, che vuole «possedere sul momento l'uomo che le andava», rovesciando il consueto rapporto tra l'uomo e la donna.

Questo essere pericoloso, che provoca il «ritorno della bestia umana», viene assimilato alla Città-postribolo e criminale, «che si precipita verso la notte infeconda (...) nella gioia omicida dello spasmo anormale e decuplicato, che uccide il figlio»:

“ Elle se dressait comme une magicienne atroce et magnifique qui savait des secrets de jouissance exaspérée, versant aux hommes la démence de sa toison rousse, de son grand corps roux, dont l’odeur seule les conquérait. ” (p. 77)

Elle brûle, se consume²⁵ et ne peut qu’aller à une vieillesse et une mort prématurées. On est loin des figures complexes, agrandies jusqu’au mythe, de Thérèse Raquin²⁶, ou de Nana, que par certains côtés elle pourrait évoquer, par sa “ toison rousse, son grand corps roux, son odeur envoûtante... ”. Sérafine reste prévisible.

Dans *Fécondité*, il n’y a plus de souci de l’organique, il n’y a plus d’analyses fascinées des zones troubles de l’être, plus d’hérédité, plus de fêlure, de combat entre Eros et Thanatos, plus de “ ténèbres effrayantes ”, plus de “ porte d’épouvante ” s’ouvrant “ sur ce gouffre noir du sexe, l’amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage ”²⁷. La mort reste extérieure au personnage: c’est un accident, une maladie, une hémorragie... Zola n’a pas réussi à éviter le danger redouté: “ Ennuyer le public, faire un œuvre factice et morte ”. Il n’a pas su introduire des “ loups dans la bergerie ”, pour reprendre ses mots.

Il y a certes, dans le roman, quelques pages offrant des visions apocalyptiques, fantastiques, qui viennent du premier projet *Le Déchet*: flots de “ vie souillée, gâchée, qui s’en allait au cloaque ”, le soir sur les “ Boulevards ardents ” (voir Livre I^{er}, chap. IV, la course hallucinée de Mathieu), flots de “ germes ” que la Rouche écrase de ses petites mains sèches, “ milliers d’existences coul[ant] au ruisseau, en une débâcle de boue ” (Livre II, chap. IV). Mais

²⁵ Elle a “la douloureuse face embrasée d’une criminelle brûlée vive”. (p. 47)

²⁶ Laurent, pourtant “homme à femmes”, est étonné par Thérèse, si différente, si complexe. Comme elle, Nana est, par certains côtés, très imprévisible, à la fois dure et bonne fille, capable de coups de tête, de naïveté et d’amour.

²⁷ *La Bête humaine*, chap. XI.

Si sollevava come una maga atroce e magnifica che conosceva segreti di godimento esasperato, rovesciando sugli uomini la demenza della sua peluria rossa, del suo grande corpo rosso, il cui odore da solo li conquistava. (p. 77)

Brucia, si consuma²⁵ e può andare solo verso una vecchiaia e una morte premature. Siamo lontani dalle figure complesse, ingigantite fino al mito, di Thérèse Raquin²⁶ o di Nana, che per certi aspetti potrebbe richiamare, per via di quella sua «peluria rossa, il suo grande corpo rosso, il suo odore avvolgente...». Sérafine resta prevedibile.

In *Fécondité* non c'è più la ricerca dell'organico, non ci sono più analisi affascinanti delle zone oscure dell'essere, manca l'eredità, manca la frattura, la lotta fra Eros e Thanatos, mancano le «tenebre spaventose», manca la «porta dello spavento» che si apre sull'abisso nero del sesso, l'amore fino alla morte, distruggere per possedere di ancora di più²⁷. La morte resta esterna al personaggio: è un incidente, una malattia, un'emorragia. Zola non è riuscito a evitare il pericolo che temeva: «Annoiare il pubblico, fare un'opera forzata e morta». Non ha saputo introdurre «la volpe nel pollaio», per riprendere la sua espressione.

Ci sono sicuramente, nel romanzo, pagine che offrono visioni apocalittiche, fantastiche, che derivano dal primo progetto *Le Déchet*: fiumane di «vita sporcata, rovinata, che finisce nelle fogne», la sera sui «Boulevard ardenti» (si veda Libro I, cap. IV, la corsa allucinata di Mathieu), fiumane di «germi» che la Rouche schiaccia con le sue piccole mani secche, «migliaia di esistenze che si inabissano nella melma, in uno sfacelo di fango» (Libro II, cap. IV).

²⁵ Ha «la faccia dolente infiammata di una criminale bruciata viva» (p. 47).

²⁶ Lorent, «donnaiolo», è colpito da Thérèse, così diversa, così complicata. Come lei, Nana è, per certi aspetti, estremamente imprevedibile, dura e insieme buona, capace di colpi di testa, di ingenuità e di amore.

²⁷ *La Bête humaine*, cap. XI.

ces flots de morts sont vite remplacés par des flots de lait, de sève, d'enfants, d'adultes qui s'épandent à l'infini.

* * * *

Certains commentateurs ont vu, dans l'œuvre, l'influence de la récente paternité de Zola. Si cette influence existe, elle me semble peu importante. Plus réelle est, probablement, celle de l'exil et du développement tragique de l'affaire Dreyfus. Plus essentiellement, *Fécondité* exalte le pullulement de la vie, un pullulement rassurant, qui est négation de la grande hantise de l'écrivain, l'"émiettement", le travail de la mort dans la vie, comme le pullulement de la végétation dans les cimetières nie la mort, colmate les brèches. Je rappellerai le passage de l'Ebauche que j'ai cité:

" Les brèches réparées dans la vie. (...) Tout de suite réparées. Le père et la mère devant cette brèche, la tristesse, mais le réconfort. " (f° 56)

Toujours dans le dossier, Zola s'assimile à Mathieu:

" Son unique passion au fond est de créer, de réaliser sa pensée, de la voir debout, puis de passer à une autre œuvre pour la réaliser également. Ce que je suis, avec l'unique foi dans l'œuvre, la seule joie, la seule récompense. " (Personnages, NAF 10302, f° 14)

Dans ce désir de nier la mort par la création, la femme est un moyen. *Fécondité* en nie l'altérité qui est cause de mort: en revendiquant la liberté, ou, tout simplement l'égalité, la femme (Sérafine) ébranle le pouvoir masculin. C'est à l'homme que doit rester le rôle déterminant. Chaque fois que Marianne accouche, revient, en litanie, l'affirmation du Moi triomphant du Père.

" Ah! cette chambre de combat et de victoire dans laquelle Mathieu rentra, comme dans une gloire triomphale! " (p. 167, fin du livre II)

Ma queste fiumane di morti vengono velocemente rimpiazzate da fiumane di latte, di linfa, di bambini, di adulti che si espandono all'infinito.

Alcuni critici hanno visto, nell'opera, l'influenza della recente paternità di Zola. Se questa influenza esiste, mi sembra poco importante. Più reale è, con buona probabilità, quella dell'esilio e del tragico sviluppo dell'Affaire Dreyfus. Più essenzialmente, *Fécondité* esalta il pullulare della vita, un pullulare rassicurante, che è negazione della grande ossessione dello scrittore, lo «sminuzzamento», il lavoro della morte nella vita, come il pullulare della vegetazione nei cimiteri nega la morte, riempie le crepe. Voglio ricordare il passo dell'*Ebauche* che ho citato:

Le crepe sanate nella vita. (...) Improvvisamente sanate. Il padre e la madre di fronte a questa crepa, la tristezza, ma il conforto. (f. 56)

Sempre nel dossier, Zola si identifica con Mathieu:

La sua unica passione di fondo è quella di creare, di realizzare il suo pensiero, di vederlo ergersi, poi passare a un'altra opera per realizzarla a sua volta. Quello che sono io, con l'unica fede nell'opera, la sola gioia, la sola ricompensa. (Personaggi, NAF 10302, f.14)

In questo desiderio di negare la morte attraverso la creazione, la donna è un mezzo. *Fécondité* ne nega l'alterità che è causa di morte: rivendicando la libertà, o semplicemente l'uguaglianza, la donna (Sérafine) distrugge il potere maschile. È all'uomo che deve rimanere il ruolo determinante. Ogni volta che Marianne partorisce, ritorna, come litania, l'affermazione dell'io trionfante del Padre.

Ah! Quella camera di combattimento e vittoria in cui Mathieu rientrò, come in una gloria trionfale! (p. 167, fine Libro II).

Contre la mort, Mathieu crée, prolifère, et ses enfants reprennent et étendent son œuvre, à l'infini. Le dernier fils, si différent de tous les autres, finit par partir et par reprendre à son tour le flambeau. Comme Mathieu, et pour les mêmes raisons, Zola entasse œuvre sur œuvre, comme le faisait déjà Sandoz, dans *L'Œuvre*, torturé par la hantise de la page blanche, par l'impossibilité d'achever qui torture son ami Claude.

Contro la morte, Mathieu crea, prolifera, e i suoi figli riprendono e estendono il suo operato, all'infinito. L'ultimo figlio, così diverso da tutti gli altri, finisce per partire e ripercorrere a sua volta il cammino del padre. Come Mathieu, e per le stesse ragioni, Zola accatasta opera su opera, come già faceva Sandoz, nell'*Œuvre*, torturato dall'ossessione della pagina bianca, dall'impossibilità di finire chi tortura il suo amico Claude.

DANIELLE COUSSOT

ICONOGRAPHIE ZOLIENNE

Pour avoir assisté pendant de nombreuses années à des colloques ou à des séminaires sur Zola et le naturalisme je m'inscris directement dans la lignée de ceux ou de celles qui commencent leur communication par des précautions oratoires telles que : « Je suis très impressionné(e) de me présenter devant une assemblée de zoliens car je ne suis pas spécialiste de Zola » ou encore « j'ai changé quelque peu le contenu de ma communication et le titre ne correspond pas tout à fait à ce que je vais aborder ici » !!

Et de ce fait, « l'iconographie zolienne, reflet de son temps », ne sera que la deuxième partie de cet exposé limité à une vingtaine de minutes certes, mais dans lequel, pour rester dans la thématique de ce colloque, j'ai voulu ajouter dans une première partie un « état des lieux » ainsi qu'un état de santé du Centre d'études sur Zola et le naturalisme et, par son biais, de la recherche zolienne en l'an 2000.

Tout d'abord, il m'a semblé nécessaire de brosser l'historique rapide de ce Centre Zola fréquenté par bon nombre d'entre vous ici et qui fut créé pour l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola.

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. Au début des années 70, époque où l'on prônait avec vigueur le bilinguisme dans ce pays, le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le

Danielle Coussot
ICONOGRAFIA ZOLIANA

Avendo assistito per anni a colloqui e seminari su Zola e sul naturalismo, mi colloco direttamente tra i ranghi di coloro i quali cominciano il loro intervento con precauzioni oratorie del tipo: «Sono fortemente impressionato/a di presentarmi di fronte a un'assemblea di studiosi zoliani, perché io non sono una specialista di Zola» oppure «ho modificato un po' il contenuto del mio intervento e il titolo non corrisponde esattamente a quello che tratterò in questa sede»!

Così «l'iconografia zoliana, riflesso del suo tempo» sarà solo la seconda parte di questo intervento limitato certo a una ventina di minuti, ma al quale, per restare nella tematica di questo colloquio, ho voluto aggiungere una prima parte sullo «stato dei luoghi» e sullo stato di salute del Centro studi su Zola e sul naturalismo oltre che, indirettamente, della ricerca zoliana nel 2000.

Prima di tutto mi è sembrato necessario abbozzare una rapida cronistoria di quel Centro Zola che molti di voi frequentano e che fu creato per la pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola.

Voglio ricordare che l'idea della pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola in dieci volumi nacque in Canada. All'inizio degli anni Settanta, periodo in cui là il bilinguismo veniva promosso con vigore, il Consiglio delle Arti canadese accettò di sponsorizzare e di concedere una forte sovvenzione alla pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola,

naturalisme qu'Henri Mitterand, alors « visiting professor » à l'Université de Toronto, avait fondé avec Pierre Robert, Directeur du Dept de français de cette université, et dont Bard Bakker devint le directeur. Parallèlement en France, une équipe fut constituée à l'université de Paris VIII et en 1974 le CNRS reconnut le travail de cette équipe en lui fournissant une structure propre celle de la Recherche coopérative sur programme. Elle devint en 1977 équipe de recherche associée, et elle est affiliée, avec des équipes similaires, à l'Institut des textes et manuscrits modernes

Jusqu'aux années 70, il n'existait que trois éditions de cette correspondance : celle de 1907-1908 d'Eugène Fasquelle qui comptait 347 lettres, plus tard en 1928-1929 celle de Maurice Le Blond, gendre d'Emile Zola, qui édita chez Bernouard 614 lettres et enfin un choix de lettres publié dans les *Œuvres complètes* en 15 volumes, au Cercle du Livre Précieux. Toutes ces publications demeuraient fragmentaires et beaucoup ne s'accompagnaient d'aucun éclairage documentaire. Henri Mitterand soulignait, et je cite, que « la Correspondance de Zola tardait à se constituer en objet d'investigation historique. » Les équipes française et canadienne voulurent combler cette lacune ; elles firent converger leurs efforts pour mener à bien l'entreprise de l'édition commentée de la *Correspondance* de Zola qui fut publiée aux Presses de l'Université de Montréal et aux éditions du CNRS de 1978 à 1995. Il fallu d'abord collecter et inventorier le matériau scientifique que représentaient les l.a.s dans les bibliothèques, chez les marchands d'autographes, les particuliers, lors des ventes aux enchères ou chez les descendants ; L'équipe parisienne travailla essentiellement au Centre Zola, implanté dans les locaux de la Bibliothèque nationale de France. Pour faciliter la recherche, le Centre fit l'acquisition d'ouvrages et monta une bibliothèque qui comptabilise aujourd'hui un peu plus de 1500 ouvrages critiques autour de Zola et du naturalisme, classés par noms d'auteurs, ainsi que toute l'œuvre de Zola dans des éditions variées : les *Œuvres complètes* dans l'édition du cercle du livre précieux, et dans l'édition ne varietur de 1906, les *Rougon-Macquart* dans la Pléiade

portata avanti dall'Istituto di ricerca su Zola e sul naturalismo che Henri Mitterand, all'epoca «visiting professor» all'Università di Toronto, aveva fondato con Pierre Robert, Direttore del Dipartimento di francesistica di quella università, e di cui Bard Bakker divenne direttore. Parallelamente, in Francia, venne costituita un'équipe all'università Paris VIII e nel 1974 il CNRS ne riconobbe il lavoro fornendogli una struttura propria, quella della ricerca cooperativa su programma. Nel 1977 divenne équipe di ricerca associata, e viene affiliata, con altre équipes analoghe, all'Istituto dei testi e dei manoscritti moderni.

Fino agli anni Settanta esistevano solo tre edizioni della corrispondenza: quella del 1907-1908 di Eugène Fasquelle che contava 347 lettere; in seguito quella del 1928-1929 di Maurice Le Blond, genero di Emile Zola, che pubblicò con Bernouard 614 lettere e infine una selezione di lettere pubblicata nelle *Œuvres complètes* in 15 volumi, per il Cercle du Livre Précieux. Tutte queste pubblicazioni erano frammentarie e molte non erano accompagnate da alcuna spiegazione documentaria. Henri Mitterand sottolineava che, cito, «la Corrispondenza di Zola tardava a costituirsi come oggetto di indagine storica». Le équipes francese e canadese vollero colmare questa lacuna; fecero convergere i loro sforzi per giungere alla realizzazione della pubblicazione della *Corrispondenza* di Zola che fu edita dalle Presses de l'Université de Montréal e dalle edizioni del CNRS dal 1978 al 1995. Si trattò per prima cosa di raccogliere e inventariare il materiale scientifico costituito dalle lettere autografe firmate nelle biblioteche, presso i commercianti di testi autografi, i privati, le vendite d'asta o i discendenti. L'équipe parigina lavorò essenzialmente al Centro Zola, situato nei locali della Biblioteca nazionale di Francia. Per facilitare la ricerca, il Centro acquisì le opere e costituì una biblioteca che conta oggi un po' più di 1500 volumi di critica su Zola e sul naturalismo, classificati per nome degli autori, e tutta l'opera di Zola nelle varie edizioni: le *Œuvres complètes* nell'edizione del Cercle du Livre Précieux, e nell'edizione ne varietur del 1906, i *Rougon-Macquart* della

et aux éditions Bouquins ainsi que les éditions du livre de Poche, Garnier Flammarion etc.. Une partie de la bibliothèque comprend des ouvrages de références, des collectifs, ainsi que toute la collection des *Cahiers naturalistes* et évidemment les dix tomes de la *Correspondance* d'Emile Zola.

Outre la bibliothèque de livres, le Centre possède une médiathèque composée en partie par les microfilms de la plupart des journaux de l'époque de Zola, que nous avons acquis au fur et à mesure des besoins de l'édition, environ 600, et aussi par les microfilms des lettres adressées à Zola conservées à la BnF ainsi que les microfilms des dossiers préparatoires des romans de Zola. On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms, des cassettes video de certains films ou téléfilms tirés de l'œuvre ou de la vie de Zola, des diapositives des illustrations contenues dans les éditions illustrées des Rougon-Macquart à la Bibliothèque nationale de France, et des caricatures de Zola dans les journaux, spécialement pendant l'affaire Dreyfus.

Les nombreux articles critiques trouvés et consultés par l'équipe Zola sont archivés sous forme de tirés - à - part par ordre thématique et chronologique. Tous ces fichiers ont été informatisés.

Lorsque l'édition de la *Correspondance* s'acheva en 1995, les dix volumes totalisaient 4664 lettres de Zola . Si l'on ajoute les lettres qui n'ont pas été publiées dans le *Supplément* de la *Correspondance* mais dans les *Cahiers naturalistes* par les soins de Colette Becker ainsi que d'autres depuis retrouvées, on peut estimer leur nombre autour de 5000 ! Quant aux lettres des correspondants de Zola, que pour une économie de temps et de place on ne publia pas, on en connaissait environ 12000 en 1971, on en compte aujourd'hui plus de 20.000. Toutes ces l.a.s de Zola et à Zola sont des photocopies, nous ne possédons pas d'originaux ; elles sont classées par ordre chronologique. Une partie des lettres à Zola a été informatisée et donc consultable sur ordinateur.

Tout au long de ces années le Centre Zola a donc rassemblé une documentation importante pour les études zoliennes ce qui

Pléiade, nelle edizioni Bouquins e in quelle del Livre de Poche, Garnier Flammarions ecc. Una parte della biblioteca comprende opere di riferimento, raccolte di opere e tutta la collezione dei «Cahiers naturalistes», oltre chiaramente ai dieci tomi della *Corrispondenza* di Emile Zola.

In aggiunta alla biblioteca cartacea, il Centro dispone di una mediateca composta in parte dai microfilm di molti giornali dell'epoca di Zola, che abbiamo acquisito piano piano secondo le necessità della pubblicazione, circa 600, e dai microfilm delle lettere indirizzate a Zola e conservate alla BnF, in aggiunta ai microfilm dei dossier preparatori dei romanzi di Zola. Nella mediateca si trovano anche CD-Rom, videocassette di alcuni film o sceneggiati televisivi tratti dall'opera o dalla vita di Zola, diapositive delle illustrazioni contenute nelle edizioni illustrate dei *Rougon-Macquart* alla Biblioteca nazionale di Francia e caricature di Zola apparse sui giornali, soprattutto durante l'Affaire Dreyfus.

I numerosi articoli di critica trovati e consultati dall'équipe Zola sono archiviati sottoforma di tirature a parte in ordine tematico e cronologico. Tutti questi schedari sono stati informatizzati.

Quando nel 1995 la pubblicazione della *Corrispondenza* venne terminata, i dieci volumi contavano in totale 4664 lettere di Zola. Se si aggiungono le lettere che non sono state pubblicate nel *Supplemento* della *Corrispondenza* ma nei «Cahiers naturalistes» sotto la direzione di Colette Becker, e tutte quelle che sono state ritrovate in seguito, il numero totale può essere stimato a circa 5000 lettere! Quanto alle lettere dei corrispondenti di Zola, che per economia di tempo e di spazio non furono pubblicate, nel 1971 se ne conoscevano circa 12000, oggi invece se ne contano più di 20000. Tutte queste lettere autografe firmate di Zola e a Zola sono fotocopie, non possediamo gli originali; sono classificate in ordine cronologico. Una parte delle lettere a Zola è stata informatizzata ed è consultabile per via informatica.

Nel corso di questi anni il Centro Zola ha messo insieme una documentazione importante

explique le grand nombre d'étudiants et de chercheurs français et étrangers qui le fréquente. Peu à peu ce centre qui avait été créé pour l'édition de la *Correspondance*, s'est ouvert à la consultation extérieure et s'est orienté vers de nouveaux axes de recherche.

On a pu remarquer, depuis plusieurs années, un intérêt croissant pour l'image en tant que moyen d'appréhender l'Histoire et la Littérature. La grande photographe allemande Gisèle Freund, récemment disparue, auteur de plusieurs ouvrages sur la photographie et la société disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur « La photo en France au XIX^{ième} siècle », personne ne la prenait au sérieux : « Pour les universitaires, disait-elle, la photographie n'existait pas ». Qu'en est-il en l'an 2000 ? Il est évident qu'une évolution remarquable s'est faite et que les « intellectuels » ont pris conscience de l'existence de ce patrimoine incomparable que représentent la photographie, l'image et par extension toute l'iconographie rattachée à la personne ou à l'œuvre d'un auteur.

Parmi les écrivains français du XIX^{ième} siècle, Emile Zola est vraisemblablement celui dont la vie et l'œuvre ont suscité la plus riche et la plus variée des iconographies. L'étude des innombrables images qu'il a suscité ou réalisées peut présenter un réel intérêt pour les sciences humaines si on la place dans une perspective historique et culturelle. En France et à l'étranger des universitaires de haute renommée se sont intéressés à l'iconographie zolienne qui leur a inspiré des articles publiés dans plusieurs revues, dont *Romantisme* ou encore les *Cahiers naturalistes*, ainsi que des ouvrages. Déjà on connaissait les incontournables « Zola en images » ou « L'affaire Dreyfus en images » de John Grand Carteret. Ils furent suivis d'autres ouvrages sur l'iconographie zolienne, parmi lesquels on peut citer « l'Album Zola » que Henri Mitterand et Jean Vidal composèrent en 1963 pour la Bibliothèque de la Pléiade, les « Images d'enquête d'Emile Zola » dans la collection Terre humaine chez Plon par Henri Mitterand en 1987, ou encore « Zola photographe » de François Emile Zola et Massin en 1982 réédité en 1988.

per gli studi su Zola che spiega il gran numero di studenti e di ricercatori francesi e stranieri che lo frequenta. Piano piano questo centro che era stato costituito per la pubblicazione della *Corrispondenza* si è aperto alla consultazione esterna e si è orientato verso nuovi campi di ricerca.

Si è potuto constatare, da diversi anni, un interesse crescente per l'immagine come mezzo di comprensione della storia e della letteratura. La grande fotografa tedesca Gisèle Freund, recentemente scomparsa, autrice di diverse opere sulla fotografia e la società, diceva che nel 1936, quando preparava la sua tesi su «La fotografia in Francia nell'Ottocento», nessuno la prendeva sul serio: «Per gli accademici – diceva – la fotografia non esisteva». E nel 2000? È evidente che c'è stata un'evoluzione considerevole e che gli «intellettuali» hanno preso coscienza dell'esistenza di quel patrimonio incomparabile che rappresentano la fotografia, l'immagine e per estensione tutta l'iconografia riconducibile alla persona o all'opera di un autore.

Tra gli scrittori francesi dell'Ottocento, Emile Zola è verosimilmente quello la cui vita e opera hanno suscitato la più ricca e varia delle iconografie. Lo studio delle innumerevoli immagini che ha ispirato o realizzato può costituire un reale interesse per le scienze umane se lo si colloca in una prospettiva storica e culturale. In Francia e all'estero accademici di grande fama si sono interessati all'iconografia zoliana, che ha ispirato loro articoli pubblicati in diverse riviste, tra le quali «Romantisme» o i «Cahiers naturalistes», oppure monografie. Si conoscevano già i fondamentali «Zola en images» o «L'affaire Dreyfus en images» di John Grand Carteret. Sono seguite altre opere sull'iconografia zoliana, tra le quali si possono citare l'«Album Zola» che Henri Mitterand e Jean Vidal composero nel 1963 per la Bibliothèque de la Pléiade, le «Images d'enquête d'Emile Zola» nella collezione «Terre humaine» per Plon a cura di Henri Mitterand nel 1987, o ancora «Zola photographe» di François Emile Zola e Massin nel 1982 ripubblicato nel 1988.

A partir de 1992, Jean-Pierre Leduc-Adine, alors directeur du Centre Zola, éprouva le besoin de donner une nouvelle dimension à la recherche zolienne, en menant, parallèlement au travail d'édition de la *Correspondance*, une étude de l'iconographie zolienne. Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche iconographique s'alignant sur celles du département des Estampes de la BnF et du Musée d'Orsay. Environ 2000 fiches ont été établies. Or, à l'heure de l'explosion des techniques de l'information (Internet, CR Rom, DVD) il me semble intéressant de mener à bien ce travail et de porter à la connaissance d'un vaste public, dépassant celui des spécialistes de Zola, l'existence de cette imposante iconographie zolienne, reflet du siècle dernier, et qui, avant 1900 s'est étendue sur trois domaines : l'illustration, la photographie et la caricature.

- L'illustration, car les romans d'Emile Zola bénéficièrent tous d'éditions illustrées nombreuses et variées en France et à l'étranger, sans oublier les affiches, les gravures et la peinture.

- La photographie, car outre les portraits de Zola par Nadar, il existe des centaines de plaques photographiques ainsi que des photographies sur papier faites par Zola lui-même, qui dès 1887 se découvrit une passion pour cet art. Son œuvre photographique est un précieux et vivant témoignage du temps : Zola photographie sa famille, ses amis mais aussi le paysage qui l'entoure, la campagne, les rues et les jardins de Paris ainsi que les événements de son époque tels que l'exposition universelle de 1900. Pendant son exil à Londres il prend de nombreuses photos dont l'ensemble constitue un extraordinaire reportage sur l'Angleterre fin de siècle.

- La caricature, car ce fut l'outil critique le plus utilisé par la presse illustrée de l'époque, et plus que tout autre écrivain, Zola fut la cible des caricaturistes tant pour son œuvre que pour sa prise de position dans l'affaire Dreyfus.

Au XXI^{ème} siècle, s'y ajoutent le cinéma et la télévision.

Différents événements ou commémorations sur les œuvres

A partire dal 1992 Jean-Pierre Leduc-Andine, all'epoca direttore del Centro Zola, sentì il bisogno di dare una nuova dimensione alla ricerca su Zola, portando avanti, in parallelo al lavoro di pubblicazione della *Corrispondenza*, uno studio sull'iconografia zoliana. Furono organizzati seminari e sedute di lavoro nel corso delle quali venne messo a punto un modello di scheda iconografica che si allineasse a quello del Dipartimento delle Stampe della BnF e del Museo di Orsay. Sono state compilate circa 2000 schede. Nell'era dell'esplosione delle tecniche di informazione (Internet, CD-Rom, DVD) mi sembra interessante portare a compimento questo lavoro e far conoscere a un pubblico vasto, che vada oltre gli specialisti di Zola, l'esistenza di questa imponente iconografia zoliana, riflesso del secolo scorso, e che, prima del 1900, si era articolata su tre campi: l'illustrazione, la fotografia e la caricatura.

- l'illustrazione, perché tutti i romanzi di Emile Zola beneficiarono di numerose e svariate edizioni illustrate in Francia come all'estero, senza dimenticare i cartelloni, le incisioni e la pittura.

- la fotografia, perché oltre i ritratti di Zola fatti da Nadar, esistono centinaia di lastre fotografiche e fotografie su carta fatte dallo stesso Zola, che a partire dal 1887 scoprì la passione per quest'arte. La sua opera fotografica è una preziosa e viva testimonianza del tempo: Zola fotografa la sua famiglia, i suoi amici ma anche il paesaggio che lo circonda, la campagna, le strade e i giardini di Parigi, oltre che gli avvenimenti del suo tempo come l'esposizione universale del 1900. Durante l'esilio a Londra scatta numerose foto, il cui insieme costituisce uno straordinario reportage sull'Inghilterra di fine secolo.

- la caricatura, perché fu il mezzo di critica più utilizzato dalla stampa illustrata dell'epoca, e più di ogni altro scrittore, Zola fu bersaglio dei caricaturisti tanto per la sua opera quanto per la sua presa di posizione nell'Affaire Dreyfus.

Nel Novecento si aggiungono il cinema e la televisione.

de Zola et sur l'affaire Dreyfus, auxquels ont participé le Centre Zola, ont été un grand succès et ont créé une dynamique autour de l'image. Il faut citer l'exposition « Zola photographe » au Musée-Galerie de la Seita en 1987, le colloque international « Zola en images » organisé par le Centre Emile Zola de l'ITEM en 1990 et dont les actes furent publiés dans les *Cahiers naturalistes* n°66, l'exposition Dreyfus à la mairie du XII^{ème} arrondissement en 1994, l'acquisition et l'exposition par le musée Zola à Médan d'une collection de caricatures sur Zola en 1998, le lancement par la fondation Beitler aux Etats-Unis d'une exposition itinérante d'images sur Zola et l'affaire Dreyfus, présentée à la mairie du 2^{ème} arrondissement en juin 1998 et au Sénat en septembre de la même année, à Bruxelles en février 2000 et qui sera exposée dans toutes les capitales européennes jusqu'en 2002, ainsi qu'au Brésil, en Amérique du Sud, au Chili et en Afrique du Sud.

De plus en plus fréquemment durant la dernière décennie du XX^{ème} siècle, les éditions sur Emile Zola incluent une partie iconographique et filmographique. Avec la précieuse collaboration de Jean Vidal nous avons constitué un fond filmographique pour le Centre. Très souvent le Centre Zola est sollicité par des universitaires de tous pays ou par des centres de documentation ou encore par des journalistes ou par la télévision pour obtenir des documents iconographiques, principalement des photos, que nous n'avons d'ailleurs pas. Nous les dirigeons alors sur le Musée de Médan ou sur le Cabinet des Estampes de la BnF.

Autre aspect révélateur du regard nouveau des universitaires vis à vis de l'image : la présence depuis les années 90 de thèses ou de maîtrises axées autour de la thématique du rapport texte/ image. Tout récemment le Centre Zola a reçu une thèse allemande, abondamment illustrée, dont le titre français est : « Voir et Savoir. Le photographique dans l'œuvre d'Emile Zola ». Une autre thèse d'habilitation va être soutenue en juin prochain, intitulée : « Mots et lumière : Littérature et photographie au XIX^{ème} siècle. » On y trouve tout un chapitre consacré à Zola .

Cet intérêt évident pour l'image justifie , il me semble, la

Diversi eventi o commemorazioni sulle opere di Zola o sull’Affaire Dreyfus, a cui il Centro Zola ha preso parte, hanno avuto grande successo e creato una dinamica attorno all’immagine. Bisogna citare l’esposizione «Zola photographe» al Museo-Galleria della Seita nel 1987, il colloquio internazionale «Zola en images» organizzato dal Centro Emile Zola dell’ITEM nel 1990 e i cui atti furono pubblicati nei «Cahiers naturalistes» n. 66, l’esposizione Dreyfus al municipio del XII arrondissement nel 1994, l’acquisizione e l’esposizione voluta dal Museo Zola a Médan di una collezione di caricature di Zola nel 1998, il lancio da parte della Fondazione Beitler negli Stati Uniti di un’esposizione itinerante di immagini su Zola e l’Affaire Dreyfus, che è stata presentata al municipio del II arrondissement nel giugno 1998 e al Senato nel settembre dello stesso anno, a Bruxelles nel febbraio 2000 e sarà esposta in tutte le capitali europee fino al 2002, oltre che in Brasile, in Sud America, in Cile e in Sudafrica.

Sempre più spesso nel corso dell’ultimo decennio del Novecento, le pubblicazioni su Emile Zola includono una parte iconografica e filmografica. Con la preziosa collaborazione di Jean Vidal abbiamo istituito un fondo filmografico per il centro. Spessissimo il Centro Zola viene chiamato in causa da accademici di tutto il mondo, da centri di documentazione, da giornalisti o dalla televisione per ottenere documenti iconografici, principalmente fotografie, che oltretutto non abbiamo. Così li indirizziamo al Museo di Médan o all’Ufficio Stampe della BnF.

Un altro aspetto rivela la nuova attenzione degli universitari nei confronti dell’immagine: la presenza, a partire dagli anni Novanta, di elaborati o tesi di laurea focalizzati sulla tematica del rapporto testo/immagine. Recentemente il Centro Zola ha ricevuto una tesi tedesca, ampiamente illustrata, il cui titolo francese è: «Voir et Savoir. La photographie dans l’œuvre d’Emile Zola». Un’altra tesi di abilitazione sarà discussa il prossimo giugno, con il titolo: «Mots et lumière: Littérature et photographie au XIXème siècle». Un intero capitolo è stato dedicato a Zola.

création d'un site web sur l'iconographie zolienne. J'ai déjà créé une page d'accueil sur le site de l'ITEM hébergé par l'ENS. Avec l'aide d'une petite équipe intéressée par ce projet, nous allons procéder à la transposition en langage html des fiches iconographiques que j'ai mentionnées tout à l'heure, avec l'intention d'en créer et d'en ajouter de nombreuses autres.

Parmi les autres projets du Centre Zola, je citerai le dictionnaire thématique du « roman de mœurs » réaliste-naturaliste, dont Philippe Hamon a lancé l'idée et dont il nous a parlé au début de ce colloque ; il a également lancé le projet d'un dictionnaire génétique, dictionnaire de mots-clés des Ebauches avec leur définition et des commentaires critiques. Par ailleurs, un nouveau chantier très important a été ouvert à la rentrée : il s'agit de la création sur le site Gallica de la BnF, d'une édition génétique scientifique, où seront mis en réseau le dossier préparatoire, les prépublications, les placards corrigés, la correspondance, les éditions illustrées, les transpositions musicales et picturales, la filmographie, la critique de réception, etc.. du roman *Le Rêve*. Ce travail ne peut être que collectif pour qu'on puisse le mener à terme pour 2002, date où sera célébré le centenaire de la mort de Zola.

Je dirai pour conclure que la quantité de chercheurs qui fréquentent le Centre Zola, le courrier reçu concernant Zola, les séminaires mensuels du Centre, les Pèlerinages littéraires de Médan le premier dimanche d'octobre de chaque année, la publication annuelle des *Cahiers naturalistes*, les nombreux colloques autour de Zola dont celui-ci est un superbe exemple, les différentes manifestations qui eurent lieu pour célébrer le centenaire de la parution de « *J'Accuse !...* » et la foule qu'elles attirèrent en 1998, la création d'un Prix Zola, sous l'égide de la Fondation Beitler, qui sera décerné cette année dans les locaux du Centre d'Etudes du XIX^{ième} siècle de l'Université de Toronto, les conférences autour de Zola, dont une encore dernièrement au Musée d'Orsay à Paris, le foisonnement de sites sur Internet sur

Questo interesse evidente per l'immagine mi sembra giustificare la creazione di un sito web sull'iconografia zoliana. Ho già creato una *home page* sul sito dell'ITEM ospitato dall'ENS. Con l'aiuto di una piccola équipe interessata al progetto, procederemo alla trasposizione in formato html delle schede iconografiche che ho menzionato poco fa, con l'intento di crearne e aggiungerne molte altre.

Tra gli altri progetti del Centro Zola, voglio citare il dizionario tematico del «romanzo di costume» realista-naturalista, la cui idea è stata lanciata da Philippe Hamon, che ce ne ha parlato in apertura di questo colloquio; ha lanciato anche il progetto di un dizionario genetico, dizionario delle parole-chiave delle *Ebauches* con la loro definizione e alcuni commenti critici. Inoltre, è stato aperto un nuovo cantiere di grande importanza alla ripresa delle attività: si tratta della creazione sul sito Gallica della BnF di una pubblicazione genetica scientifica in cui saranno messi in rete il dossier preparatorio, gli avantesti, le bozze corrette, al corrispondenza, le edizioni illustrate, le trasposizioni musicali e pittoriche, la filmografia e l'apparato critico del romanzo *Le Rêve*. È solo con un lavoro collettivo che questo lavoro potrà essere portato a termine per il 2002, data in cui verrà celebrato il centenario della morte di Zola.

Voglio dire in conclusione che il gran numero di ricercatori che frequenta il Centro Zola, la posta ricevuta che riguarda Zola, i seminari mensili del Centro, i Pellegrinaggi letterari di Médan la prima domenica di ottobre di ogni anno, la pubblicazione annuale dei «Cahiers naturalistes», i numerosi colloqui su Zola dei quali questo è un meraviglioso esempio, le diverse manifestazioni che ebbero luogo per celebrare il centenario della pubblicazione di «J'accuse» e la folla che hanno attirato nel 1998, la creazione del Premio Zola, sotto l'egida della Fondazione Beitler, che verrà spostata quest'anno nei locali del Centro Studi dell'Ottocento dell'Università di Toronto, le conferenze su Zola, di cui recentemente una al Museo d'Orsay a Parigi, l'aumento vertiginoso di siti internet dedicati a Zola, tra i quali

Zola, dont tout récemment celui créé par Alain Pagès pour les *Cahiers naturalistes*, tout cela tend à prouver l'actualité de Zola en l'an 2000, et même un Zola rajeuni, puisqu'il fait surfer les chercheurs sur Internet !

recentemente quello creato da Alain Pagès per i «Cahier naturalistes», sono tutte manifestazioni che tendono a provare l'attualità di Zola nel 2000, e addirittura uno Zola ringiovanito, dal momento che fa navigare i ricercatori su Internet!

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

1. Coesione

Nel rispetto delle scelte stilistiche delle due autrici, i legami coesivi di ordine sintattico e lessicale presenti nei testi originali sono stati generalmente mantenuti in sede traduttiva. Ciononostante, talvolta si è reso necessario eliminare alcuni rinvii anaforici sintattici, più precisamente i pronomi personali, che in italiano sarebbero risultati superflui e avrebbero creato effetti ridondanti:

Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force – qui en retrouvent même de nos jours [...]. (CB, p. 133)

Certamente sviluppa idee che non hanno perso forza, ma che addirittura ne ritrovano al giorno d'oggi [...].

Mais on est loin de l'ironie de la scène de *Pot-Bouille* [...]. (CB, p. 134)

Ma siamo lontani dall'ironia della scena di *Pot-Bouille* [...].

Il veut se livrer "à tout [son] lyrisme et à toute [son] imagination". (CB, p. 134)

Vuole lasciarsi andare «a tutto il [suo] lirismo e a tutta la [sua] immaginazione».

Mais il n'a pas échappé au danger qu'il redoutait : tomber dans "l'idylle" dans "le fleuve de lait". (CB, p. 135)

Ma non è riuscito a evitare il pericolo da cui si guardava: cadere nell'«idillio», nel «fiume di latte».

La femme est totalement lisible, transparente. Elle est toujours au centre de l'œuvre [...]. (CB, p. 135)

La donna è totalmente leggibile, trasparente. È sempre al centro dell'opera [...].

Cette impossibilité de penser l'altérité me semble être la cause essentielle du déficit dont je parlais tout à l'heure [...]

Questa impossibilità di pensare l'alterità mi sembra essere la causa essenziale della mancanza di cui parlavo poco fa [...].

Je rappellerai brièvement pour commencer [...]. Après la parenthèse révolutionnaire, en effet, où on a vu les femmes entrer dans la vie sociale et la vie politique [...]. (CB, p. 135)

Per cominciare voglio ricordare brevemente [...]. Dopo la parentesi rivoluzionaria, infatti, in cui abbiamo visto le donne entrare nella vita sociale e nella vita politica [...].

Il invente alors le personnage de Mme Caroline. Il réfléchit longuement et décide d'en faire [...]. Il l'imagine très belle [...]. Mais il se rend compte qu'elle manque de vie. Ainsi lui donne-t-il son drame : elle est tiraillée entre Saccard, dont elle a été la maîtresse et dont elle admire l'activité, et son frère. (CB, p. 138)

Inventa allora il personaggio di Madame Caroline. Riflette a lungo e decide di farne [...]. La immagina molto bella [...]. Ma si rende conto che le manca la vita. Così le dà il suo dramma: è combattuta tra Saccard, di cui è stata amante e di cui ammira l'attività, e suo fratello.

Zola reprend terme à terme des passages [...], ce qu'il ne fait pas ou rarement dans les romans antérieurs. (CB, p. 138)

Zola riprende parola per parola [...], cosa che non fa o fa raramente nei romanzi precedenti.

Je renvoie à *Germinal*, par exemple. (CB, p. 139)

Rimando a *Germinal*, per esempio.

Marianne est une "fonction" [...]. Symboliquement elle est présentée, dès les premières lignes du roman, au lit [...]. (CB, p. 141)

Marianne è una «funzione» [...]. Simbolicamente viene presentata, fin dalle prime righe del romanzo, a letto [...].

Sérafine, elle, veut s'opposer à cette expansion. Aussi est-elle monstrueuse parce qu'elle se met "hors la loi", parce qu'elle refuse sa nature de femme. Elle "refuse l'enfant" pour se donner toute à son plaisir [...]. Elle incarne la femme qui se veut libre [...]. (CB, p. 142)

Sérafine, da parte sua, vuole opporsi a questa espansione. È mostruosa perché si mette «fuori legge», perché rifiuta la sua natura di donna. «Rifiuta il figlio» per dedicarsi interamente al suo piacere [...]. Incarna la donna che si vuole libera [...].

Je rappellerai le passage de l'Ebauche que j'ai cité [...]. (CB, p. 144)

Voglio ricordare il passaggio dell'*Ebauche* che ho citato [...].

Pour avoir assisté pendant de nombreuses années à des colloques ou à des séminaires sur Zola et le naturalisme, je m'inscris directement dans la lignée de ceux ou de celles qui commencent leur communication par des précautions oratoires telles que : « Je suis très impressionné(e) de me présenter devant une assemblée de zoliens car je ne suis pas spécialiste de Zola » ou encore « j'ai changé quelque peu le contenu de ma communication et le titre ne correspond pas tout à fait à ce que je vais aborder ici ! ». (DC, p. 201)

Avendo assistito per anni a colloqui o a seminari su Zola e sul naturalismo, mi colloco direttamente tra i ranghi di coloro i quali cominciano il loro intervento con precauzioni oratorie del tipo : «Sono fortemente impressionato/a di presentarmi di fronte a un'assemblea di studiosi zoliani, perché io non sono una specialista di Zola» oppure «Ho modificato un po' il contenuto del mio intervento e il titolo non corrisponde esattamente a quello che tratterò in questa sede!».

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. (DC, p. 201)

Voglio ricordare che l'idea della pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola in dieci volumi nacque in Canada.

La grande photographe allemande Gisèle Freund, récemment disparue, auteur de plusieurs ouvrages sur la photographie et la société disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur « La photo en France au XIXème siècle », personne ne la prenait au sérieux [...]. (DC, p. 204)

La grande fotografa tedesca Gisèle Freund, recentemente scomparsa, autrice di diverse opere sulla fotografia e la società, diceva che nel 1936, quando preparava la sua tesi su «La fotografia in Francia nell'Ottocento», nessuno la prendeva sul serio [...].

L'étude des innombrables images qu'il a suscité ou réalisées peut présenter un réel intérêt pour les sciences humaines si on la place dans une perspective historique et culturelle. (DC, p. 204)

Lo studio delle innumerevoli immagini che ha ispirato o suscitato può costituire un reale interesse per le scienze umane se lo si colloca in una prospettiva storica e culturale.

Pendant son exil à Londres il prend de nombreuses photos dont l'ensemble constitue un extraordinaire reportage sur l'Angleterre fin de siècle. (DC, p. 205)

Durante l'esilio a Londra scatta numerose foto, il cui insieme costituisce uno straordinario reportage sull'Inghilterra di fine secolo.

Avec la précieuse collaboration de Jean Vidal nous avons constitué un fond filmographique pour le Centre. (DC, p. 206)

Con la preziosa collaborazione di Jean Vidal abbiamo istituito un fondo filmografico per il Centro.

J'ai déjà créé une page d'accueil sur le site de l'ITEM hébergé par l'ENS. (DC, p. 207)

Ho già creato una home page sul sito dell'ITEM ospitato dall'ENS.

Je dirai pour conclure [...]. (DC, p. 27)

Voglio dire in conclusione [...].

Anche la quantità degli aggettivi dimostrativi presenti nel TP è stata ridotta, sostituendo i dimostrativi con gli articoli determinativi:

Dans *Fécondité*, il n'y a plus de souci de l'organique [...] plus de "porte d'épouvante" s'ouvrant sur ce gouffre noir du sexe [...]. (CB, p. 143)

In *Fécondité* non c'è più la ricerca dell'organico [...], manca la «porta dello spavento» che si apre sull'abisso nero del sesso [...].

Jusqu'aux années 70, il n'existait que trois éditions de cette correspondance [...]. (DC, p. 202)

Fino agli anni Settanta esistevano solo tre edizioni della corrispondenza [...]

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms, des cassettes vidéo [...]. (DC, p. 203)

Nella mediateca si trovano anche CD-Rom, videocassette [...].

Avec l'aide d'une petite équipe intéressée par ce projet [...]. (DC, p. 207)

Con l'aiuto di una piccola équipe interessata al progetto [...]

I connettivi testuali sono stati generalmente mantenuti, ad eccezione dei casi elencati sotto:

Car de la femme viennent les risques de bâtardise et de contamination. (CB, p. 136)

Dalla donna vengono i rischi di bastardaggine e di contaminazione.

Aussi est-elle monstrueuse parce qu'elle se met "hors la loi" [...] renversant donc l'habituel rapport de l'homme à la femme. (CB, p. 142)

È mostruosa perché si mette «fuori legge» [...] rovesciando il consueto rapporto tra l'uomo e la donna.

Une partie des lettres à Zola a été informatisée et donc consultable sur ordinateur. Tout au long de ces années le Centre Zola a donc rassemblé une documentation importante [...]. (DC, p. 203)

Una parte delle lettere a Zola è stata informatizzata ed è consultabile per via informatica. Nel corso di questi anni il Centro Zola ha messo insieme una documentazione importante [...].

Or, à l'heure de l'explosion des techniques de l'information (Internet, CD Rom, DVD) il me semble intéressant de mener à bien ce travail [...].

Nell'era dell'esplosione delle tecniche di informazione (internet, CD-Rom, DVD) mi sembra interessante portare a compimento questo lavoro [...].

Per quanto riguarda la coesione testuale, in traduzione si è cercato di rispettare le scelte operate dalle due autrici francesi, con l'unica eccezione delle ripetizioni, che sono state eliminate laddove il mantenimento sarebbe risultato ridondante, e sono state mantenute quando avevano un preciso valore enfatico:

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre, et de manière bien plus efficace qu'un autre, non seulement de poser les problèmes de la société [...]. (CB p. 137)

Per Zola un personaggio femminile permette meglio di un altro, e in modo molto più efficace, non solo di porre i problemi della società [...].

Il y a certes, dans le roman, quelques pages offrant des visions apocalyptiques, fantastiques, qui viennent du premier projet *Le Déchet*: flots de "vie souillée, gâchée, qui s'en allait au cloaque", le soir sur les "Boulevards ardents" (voir Livre Ier, chap. IV, la course hallucinée de Mathieu), flots de "germes" que la Rouche écrase de ses petites mains sèches, "milliers d'existences coul[ant] au ruisseau, en une débâcle de boue" (Livre II, chap. IV). Mais ces flots sont remplacés par des flots de lait, de sève, d'enfants, d'adultes qui s'épandent à l'infini. (CB, p. 143)

Ci sono sicuramente, nel romanzo, pagine che offrono visioni apocalittiche, fantastiche, che derivano dal primo progetto *Le Déchet*: fiumane di «vita sporcata, rovinata, che finisce nelle fogne», la sera sui «Boulevard ardenti» (si veda Libro I, cap. IV, la corsa allucinata di Mathieu), fiumane di «germi» che la Rouche schiaccia con le sue piccole mani secche, «migliaia di esistenze che si inabissano nella melma, in uno sfacelo di fango» (Libro II, cap. IV). Ma queste fiumane di morti vengono velocemente rimpiazzate da fiumane di latte, di linfa, di bambini, di adulti che si espandono all'infinito.

Plus essentiellement, *Fécondité* exalte le pullulement de la vie, un pullulement rassurant, qui est négation de la grande hantise de l'écrivain, l'"émiettement", le travail de la mort dans la vie, comme le pullulement de la végétation dans les cimetières nie la mort, colmate les brèches. (CB, p. 144)

Più essenzialmente, *Fécondité* esalta il pullulare della vita, un pullulare rassicurante, che è negazione della grande ossessione dello scrittore, lo «sminuzzamento», il lavoro della morte nella vita, come il pullulare della vegetazione nei cimiteri nega la morte, riempie le crepe.

Si può riscontrare anche un arricchimento della loro presenza nel TA, quando la riformulazione di alcune frasi ha avuto bisogno di alcune lievi aggiunte, per rendere il testo leggibile:

Dans *Fécondité*, il n'y a plus de souci de l'organique, il n'y a plus d'analyses fascinées des zones troubles de l'être, plus d'hérédité, plus de fêlure, de combat entre Eros et Thanatos, plus de "ténèbres effrayantes", plus de "porte d'épouvante" s'ouvrant sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage. (CB, p. 143)

In *Fécondité* non c'è più la ricerca dell'organico, non ci sono più analisi affascinante delle zone oscure dell'essere, manca l'eredità, manca la frattura, la lotta fra Eros e Thanatos, mancano le «ténèbres spaventose», manca la «porta dello spavento» che si apre sull'abisso nero del sesso, l'amore fino alla morte, distruggere per possedere di ancora di più.

Nella progressione tematica è stata solitamente rispettata l'alternanza di ordine non marcato e marcato dei costituenti della frase. Nella traduzione, tuttavia, non sempre è stata mantenuta la struttura della frase scissa, dal momento che tale costruzione in italiano rappresenta un tratto tipico dell'oralità e un eccesso di enfasi, che avrebbe abbassato stile del testo:

C'était lui qui s'enflait, qui emplissait l'immeuble d'une chose déshonnête, dont les murs gardaient un malaise. (CB, p. 134)

Si gonfiava, riempiva il palazzo di una cosa disonesta, della quale i muri conservavano l'inquietudine.

C'est pourquoi le romancier voulait d'abord, dans son Ebauche de *Germinal*, faire de Catherine le personnage principal [...]. C'est pourquoi également, autre exemple révélateur, Zola cherche à introduire [...]. (CB, p. 137)

Per questo il romanziere voleva inizialmente, nell'*Ebauche* di *Germinal*, fare di Catherine il personaggio principale [...]. Sempre per questo, altro esempio rivelatore, Zola cerca di introdurre [...].

Et c'est ce qu'elle est. (CB, p. 142)

E questo è.

2. Struttura del periodo

Nella traduzione è stata mantenuta la struttura ipotattica dei testi francesi, nel rispetto delle scelte stilistiche delle autrici, anche nel caso dei periodi più complessi:

On peut, en reprenant l'expression utilisée par le romancier dans son *Salon* de 1866 à propos de Courbet, dont il ne retrouvait plus les « toiles énergiques, d'une seule main, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vérité », parler de « chute ». (CB, p. 133)

Riprendendo un'espressione impiegata dallo stesso romanziere nel *Salon* del 1866 a proposito di Courbet, del quale non ritrovava più le «tele energiche, in una sola mano, costruite a calce e sabbia, reali fino alla verità», si può parlare di «caduta».

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre, et de manière bien plus efficace qu'un autre, non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tirillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris), mais aussi de parler de toutes sortes de mouvements dont la femme est, par excellence, le révélateur au sens chimique du terme, le catalyseur, le vecteur, d'évoquer les liens terrifiants d'Eros et Thanatos. (CB, p. 137)

Per Zola un personaggio femminile permette meglio di un altro, e in modo molto più efficace, non solo di porre i problemi della società, attraverso la descrizione della sua miseria sociale, fisiologica o morale (si pensi a Renée Saccard combattuta tra il marito e il genero, tra la sua educazione e la sua vita da regina della Parigi che conta), ma anche di parlare di ogni genere di moto di cui la donna è, per eccellenza, il rilevatore nel senso chimico del termine, il catalizzatore, il vettore, di evocare i rapporti terrificanti tra Eros e Thanatos.

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. Au début des années 70, époque où l'on prônait avec vigueur le bilinguisme dans ce pays, le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le naturalisme qu'Henri Mitterand, alors « visiting professor » à l'Université de Toronto, avait fondé avec Pierre Robert, Directeur du Dept de français de cette université, et dont Bard Bekker devint le directeur. (DC, p. 202)

Voglio ricordare che l'idea della pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola in dieci volumi nacque in Canada. All'inizio degli anni Settanta, periodo in cui là il bilinguismo veniva promosso con vigore, il Consiglio delle Arti canadese accettò di sponsorizzare e concedere una forte sovvenzione alla pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola, portata avanti dall'Istituto di ricerca su Zola e sul naturalismo che Henri Mitterand, all'epoca «visiting professor» all'Università di Toronto, aveva fondato con Pierre Robert, Direttore del Dipartimento di francesistica di quella università, e di cui Bard Bakker divenne direttore.

Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche iconographique s'alignant sur celles du département des Estampes de la BnF et du Musée d'Orsay. (DC, p. 205)

Furono organizzati seminari e sedute di lavoro nel corso delle quali venne messo a punto un modello di scheda iconografica che si allineasse a quello del dipartimento delle Stampe della BnF e del Museo di Orsay.

Le proposizioni incidentali, le spiegazioni e le enumerazioni, al pari delle frasi brevi e sintatticamente più semplici, non hanno subito variazioni. Per quanto riguarda le subordinate, alcune relative in forma esplicita sono state rese implicite per evitare la ridondanza dei pronomi, oppure al contrario, relative implicite in francese sono state esplicitate per rendere più scorrevole il testo:

C'est pourquoi également, autre exemple révélateur, Zola cherche à introduire [...] une femme qui serait liée à Saccard [...]. (CB, p. 137)

Sempre per questo, altro esempio rivelatore, Zola cerca di introdurre [...] una donna legata a Saccard [...].

Zola n'a pas réussi à éviter le danger redouté [...]. (CB, p. 143)

Zola non è riuscito a evitare il pericolo che temeva [...].

Tout d'abord il m'a semblé nécessaire de brosser l'historique rapide de ce Centre Zola fréquenté par bon nombre d'entre vous ici [...]. (DC, p. 201)

Prima di tutto mi è sembrato necessario abbozzare una rapida cronistoria di quel Centro Zola che molti di voi frequentano [...]

Il fallut d'abord collecter et inventorier le matériau scientifique que représentaient les l.a.s. dans les bibliothèques [...]. (DC, p. 202)

Si trattò per prima cosa di raccogliere e inventariare il materiale scientifico costituito dalle lettere autografe firmate nelle biblioteche [...].

Si l'on ajoute les lettres qui n'ont pas été publiées dans le *Supplément* de la *Correspondence* mais dans les *Cahiers naturalistes* par les soins de Colette Becker ainsi que d'autres depuis retrouvées [...]. (DC, p. 203)

Se si aggiungono le lettere che non state pubblicate nel *Supplemento* della *Corrispondenza* ma nei «Cahiers naturalistes» sotto la direzione di Colette Becker, e altre che sono state ritrovate in seguito [...].

Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche iconographique s'alignant sur celle du département des Estampes de la BnF et du Musée d'Orsay. (DC, p. 205)

Furono organizzati seminari e sedute di lavoro nel corso delle quali venne messo a punto un modello di scheda iconografica che si allineasse a quello del dipartimento delle Stampe della BnF e del Museo di Orsay.

[...] il me semble intéressant de mener à bien ce travail et de porter à la connaissance d'un vaste public, dépassant celui des spécialistes de Zola, l'existence de cette imposante iconographie zolienne [...]. (DC, p. 205)

[...] mi sembra interessante portare a compimento questo lavoro e far conoscere a un pubblico vasto, che vada oltre gli specialisti di Zola, l'esistenza di questa imponente iconografia zoliana [...].

3. Sistema verbale

Nella traduzione è rimasta inalterata la forte presenza del modo indicativo nei due saggi; nei limiti della coerenza temporale sono state mantenute anche le scelte temporali delle due autrici, con l'eccezione di alcune occorrenze del futuro, la cui sfumatura volitiva è stata resa con il verbo «volere» al presente seguito dall'infinito:

Je rappellerai brièvement pour commencer [...]. (CB, p. 135)

Per cominciare voglio ricordare brevemente [...].

Je rappellerai le passage de l'Ebauche que j'ai cité [...]. (CB, p. 144)

Voglio ricordare il passo dell'*Ebauche* che ho citato [...].

Je rappellerai que l'entreprise de l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola en dix volumes naquit au Canada. (DC, p. 201)

Voglio ricordare che l'idea della pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola in dieci volumi nacque in Canada.

Je dirai pour conclure que la quantité de chercheurs qui fréquentent le Centre Zola [...]. (DC, p. 207)

Voglio dire in conclusione che il gran numero di ricercatori che frequenta il Centro Zola [...]

Anche l'alternanza tra forma attiva e forma passiva è stata mantenuta, salvo alcuni sporadici casi in cui l'attivo del TP è diventato passivo e viceversa:

Elle est toujours au centre de l'œuvre, comme précédemment, mais l'image qui en est donnée, et surtout le rôle qui lui est dévolu dans le récit sont totalement différents. (CB, p. 135)

È sempre al centro dell'opera, come in precedenza, ma l'immagine che ne viene data, e soprattutto il ruolo che ricopre nel racconto, sono del tutto differenti.

Par ailleurs, et surtout dans la seconde moitié du siècle, Jean-Louis Cabanès l'a montré dans sa thèse, le corps entre dans le roman avec ses frontières naturelles, le corps masculin, et, plus particulièrement, le corps féminin. (CB, p. 136)

D'altra parte, soprattutto nella seconda metà del secolo, come dimostrato da Jean-Louis Cabanès nella sua tesi, il corpo entra nel romanzo con le sue funzioni naturali; il corpo maschile e, più ancora, il corpo femminile.

Au début des années 70, époque où l'on prônait avec vigueur le bilinguisme dans ce pays [...]. (DC, p. 201)

All'inizio degli anni Settanta, periodo in cui là il bilinguismo veniva promosso con vigore [...].

Toutes ces publications demeuraient fragmentaires et beaucoup ne s'accompagnaient d'aucun éclairage documentaire. (DC, p. 202)

Tutte queste pubblicazioni erano frammentarie e molte non erano accompagnate da alcuna spiegazione documentaria.

Il fallut d'abord collecter et inventorier le matériau scientifique que représentaient les l.a.s. dans les bibliothèques [...]. (DC, p. 202)

Si trattò per prima cosa di raccogliere e inventariare il materiale scientifico costituito dalle lettere autografe firmate nelle biblioteche [...].

Lorsque l'édition de la *Correspondance* s'acheva en 1995 [...] on peut estimer leur nombre autour de 5000 !. (DC, p. 203)

Quando nel 1995 la pubblicazione della *Corrispondenza* venne terminata [...] il numero totale può essere stimato a circa 5000 lettere!.

Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche [...]. (DC, p. 205)

Furono organizzati seminari e sedute di lavoro nel corso delle quali venne messo a punto un modello di scheda [...].

4. Forme impersonali

Le forme impersonali presenti nei due TP sono state generalmente mantenute in italiano:

Zola utilise régulièrement, dans ses *Rougon-Macquart*, le procédé de la répétition, mais il y a toujours dégradation d'une scène à l'autre. (CB, p. 139)

Zola utilizza regolarmente, nei *Rougon-Macquart*, il procedimento della ripetizione, ma c'è sempre degradazione da una scena all'altra.

Il y a certes, dans le roman, quelques pages offrant des visions apocalyptiques [...]. (CB, p. 143)

Ci sono sicuramente, nel romanzo, pagine che offrono visioni apocalittiche [...].

Tout d'abord, il m'a semblé nécessaire de brosser l'histoire rapide [...]. (DC, p. 201)

Prima di tutto mi è sembrato necessario abbozzare una rapida cronistoria [...]

Il faut d'abord collecter et inventorier le matériau scientifique [...]. (DC, p. 202)

Si trattò per prima cosa di raccogliere e inventariare il materiale scientifico [...].

Il faut citer l'exposition « Zola photographe » [...]. (DC, p. 206)

Bisogna citare l'esposizione «Zola photographe» [...].

5. Pronomi personali

Come si detto, nei TA i pronomi personali sono stati utilizzati pochissimo, dal momento che il loro uso in italiano non è obbligatorio come in francese. In taluni casi, con il pronome «on», si è scelto di esplicitare il valore inclusivo coniugando il verbo alla prima persona plurale:

Mais on est loin de l'ironie de la scène de *Pot-Bouille* au cours de laquelle M. Gourd, le concierge de la maison bourgeoise de la rue de Choiseul, regarde, offensé, le ventre de la piqueuse de bottines [...]. (CB, p. 134)

Ma siamo lontani dall'ironia della scena di *Pot-Bouille* in cui Gourd, il portiere della casa borghese di rue de Choiseul, guarda, offeso, il ventre della cucitrice di stivaletti [...].

Après la parenthèse révolutionnaire, en effet, où l'on a vu les femmes entrer dans la vie sociale et la vie politique, le Code civil consacre leur exclusion. (CB, p. 135)

Dopo la parentesi rivoluzionaria, infatti, in cui abbiamo visto le donne entrare nella vita sociale e nella vita politica, il Codice civile sancisce la loro esclusione.

6. Forme aggettivali

È stato fatto già presente che gli aggettivi dimostrativi sono stati talvolta sostituiti dagli articoli determinativi, che svolgono lo stesso ruolo di legami coesivi. Nei testi italiani è stato anche ridotto il ricorso ai possessivi, per evitare di creare effetti ridondanti:

On peut, en reprenant l'expression utilisée par le romancier dans son Salon de 1866 à propos de Courbet [...]. (CB, p. 133)

Riprendendo l'espressione impiegata dallo stesso romanziere nel *Salon* del 1866 a proposito di Courbet [...]

Sérafine, la femme fatale, est rousse, son corps est couvert d'une toison rousse, ses lèvres saignantes [...]. (CB, p. 139)

Sérafine, la *femme fatale*, è rossa, con il corpo coperto da una peluria rossa, le labbra rosso sangue [...].

Pour introduire quelque tension dramatique dans son intrigue, il recourt aux pires ficelles du mélodrame. (CB, p. 139)

Per introdurre un po' di tensione drammatica nell'intreccio, ricorre ai più banali trucchi del melodramma.

Sérafine, la "louve inféconde", la "sans utérus", qui a été sa maîtresse et voudrait le reprendre. (CB, p. 140)

Sérafine, la «lupa sterile», la «senza utero», che ne è stata l'amante e vorrebbe riprenderlo.

Symboliquement elle est présentée, dès les premières lignes du roman, au lit, à demi-assise et demi-nue, les bras "fermes et blancs" tendus vers son mari [...]. (CB, p. 141)

Simbolicamente viene presentata, fin dalle prime righe del romanzo, a letto, semiseduta e mezza svestita, con le braccia «ferme e bianche» protese verso il marito [...].

Pendant son exil à Londres il prend de nombreuses photos dont l'ensemble constitue un extraordinaire reportage sur l'Angleterre fin de siècle. (DC, p. 205)

Durante l'esilio a Londra scatta numerose foto, il cui insieme costituisce uno straordinario reportage sull'Inghilterra di fine secolo.

7. Forme avverbiali

Gli avverbi dei saggi originali sono stati generalmente mantenuti in traduzione, ma al fine di limitare la presenza del suffisso «-mente», che avrebbe appesantito eccessivamente i TA, talvolta si è scelto di sostituirli con altre forme avverbiali che avessero significato equivalente:

Mais Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

Ma Zola sostiene anche tesi in favore dell'incremento demografico e nazionaliste che gli sono state rinfacciate con fermezza fin dalla pubblicazione del libro.

Elle est toujours au centre de l'œuvre, comme précédemment, mais l'image qui en est donnée, et surtout le rôle qui lui est dévolu dans le récit sont totalem différents. (CB, p. 135)

È sempre al centro dell'opera, come in precedenza, ma l'immagine che ne viene data, e soprattutto il ruolo che ricopre nel racconto, sono del tutto differenti.

Par ailleurs, et surtout dans la seconde moitié du siècle, Jean-Louis Cabanès l'a montré dans sa thèse, le corps entre dans le roman avec ses fonctions naturelles, le corps masculin, et, plus particulièrement, le corps féminin. (CB, p. 136)

D'altra parte, soprattutto nella seconda metà del secolo, come dimostrato da Jean-Louis Cabanès nella sua tesi, il corpo entra nel romanzo con le sue funzioni naturali, il corpo maschile e, più ancora, il corpo femminile.

Pour Zola, un personnage de femme permet [...] non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale [...]. (CB, p. 137)

Per Zola il personaggio della donna permette [...] non solo di porre i problemi della società, attraverso la descrizione della sua miseria sociale, fisiologica o morale [...].

C'est pourquoi également, autre exemple révélateur, Zola cherche à introduire [...]. (CB, p. 137)

Sempre per questo, altro esempio rivelatore, Zola cerca di introdurre [...].

Il réfléchit longuement et décide d'en faire "le nœud, le pivot du roman". (CB, p. 138)

Riflette a lungo e decide di farne «il nodo, il perno del romanzo».

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms [...]. (DC, p. 203)

Nella mediateca si trovano anche CD-Rom [...].

A partir de 1992, Jean-Pierre Leduc-Adine, alors directeur du Centre Zola, éprouva le besoin de donner une nouvelle dimension à la recherche zolienne, en menant, parallèlement au travail d'édition [...]. (DC, p. 205)

A partire dal 1992, Jean-Pierre Leduc-Adine, all'epoca direttore del Centro Zola, sentì il bisogno di dare una nuova dimensione alla ricerca su Zola, portando avanti, in parallelo al lavoro di pubblicazione [...].

8. Trasposizioni

Per trasposizione si intende la parafrasi sintattica, in cui il significato del testo di partenza viene espresso in quello di arrivo attraverso strutture sintattiche diverse. Si tratta della strategia principale a cui si è fatto ricorso durante il processo traduttivo, per rendere più agevole la lettura e la comprensione dei TP senza alterare lo stile delle autrici. Avendo già dedicato spazio alla trasposizione frastica della relativa esplicita/implicita, riportiamo di seguito una campionatura degli interventi operati al livello delle categorie grammaticali primarie.

VERBO/NOME

On a pu remarquer, depuis plusieurs années, un intérêt croissant pour l'image en tant que moyen d'appréhender l'Histoire et la Littérature. (DC, p. 204)

Si è potuto constatare, da diversi anni, un interesse crescente per l'immagine come mezzo di comprensione della storia e della letteratura.

NOME / VERBO

Pour faciliter la recherche, le Centre fit l'acquisition d'ouvrages [...]. (DC, p. 202)

Per facilitare la ricerca, il Centro acquisì le opere [...].

NOME/AGGETTIVO

Le soleil, la matinée de printemps ont simple valeur symbolique [...]. (CB, p. 141)

Il sole, la mattina primaverile hanno semplicemente valore simbolico [...].

Outre la bibliothèque de livres, le Centre possède une médiathèque [...]. (DC, p. 203)

Oltre alla biblioteca cartacea, il Centro dispone di una mediateca [...].

AGGETTIVO/NOME

On assiste, surtout dans sa deuxième moitié, à une dépoétisation de l'Amour [...]. (CB, p. 136)

Si assiste, soprattutto nella seconda parte del secolo, alla spoetizzazione dell'amore [...].

« Je suis très impressionné/e de me présenter devant une assemblée de zoliens car je ne suis pas spécialiste de Zola » [...]. (DC, p. 201)

«Sono fortemente impressionato/a di presentarmi di fronte a un'assemblea di studiosi zoliani, perché io non sono una specialista di Zola» [...].

Les nombreux articles critiques trouvés et consultés par l'équipe Zola sont archivés sous forme de tirés-à-part par ordre thématique et chronologique. (DC, p. 203)

I numerosi articoli di critica trovati e consultati dall'équipe Zola sono archiviati sottoforma di tirature a parte in ordine tematico e cronologico.

Tout au long de ces années le Centre Zola a donc rassemblé une documentation importante pour les études zoliennes [...]. (DC, p. 203)

Nel corso di questi anni il Centro ha messo insieme una documentazione importante per gli studi su Zola [...].

Une autre thèse d'habilitation va être soutenue en juin prochain, intitulée [...]. (DC, p. 206)

Un'altra tesi di abilitazione sarà discussa il prossimo giugno, con il titolo [...].

NOME/ LOCUZIONE AVVERBIALE

Mais Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

Ma Zola sostiene anche tesi in favore dell'incremento demografico e nazionaliste che gli sono state rinfacciate con fermezza fin dalla pubblicazione del libro.

AGGETTIVO/AVVERBIO

[...] celui de Marianne quand, par exemple, elle se promène, grosse de sept mois et demi au bras de son mari, précédée de déjà quatre enfants à 24 ans à peine. (CB, p. 134)

[...] quello di Marianne quando, per esempio, passeggia al braccio del marito, al settimo mese e mezzo di gravidanza, preceduta da ben quattro figli ad appena 24 anni.

Le soleil, la matinée de printemps ont simple valeur symbolique [...]. (CB, p. 141)

Il sole, la mattina primaverile hanno semplicemente valore simbolico [...].

VERBO/AVVERBIO

Quoi qu'il en soit, cette affirmation d'une nature féminine était déjà présente dans les romans précédents [...]. (CB, p. 134)

Ad ogni modo, questa concezione della natura femminile era presente nei romanzi precedenti [...].

[...] non seulement de poser les problèmes de la société, à travers la description de sa misère sociale, physiologique ou morale (ainsi Renée Saccard tiraillée entre son mari et son beau-fils, entre son éducation et sa vie de reine du Tout-Paris) [...]. (CB, p. 137)

[...] non solo di porre i problemi della società, attraverso la descrizione della sua miseria sociale, fisiologica o morale (si pensi a Renée Saccard combattuta tra il marito e il genero, tra la sua educazione e la sua vita da regina della Parigi che conta) [...].

Lorsque l'édition de la *Correspondance* s'acheva en 1995, les dix volumes totalisaient 4664 lettres de Zola. (DC, p. 203)

Quando nel 1995 la pubblicazione della *Corrispondenza* venne terminata, i dieci volumi contavano in totale 4664 lettere di Zola.

Je dirai pour conclure que la quantité de chercheurs qui fréquentent le Centre Zola [...]. (DC, p. 207)

Voglio dire in conclusione che il gran numero di ricercatori che frequentano il Centro Zola [...].

NOME/FRASE

Les mêmes mots caractérisent l'avorteuse, Mme Rouche, et son logis louche où les femmes sont salies, avilies, et meurent. (CB, p. 139)

Le stesse parole caratterizzano Madame Rouche, che procura aborti illegalmente, e il suo sordido alloggio in cui le donne vengono sporcate, avvilita e muoiono.

AGGETTIVO/VERBO

Marianne est assimilée à la Terre-nourricière. (CB, p. 140)

Marianne viene assimilata alla Terra che nutre.

Autre aspect révélateur du regard nouveau des universitaires vis-à-vis de l'image : [...]. (DC, p. 206)

Un altro aspetto rivela la nuova attenzione degli universitari nei confronti dell'immagine: [...].

9. Onomastica

Nei testi di arrivo gli antroponomi non hanno subito variazioni. Tutti i nomi propri sono stati trascritti, trattandosi per lo più o di intellettuali francesi o dei personaggi dei romanzi di Zola.

I titoli delle opere che vengono menzionati, al pari dei nomi delle esposizioni e dei colloqui internazionali che figurano nel contributo di Danielle Coussot, sono stati mantenuti in originale. L'unica eccezione è rappresentata dalla *Correspondance* che, non costituendo propriamente un'opera di Zola ma solo una raccolta di scambi epistolari che coinvolge l'autore, è stata tradotta con l'italiano *Corrispondenza*.

L'alternanza tra maiuscola e minuscola con i nomi comuni, benché meno diffusa in italiano che in francese, è stata mantenuta nei casi in cui si riteneva avesse una particolare rilevanza stilistica. Nel contributo di Colette Becker, «Nature», «Nature-Mère», «Terre nourricière» e «Ville-lupanar» sono stati tradotti rispettivamente «Natura», «Natura-Madre», «Terra che nutre» e «Città-postribolo», perché le intenzioni dell'autrice sembrano andare verso una volontà di personificazione che giustifica il parallelo tra queste entità e i personaggi femminili del romanzo. Lo stesso criterio della rilevanza stilistica ha portato invece a eliminare la lettera maiuscola del termine «Amour» nell'estratto riportato di seguito:

On assiste, surtout dans sa deuxième moitié, à une dépoétisation de l'Amour, la grande passion romanesque, et, par suite, du personnage féminin. (CB, p. 136)

Si assiste, soprattutto nella seconda metà del secolo, a una spoetizzazione dell'amore, la grande passione romanzesca, e, di conseguenza, del personaggio femminile.

E di «Histoire» e «Littérature» nel contributo di Danielle Coussot:

On a pu remarque, depuis plusieurs années, un intérêt croissant pour l'image en tant que moyen d'appréhender l'Histoire et la Littérature. (DC, p. 204)

Si è potuto constatare, da diversi anni, un interesse crescente per l'immagine come mezzo di comprensione della storia e della letteratura.

10. Citazioni

Tutte le citazioni presenti nei due saggi, tratte dalle opere di Zola, dalla sua corrispondenza, oppure da saggi di studiosi o intellettuali, sono state integralmente tradotte in italiano.

11. Omissioni ed espansioni

Oltre alla già citata omissione di alcuni elementi coesivi, spesso si è ritenuto necessario, nel rispetto delle consuetudini della lingua italiana, alleggerire la struttura delle frasi eliminando gli articoli partitivi:

Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force [...]. Mais Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes qui lui ont été énergiquement reprochées dès la publication du livre. (CB, p. 133)

Certamente sviluppa idee che non hanno perso forza [...]. Ma Zola sostiene anche tesi in favore dell'incremento demografico e nazionaliste che gli sono state rinfacciate con fermezza fin dalla pubblicazione del libro.

Ces thèses s'expriment à travers une certaine vision de la femme, "bonne pondreuse", "machine à faire des enfants", à moins que ce ne soit pas cette vision qui les entraîne. (CB, pp. 133-134)

Queste tesi si esprimono attraverso una certa visione della donna, «buona ovaioia», «macchina per fare figli», a meno che non sia proprio questa visione che le causa.

[...] celui-ci est terriblement malmené: corps ensanglanté par les règles, tordu de souffrance lors d'accouchements pénibles, enlaidi par la maladie ou la vieillesse, détraqué, torturé par de violentes crises de nerfs, etc. (CB, p. 136)

[...] quest'ultimo viene terribilmente malmenato: corpo insanguinato dalle mestruazioni, contorto per la sofferenza in occasione di parti dolorosi, imbruttito dalla malattia o dalla vecchiaia, scosso, torturato da violente crisi di nervi, ecc.

Pour avoir assisté pendant de nombreuses années à des colloques ou à des séminaires sur Zola et le naturalisme, je m'inscris directement dans la lignée de ceux ou de celles qui commencent leur communication par des précautions oratoires telles que [...]. (DC, p. 201)

Avendo assistito per anni a colloqui e seminari su Zola e sul naturalismo mi colloco direttamente tra coloro i quali cominciano il loro intervento con precauzioni oratorie del tipo [...].

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms, des cassettes vidéo de certains films ou téléfilms tirés de l'œuvre ou de la vie de Zola, des diapositives des illustrations contenues dans les éditions illustrées des *Rougon-Macquart* à la Bibliothèque nationale de France, et des caricatures de Zola dans les journaux, spécialement pendant l'affaire Dreyfus. (DC, p. 203)

Nella mediateca si trovano anche CD-Rom, videocassetta di alcuni film o sceneggiati televisivi tratti dall'opera o dalla vita di Zola, diapositive delle illustrazioni contenute nelle

edizioni illustrate dei *Rougon-Macquart* alla Biblioteca nazionale di Francia e caricature di Zola apparse sui giornali, soprattutto durante l’Affaire Dreyfus.

Toutes ces l.a.s. de Zola et à Zola sont des photocopies, nous ne possédons pas les originaux. (DC, p. 203)

Tutte queste lettere autografe firmate di Zola e a Zola sono fotocopie, non possediamo gli originali.

Peu à peu ce Centre [...] s’est ouvert à la consultation extérieure et s’est orienté vers de nouveaux axes de recherche. (DC, p. 204)

Piano piano questo Centro [...] si è aperto alla consultazione esterna e si è orientato verso nuovi campi di ricerca.

En France et à l’étranger des universitaires de haute renommée se sont intéressés à l’iconographie zolienne qui leur a inspiré des articles publiés dans plusieurs revues [...]. (DC, p. 204)

In Francia e all’estero, accademici di grande fama si sono interessati all’iconografia zoliana, che ha ispirato loro articoli pubblicati in diverse riviste [...].

Des séminaires furent organisés ainsi que des séances de travail au cours desquelles on mit au point un modèle de fiche [...]. (DC, p. 205)

Furono organizzati seminari e sedute di lavoro nel corso delle quali venne messo a punto un modello di scheda [...].

Très souvent le Centre Zola est sollicité par des universitaires de tous pays ou par des centres de documentation ou encore par des journalistes ou par la télévision pour obtenir des documents iconographiques, principalement des photos, que nous n’avons d’ailleurs pas. (DC, p. 206)

Spessissimo il Centro Zola viene chiamato in causa da accademici di tutto il mondo, da centri di documentazione, da giornalisti o dalla televisione per ottenere documenti iconografici, principalmente fotocopie, che oltretutto non abbiamo.

Tra gli altri elementi che sono stati oggetto di omissione, seppur meno sistematica, ricordiamo gli articoli determinativi:

[...] et dont Bard Bekker devint le directeur. (DC, p. 202)

[...] e di cui Bard Bekker divenne direttore.

Gli articoli indeterminativi:

Cette étrangeté, ce pouvoir inquiétant de la "petite bêtise dont on riait, un peu de sa nudité délicate, [...] ce rien honteux et si puissant" à faire surgir les pulsions incontrôlables, la "bête humaine" est le sujet du roman. (CB, p. 137)

Questa stranezza, questo potere inquietante della «sciocchezza di cui si rideva, un po' della sua delicata nudità, [...] quella minuzia vergognosa e tanto potente» da scatenare pulsioni incontrollabili, la «bestia umana», è il soggetto del romanzo.

Quant aux lettres des correspondants de Zola, que pour une économie de temps et de place on ne publia pas, on en connaissait environ 12000 en 1971 [...]. (DC, p. 203)

Quanto alle lettere dei corrispondenti di Zola, che per economia di tempo e spazio non furono pubblicate, nel 1971 se ne conoscevano circa 12000 [...].

I pronomi dimostrativi:

[...] il me semble intéressant de mener à bien ce travail et de porter à la connaissance d'un vaste public, dépassant celui des spécialistes de Zola, l'existence de cette imposante iconographie zolienne [...]. (DC, p. 205)

[...] mi sembra interessante portare a compimento questo lavoro e far conoscere ad un pubblico più vasto, che vada oltre gli specialisti di Zola, l'esistenza di questa imponente iconografia zoliana [...].

O ancora brevi porzioni di frasi che in italiano sarebbero risultate inutilmente ridondanti:

[...] « Pour les universitaires, disait-elle, la photographie n'existait pas ». Qu'en est il en l'an 2000 ? (DC, p. 204)

[...] «Per gli accademici – diceva – la fotografia non esisteva». E nel 2000 ?

On trouve tout un chapitre consacré à Zola.

Un intero capitolo è dedicato a Zola.

In altri casi, per esigenze di chiarezza sono state operate alcune minime espansioni della frase:

Ces thèses s'expriment à travers une certaine vision de la femme, "bonne pondeuse", "machine à faire des enfants", à moins que ce ne soit cette vision qui les entraîne. (CB, p. 134)

Queste tesi si esprimono attraverso una certa visione della donna, «buona ovaioia», «macchina per fare figli», a meno che non sia proprio questa visione che le causa.

La différence, l'altérité sont rejetées, en particulier l'altérité de la femme ou l'altérité de l'Africain. (CB, p. 135)

La differenza e l'alterità vengono respinte, in particolare l'alterità femminile e l'alterità dell'africano.

"Faute de réduire l'énigme de la féminité, commente Jean-Louis Cabanès, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs". J'ajouterais en machine fascinante et dangereuse. (CB, p. 136)

«Non potendo sciogliere l'enigma della femminilità – commenta Jean-Louis Cabanès – i romanzieri trasformano la donna in una macchina da umori». Aggiungerei in una macchina affascinante e pericolosa.

Dans *Fécondité*, Zola glorifie désormais la Nature entendue non plus comme relâchement, laisser-aller aux instincts, à la bestialité [...]. (CB, p. 140)

In *Fécondité* Zola glorifica ormai la Natura intesa non più come un rilassarsi, un abbandonarsi agli istinti, alla bestialità [...].

Pour avoir assisté pendant de nombreuses années à des colloques ou à des séminaires sur Zola et le naturalisme [...] le Conseil des Arts canadien accepta de patronner et d'attribuer une large subvention à l'édition de la *Correspondance* d'Emile Zola, entreprise par l'Institut de recherche sur Zola et le naturalisme. (DC, p. 201)

Avendo assistito per anni a colloqui e seminari su Zola e sul naturalismo [...] il Consiglio delle Arti canadese accettò di sponsorizzare e di concedere una forte sovvenzione alla pubblicazione della *Corrispondenza* di Emile Zola, portata avanti dall'Istituto di ricerca su Zola e sul naturalismo .

On trouve également dans cette médiathèque des CD-Roms [...] et des caricatures de Zola dans les journaux, spécialement pendant l'affaire Dreyfus. (DC, p. 203)

Nella mediateca si trovano anche CD-Rom [...] e caricature di Zola apparse nei giornali, soprattutto durante l'Affaire Dreyfus.

Quant aux lettres des correspondants de Zola, que pour une économie de temps et de place on ne publia pas, on en connaissait environ 12000 en 1971, on en compte aujourd'hui plus de 20000. (DC, p. 203)

Quanto alle lettere dei corrispondenti di Zola, che per economia di tempo e di spazio non furono pubblicate, nel 1971 se ne conoscevano circa 12000, oggi invece se ne contano più di 20000.

La photographie, car outre les portraits de Zola par Nadar [...]. (DC, p. 205)

La fotografia, perché oltre i ritratti di Zola fatti da Nadar [...].

Il faut citer [...] l'exposition par le musée Zola à Médan d'une collection de caricatures sur Zola en 1998 [...]. (DC, p. 206)

Bisogna citare [...] l'esposizione voluta dal museo Zola a Médan di una collezione di caricature di Zola nel 1998 [...].

12. Interpunzione

Essendo parte integrante della struttura linguistica, anche l'interpunzione è stata coinvolta nel processo traduttivo. I principali interventi riguardano la virgola, che talvolta è stata sostituita dalla congiunzione «e» per correlare due elementi di un elenco come in alcuni casi citati sopra, oppure, più sistematicamente, è stata omessa dopo i brevi incisi posti a inizio frase nei due testi francesi:

Cent ans plus tard, l'œuvre n'a pas très bonne réputation. (CB, p. 133)

A cento anni di distanza l'opera non gode di grande fama.

Certes, *Fécondité* soulève avec force des problèmes douloureux à l'époque [...]. Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force [...]. Mais, Zola soutient également des thèses natalistes et nationalistes [...]. (CB, p. 133)

Certamente *Fécondité* solleva con forza questioni penose per l'epoca [...]. Certamente sviluppa idee che non hanno perso forza [...]. Ma Zola sostiene anche tesi in favore dell'incremento demografico e nazionaliste [...].

Avec le premier *Evangile*, Zola, qui veut écrire [...]. (CB, p. 134)

Con il primo *Evangile* Zola, che vuole scrivere [...].

Dans *Fécondité*, pas de mystère, pas d'opacité [...]. (CB, p. 135)

In *Fécondité* non c'è mistero, non c'è opacità [...].

Pour Zola, un personnage de femme permet mieux qu'un autre [...]. (CB, p. 137)

Per Zola un personaggio femminile permette meglio di altri [...].

Dans *Fécondité*, il prend le contrepied de cette conception du roman [...]. (CB, p. 138)

In *Fécondité* Zola sostiene l'esatto contrario della concezione del romanzo [...].

Dans *Fécondité*, Zola glorifie désormais [...]. (CB, p. 140)

In *Fécondité* Zola glorifica ormai [...].

Dans *Fécondité*, il n'y a plus de souci de l'organique [...]. (CB, p. 143)

In *Fécondité* non c'è più la ricerca dell'organico [...]

Et de ce fait, l'« iconographie zolienne, reflet de son temps » ne sera que la deuxième partie de cet exposé [...]. Tout d'abord, il m'a semblé nécessaire [...]. (DC, p. 201)

Così l'« iconografia zoliana, riflesso del suo tempo » sarà solo la seconda parte di questo intervento [...]. Prima di tutto mi è sembrato necessario [...].

Jusqu'aux années 70, il n'existait que trois éditions de cette correspondance [...]. (DC, p. 202)

Fino agli anni Settanta esistevano solo tre edizioni della corrispondenza [...].

A partir de 1992, Jean-Pierre Leduc-Adine, alors directeur du Centre Zola, éprouva le besoin [...]. (DC, p. 205)

A partire dal 1992 Jean-Pierre Leduc-Adine, all'epoca direttore del Centro Zola, sentì il bisogno [...].

Au XXème siècle, s'y ajoutent le cinéma et la télévision. (DC, p. 205)

Nel Novecento si aggiungono il cinema e la televisione.

Ci sono poi casi in cui, per ragioni di chiarezza e scorrevolezza del testo, la virgola è stata aggiunta:

Elle est toujours au centre de l'œuvre, comme précédemment, mais l'image qui en est donnée, et surtout le rôle qui lui est dévolu dans le récit sont totalement différents. (CB, p. 135)

È sempre al centro dell'opera, come in precedenza, ma l'immagine che ne viene data, e soprattutto il ruolo che ricopre nel racconto, sono del tutto differenti.

Parallèlement en France, une équipe fut constituée à l'université de Paris VIII [...] en lui fournissant une structure propre celle de la Recherche coopérative sur programme. (DC, p. 202)

Parallelamente, in Francia, venne costituita un'equipe all'università Paris VIII [...] fornendogli una struttura propria, quella della Ricerca cooperativa su programma.

Si è fatto ricorso alla virgola anche per sostituire alcune occorrenze del trattino, segno grafico usato più in francese che in italiano:

Certes, il développe des idées qui n'ont pas perdu de la force – qui en retrouvent même de nos jours [...]. (CB, p. 133)

Certamente sviluppa idee che non hanno perso forza, ma che addirittura ne ritrovano al giorno d'oggi [...].

La femme – épouse ou fille de noce – est un personnage central du roman du XIXe siècle. (CB, p. 136)

La donna, moglie o in età da marito, è un personaggio centrale del romanzo dell'Ottocento.

Vanno poi sottolineate anche quelle occorrenze in cui, al contrario, in italiano sono stati inseriti i trattini al posto delle virgole, per creare un inciso all'interno di citazioni tra virgolette:

"En toute situation, affirme Balzac, les femmes ont plus de causes de douleur que n'en a l'homme et souffrent plus que lui". (CB, p. 135)

«In qualunque situazione – afferma Balzac – le donne hanno più cause di dolore rispetto all'uomo e soffrono più di lui».

"Faute de réduire l'énigme de la féminité, commente Jean-Louis Cabanès, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs". (CB, p. 136)

«Non potendo sciogliere l'enigma della femminilità – commenta Jean-Louis Cabanès – i romanzieri trasformano la donna in una macchina da umori».

La grande photographe allemande Gisèle Freund, récemment disparue, auteur de plusieurs ouvrages sur la photographie et la société disait qu'en 1936, lorsqu'elle préparait sa thèse sur «La photo en France au XIXème siècle», personne ne la prenait au sérieux : «Pour les universitaires, disait-elle, la photographie n'existait pas». (DC, p. 204)

La grande fotografa tedesca Gisèle Freund, recentemente scomparsa, autrice di diverse opere sulla fotografia e la società, diceva che nel 1936, quando preparava la sua tesi su «La fotografia in Francia nell'Ottocento», nessuno la prendeva sul serio: «Per gli accademici – diceva – la fotografia non esisteva».

L'impiego delle virgolette per segnalare le citazioni all'interno del corpo del testo è stato rispettato, ma invece di mantenere i doppi apici nel testo di Colette Becker, si è optato per uniformare la tipografia del due testi, ricorrendo alle virgolette caporali. Rispetto ai TP, applicando le norme tipografiche italiane, sono state poste tra virgolette anche i nomi di riviste citati nel contributo di Danielle Coussot, che in francese figurano in corsivo:

En France et à l'étranger des universitaires de haute renommée se sont intéressés à l'iconographie zolienne, qui leur a inspiré des articles publiés dans plusieurs revues, dont Romanisme ou encore les Cahiers naturalistes, ainsi que des ouvrages. (DC, p. 204)

In Francia e all'estero accademici di grande fama si sono interessati all'iconografia zoliana, che ha ispirato loro articoli pubblicati in diverse riviste, tra le quali «Romantisme» o i «Cahiers naturalistes», oppure monografie.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni di riferimento del testo di partenza

Émile Zola, *Nana* in *Les Rougon-Macquart. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II, 1961.

Émile Zola, *Nana*, Colette Becker (éd.), Paris, Dunot, «Classique Garnier», 1994.

Émile Zola, *Nana*, , Henri Mitterand (éd.), Paris, Gallimard, «Folio Classique», 2002.

Traduzioni italiane analizzate

Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommoir tradotto dai Proff. Petrocchi e Standaert, traduzione anonima, Milano, G. Pavia&C. Editori, 1880.

Nanà. Nuova traduzione riveduta e corretta, Milano, G. Pavia&C. Editori, 1881.

Nanà, traduzione di Cino Liviah, Milano, Bietti, 1909.

Nanà. Romanzo sociale, traduzione di Raoul Fandot, Firenze, Nerbini, 1912.

Nanà, traduzione anonima, Milano, La Milanese, 1923.

Nanà, traduzione anonima, Firenze, Quattrini, Collana «I Romanzi audaci», 1924.

Nanà, traduzione anonima, Firenze, Salani, 1931.

Nanà, traduzione anonima, Milano-Sesto S. Giovanni, Madella&C. Editori, 1933.

Nanà, traduzione di Aldo Lissi, Milano, S. A. Elit, «I Romanzi dell'iride», 1934.

Nanà, traduzione anonima, Milano, Giachini Editore, «I Romanzi della Fenice», 1954.

Nanà, traduzione anonima. Firenze, Nerbini, 1956.

Nana, traduzione di Dora Eusebietti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, «I Grandi Scrittori Stranieri», 1960.

Nanà, traduzione di Ugo Caimpenta, Milano, Lucchi, 1962 [1° edizione 1940].

Nanà, traduzione di Luisa Collodi, Roma, Newton&Compton Editori, 1994.

Nanà, traduzione di Sestilio Montanelli, Milano, Mondadori, 1995 [1° edizione 1955].

Nanà, traduzione di Maria Bellonci, Milano, Rizzoli del 2007 [1° edizione 1995].

Nanà, traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Mondadori, 2011.

Nanà, traduzione di G.P.D., Torino, Fiorini, [s.d.].

Studi critici sul Naturalismo, su Zola e su *Nana*

Paul Alexis, *Emilio Zola. Note d'un amico*, traduzione it. di Lyane Rossati, Novara, De Agostini, 1958.

Cletto Arrighi, *Nanà a Milano*, Milano, Tipografia Italiana, 1880.

Elisabetta Bacchereti, *Il Naturalismo. Storia e testi*, Firenze, Le Lettere, 1995.

David Baguley, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola: 1864-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1976.

David Baguley, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola: 1971-1980*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

David Baguley, «La revanche de *Nana*», in Mario Petrone e Giovanna Romano (a cura di), *Actualité de Zola en l'an 2000. Actes du Colloque International*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2004, pp. 85-95.

Augusto Barattani, *Della Nanà di Emilio Zola*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1880.

Henri Barbusse, *Zola*, Paris, Le Temps des cerises, 2002.

Roland Barthes, «La mangeuse d'hommes», *Bulletin mensuel de la Guide du livre*, juin 1955, pp. 226-228.

Colette Becker, «L'audience d'Émile Zola», *Les Cahiers naturalistes*, 47, 1974, pp. 48-60.

Colette Becker, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

Chantal Bertrand-Jennings, «Lecture idéologique de *Nana*», *Mosaïc*, X, 4, 1977, pp. 47-54.

Janice Best, «Portraits d'une "vraie" fille: *Nana*, tableau roman et mise en scène», *Les Cahiers naturalistes*, 69, 1995, pp. 149-160.

Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

Lanfranco Binni, «Introduzione generale a Émile Zola e alla sua opera», in Émile Zola, *La fortuna dei Rougon*, traduzione di Sebastiano Timpanaro, Milano, Garzanti, 1992 (e in tutte le opere dello scrittore pubblicate nella collana «I Grandi Libri»).

Giovanni Bogliolo, *Introduzione*, in Émile Zola, *Nanà*, traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Mondadori, 2011, pp. V-XXXV.

- Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Le Livre de poche, 2003.
- Per Buvik, «Nana et les hommes», *Les Cahiers naturalistes*, 49, 1975, pp. 105-124.
- Véronique Cnockaert (éd.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, 2008.
- Gilbert Darbouze, «La Prostituée et le Ministre: transgression et châtement dans *Nana* d'Émile Zola et *Le Bel immonde* de Vumbi-Yoka Mudimbé», *Excavatio*, XIII, 2000, pp. 106-111.
- Gilles Deleuze, «Zola et la fêlure» in *Logique du sens*, ripreso in Émile Zola, *La Bête Humaine, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 7-24.
- Dora Eusebietti, *Introduzione*, in Émile Zola, *Nana*, traduzione di Dora Eusebietti, Torino, UTET, 1960, pp. 5-22.
- Anne-Christine Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, ESI, 1992.
- Raoul Fandot, *Introduzione*, in Emilio Zola, *Nanà. Romanzo sociale*, traduzione di Raoul Fandot, Firenze, Nerbini, 1912, p. 1.
- Enrico Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Tiziana Goruppi, Lionello Sozzi, *L'utile, Il bello, Il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, Pisa, ETS-Éditions Slatkine, 2002.
- Olivier Got, *Les Jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans «Les Rougon-Macquart»*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Philippe Hamon, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.
- Werner Hofmann, *Nana: Myth und Wirklichkeit*, Köln, Schauberg, 1973.
- Chantal Jennings, «Les trois visages de Nana», *French Review*, XLIV, hiver 1971, pp. 117-128.
- Jean-Michel Lanskin, *Zola. Le "scénario sans amour" d'une fille de joie. Analyse transactionnel de Nana*, Paris, Lettres modernes, 1996.
- Jean-Pierre Leduc-Adine, Henri Mitterand (éd.), *Lire/dé-lire Zola*, Paris, Textuel, 2004.
- Roberta Maccagnani, *Introduzione a Émile Zola, Nanà*, traduzione di Sestilio Montanelli, Milano, Mondadori, 1995, pp. V-XII.
- Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence, 1960.

- Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Henri Mitterand, *Zola. L'Histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Henri Mitterand, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Silvana Monti, «La ricezione di Zola in Italia», in *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 1999, pp. 123-135.
- Brian Nelson, «Nana: Uses of the Female Body», *Australian Journal of French Studies*, XXXVIII, 3, 2001, pp. 407-429.
- Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'Univers de Zola*, Paris, Corti, 1981.
- Renzo Paris, *Interpretazioni di Zola*, Roma, Savelli, 1975.
- Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Riccardo Reim, «Histoire naturaliste de Mademoiselle Coupeau, dite Nana», in Émile Zola, *Nanà*, traduzione di Luisa Collodi, Roma, Newton & Compton editori, 1994, pp. 11-21.
- Riccardo Reim, *La Parigi di Zola*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans «Les Rougon-Macquart»*, Genève, Droz, 2007.
- Éléonore Reverzy, *Nana d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 2008.
- Gianni Rizzoni, Alain Pagès, *L'Ultima notte di Émile Zola*, Milano, Scheiwiller, 2002.
- Hannah Thompson, *New Approaches to Zola*, London, Émile Zola Society, 2003.
- Marie-Ange Voisin-Fougerès, *Nana, roman naturaliste (annexes)*, in Émile Zola, *Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000.
- Franck Wagner, «Nana en son miroir», *Les Cahiers naturalistes*, 75, 2001, pp. 71-86.
- Worth Jeremy, «Le grotesque et le néant: l'enfant-adulte et l'adulte-enfant dans *L'Assommoir* et *Nana*», *Excavatio*, XV, 3-4, 2001, pp. 1-11.
- Luigia Zilli., *Nanà di Émile Zola: note di rilettura*, Firenze, Olschki, 1978.

Studi sul discorso riportato

AA. VV., *Discour(s) rapporté(s). Approche(s) linguistique(s) et/ou traductologique(s). Études réunis par Catherine Delesse*, Arras, Artois Presses Université, 2006.

Jean Andrieu, *Le dialogue antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

Jacqueline Authier, «Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés», *DRLAV*, 17, 1978, pp. 1-87.

Jacqueline Authier, «Parler avec des signes de ponctuation ou de la typographie à l'énonciation», *DRLAV*, 17, 1978, pp. 76-87.

Jacqueline Authier, «Paroles tenues à distance», in Bernard Conein et al., *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, 1981.

Jacqueline Authier, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, 26, 1982, pp. 91-151.

Jacqueline Authier, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995.

Jacqueline Authier-Revuz, «Repères sur le champ du discours rapporté», *L'Information grammaticale*, 56, 1993, pp. 10-15.

Jacqueline Authier-Revuz, «Remarques sur la catégorie de l'îlot textuel», *Cahiers du français contemporain*, 3, 1996, pp. 91-115.

Jacqueline Authier-Revuz, «Modalisation autonymique et discours autre: quelques remarques», *Modèles linguistiques*, XVIII, fasc. 1, 1997, pp. 33-51.

Sabeh Ayadi-Zoghلامي, «Le discours rapporté dans *Pot-Bouille* de Zola», *Cahiers de Tunisie*, 188, 2008, pp. 107-128.

Charles Bally, «Le style indirect libre en français moderne», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, 1912, pp. 549-556 e 597-606.

Charles Bally, «Figures de pensée et formes linguistiques», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 6, 1914, pp. 456-470.

Ann Banfield, «Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect», *Change*, 16-17, 1973, pp. 190-226.

Ann Banfield, «Narrative style and the grammar of direct and indirect speech», *Foundation of Language*, 10, 1979, pp. 1-39.

Ann Banfield, «Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées», *Langue française*, 44, 1979, pp. 9-26.

Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Ann Banfield, «L'écriture et le non-dit», *Diacritics*, 21, 1991, pp. 21-31.

Jeanne-Marie Barbéris, «La voix du Grand Absent: la parole du Peuple dans *Germinal*», *Littérature*, 76, 1984, pp. 89-104.

Frédéric Barbier, «Discours rapporté, citation, référence», *Texte*, 31-32, 2002, pp. 57-87.

Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 2001.

Anne-Marie Berthonneau, Georges Kleiber, «Subordination et temps grammaticaux: l'imparfait en discours indirect», *Le Français moderne*, LXV, 2, 1997, pp. 113-141.

Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Bernard Cerquiglini, «La parole étrange», *Langue française*, 40, 1984, pp. 83-98.

Bernard Cerquiglini, «Le style indirect libre et la modernité», *Langage*, 73, 1984, pp. 7-16.

Michel Charolles, «Prises en charge en "selon A"», in AA. VV., *Pensée naturelle, logique et langage. Hommage à Jean-Blaise Grize*, Neuchâtel, Secrétariat de l'Université, 1987.

Danielle Coltier, «Fonctions et fonctionnement des paroles de personnages», *Pratique*, 64, 1989, pp. 69-109.

Doris Cunha, *Discours rapporté et circulation de la parole*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1992.

Antoine Culioli, «Valeurs modales et opérations énonciatives», *Le français moderne*, XLVI: 4, oct. 1978, pp. 300-317.

Marie Madeleine De Gaulmyn, «Sur les verbes de parole dire, demander, proposer», in Remi-Guiraud, Le Guern (éds.), *Sur le verbe*, Lyon, PUL, 1986, pp. 307-357.

Marie Madeleine De Gaulmyn, «Grammaire du français parlé. Quelques questions autour du discours rapporté» in AA.VV., *Grammaire et français langue étrangère. Actes du colloque ANEFLE*, Grenoble, 1989, pp. 22-33.

Marie Madeleine De Gaulmyn, «La genèse de marques formelles du discours rapporté dans le texte écrit», *Modèles linguistiques*, XVIII, 1, 1997, pp. 53-73.

Annie Delavaux, «La voix et les bruits, notes sur les verbes introducteurs du discours rapporté», *LINX*, 18, 1988, pp. 125-135.

Simone Delesalle, «Les signes du discours rapporté: desseins, dessins, destins», *Langage*, 147, 2002, pp. 39-55.

Silvia Disegni, «Les dialogues dans les avant-textes de Zola», in Jean-Pierre Leduc-Adine (sous la direction de), *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS éd., 2002, pp. 123-140.

- Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.
- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.
- Sylvie Durrer, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Colin, 2005.
- Giulio Ferroni (a cura di), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Hélène Gauvenet (dir.), *Pédagogie du discours rapporté*, Paris, Didier, 1976.
- Hélène Gauvenet, Sophie Moirand, «Le discours rapporté», *Le Français dans le monde*, 102, jan./fév. 1974, pp. 34-40.
- André Joly, *Essais de systématique énonciative*, Lille, PUL, 1987.
- André Joly, Dairin O’Kelly, *De la psychomécanique du langage à la systématique énonciative*, in Joly & O’Kelly, *Les théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette, 1993, pp. 33-62.
- Kerstin Jonasson, «Formes du discours rapporté dans *Une vie* de Maupassant: citation et reformulation», in *Actes du XVe Congrès des Romanistes Scandinaves*, Oslo les 12 - 17 août 2002, pp. 517-527. Il testo è disponibile sul sito <http://www.digbib.uio.no/roman/page21.html>.
- Kerstin Jonasson, «Le discours narrativisé dans *Une vie* de Maupassant», in Michel Berret et al., *La syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60e anniversaire*, Louvain-la-Neuve, De Boek Supérieur, «Champs linguistiques», 2003, pp. 297-308.
- Kerstin Jonasson, «La traduction du discours indirect libre du français en suédois», *Forum*, Vol. 2, No 2. Numéro spécial *Les limites du traduisible*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 199-219.
- Kerstin Jonasson, «Le discours rapporté dans *Une vie* de Maupassant et sa traduction dans deux versions suédoises», in Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L’Harmattan, 2004, pp. 490-499.
- Kerstin Jonasson, «Deux marqueurs de polyphonie dans les textes littéraires : le pronom on et l'article démonstratif ce», in Laurence Rosier et al. (éd.), *Dialogisme et polyphonie: Approches linguistiques, Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, pp. 281-295.
- Kerstin Jonasson, *Saisir l'insaisissable. Les formes et les traductions du DIL dans les romans suédois et français*, Växjö University Press, 2006.
- Roger Laufer, «Guillemets et marques du discours direct» dans Nina Catach (éd.), *La ponctuation. Recherches historiques et actuelles. II*, Paris/Besançon, CNRS/HESO, 1979, pp. 235-251.

Yves Le Hir, «Dialogue et typographie», *L'information littéraire*, 5, nov. 1961, pp. 215-216.

Gertraud Lerch, «Die uneigentliche direkte Rede» in Viktor Klemper, Eugen Lerch (eds), *Idealistische Neuphilologie: Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Winter, 1922, pp. 107-119.

Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française: embrayeurs, temps, discours rapporté*, Paris, Hachette, 1981.

Tullio Maranhao, *The Interpretation of Dialogue*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Palermo, Sellerio, 1985.

Ghassan Mourad, Jean-Pierre Desclés, «Citation textuelle: identification automatique par Exploration Contextuelle», *Faits de langue* 19. Discours rapporté: formes et frontières, 2002, pp. 179-189.

Vivienne G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Serrault*, Paris, Universitas, 1994.

Marie-Hélène Pérennec, «Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d' I. Bachmann *Simultan*» in Gertrud Gréciano et Georges Kleiber (éds.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David*, Metz, Université de Metz, 1992, pp. 323-333.

Michele Perret, «Le discours rapporté dans *Le Bel Inconnu*», *L'Information grammaticale*, 72, 1997, pp. 13-18.

Jean Peytard, «Les manifestations du “discours relaté” oral et écrit», Besançon, *Les Cahiers du CRELEF*, 1993.

Augusto Ponzio, *Dialogo e narrazione*, Lecce, Milella, 1991.

Gérard Prince, «Le discours attributif et le récit», *Poétique*, 35, 1978, pp. 305-313.

Alain Rabatel, «Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursif», *La Lecture Littéraire*, 4, 2000, pp. 195-254.

Alain Rabatel, «Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et points de vue», *Poétique*, 126, 2001, pp. 151-173.

Alain Rabatel, «Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue», *Langue Française*, 132, 2001, pp.72-95.

Alain Rabatel, «Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif: du point de vue représenté aux discours représentés», *Travaux de linguistique*, 46-1, 2003, pp. 49-88.

Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, Paris, Le Robert, 1978.

Rosier Laurence, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999.

Laurence Rosier, «Les capitales “ton de voix” ou du cri dans l’écrit», *Estudios de lengua y literatura francesas* 12, 2001, pp. 175-195.

Laurence Rosier, «L’approche du discours rapporté renouvelée par l’analyse du discours. Un bilan critique et une piste de recherche», in Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (sous la direction de), *Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse-Le-Mirail, Presses Université du Mirail, 2003, pp. 97-109.

Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

John R. Ross, «On declarative sentences», in Roderick A. Jacobs & Peter S. Rosenbaum (eds.), *Readings in English transformational grammar*, Washington, Georgetown University Press, 1970, pp. 222-272.

Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001.

Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000.

Geneviève Salvan, «Ordre des mots et discours rapporté. Le discours indirect “sans ancrage” dans *Journal du dehors* d’Annie Ernaux», in *L’Ordre des mots à la lecture des textes. Textes réunis et présentés par Agnès Fontveille Cordani et Stéphanie Thonnerieux*, Lyon, Presses Université de Lyon, 2009, pp. 371-384.

Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

Dan Sperber, Dreidre Wilson, «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, 1978, pp. 399-412.

Sorin Stati, *Il dialogo*, Napoli, Liguori, 1982.

Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Elisa Tonini, «Blancs et marqueurs du discours rapporté dans le roman français et italien», *Romantisme*, 146, 2008, pp. 71-86.

Ulla Tuomarla, *La citation – mode d’emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Stockholm, Scandinavian University Book, 2000.

Lieven Vandelanotte, *Speech and Thought Representation in English: A Cognitive-Functional Approach*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2009.

Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence: pour une poétique de l’énonciation*, Paris, Corti, 1985.

Jan Adriaan Verschoor, *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningue, V.R.B., 1959.

Jacques Veyrenc, «Notes sur le style indirect libre (SIL) dans les fables de Krylov», *Revue des études slaves*, t. 54, fascicule 3, 1982, pp. 437-454.

Dietrich Wunderlich, «Pragmatique, situation d'énonciation et deixis», *Langage* 26, 1972, pp. 35-58.

Studi di linguistica, stilistica, retorica e narratologia

Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1990.

Sylvain Auroux, *Histoire des idées linguistiques*, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1989.

John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Harvard, Harvard University Press, 1975.

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, traduzione italiana di Clara Strada Jonovic, Torino, Einaudi, 1975.

Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienza umana*, tr. it., Torino, Einaudi, 1988.

René Balibar, *Les français fictifs*, Paris, Hachette, 1974.

Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Winter, 1909.

Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, PUF, 1944.

Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Droz, 1965.

Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, 11, 1968 (ripreso in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90).

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue: essais critiques*, Paris, Seuil, 1984.

Carla Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966-1974.

Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Langage*, 17, 1970, pp. 12-18.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale. II*, Paris, Gallimard, 1974.

Monica Beretta, «Ordini marcati dei costituenti della frase: una rassegna», *Linguistica e filologia*, 1, 1995, pp. 125-170.

Gaetano Berruto, *La variabilità sociale della lingua*, Torino, Loescher, 1980.

Gaetano Berruto, *La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

Pier Marco Bertinetto, Concetto Del Popolo, Claudio Marazzini, *Le forme della scrittura*, Zanichelli, Bologna 1995.

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.

Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

Jacques Bres, *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

Gillian Brown, George Yule, *Analisi del discorso*, traduzione italiana di Giuliano Bernini (tit. orig. *Discourse Analysis*), Bologna, Il Mulino, 1986.

Nina Catach, *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance (auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie)*, Genève, Droz, 1968.

Nina Catach, *Pour une théorie de la langue écrite*, Paris, CNRS, 1990.

Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

César Chesneau Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Françoise Douay-Soublin (éd.), Paris, Flammarion, 1988 [1° ed. 1730].

Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982.

Roger Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991.

Jean Dubois et al., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

Pierre Enkel (éd.), *Français familier, argotique et populaire du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1981.

Françoise Gadet, *Le français populaire*, Paris, PUF, 1992.

Massimiliano Gaggero, «*Mise en texte e riscrittura nelle Continuazioni del Conte du Graal*», in Alberto Cardoli e Maria Luisa Meneghetti, *La materialità nella filologia*, Pisa-Roma, Fabrizio Sella Editore, 2008, pp. 61-82.

Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1987.

Alfredo Ghiselli, Gabriella Concialini, *Lingua e comunicazione*, Sansoni Editore, Firenze 1981.

Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1948/1949*, série A, vol. 1, Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval/Klincksieck, 1971.

Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1948/1949*, série B, vol. 2, Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval/Klincksieck, 1971.

Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1949/1950*, série A, vol. 4, Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval/Klincksieck, 1974.

Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1943/1944*, série A, vol. 10, Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval/PUL, 1990.

Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002.

Catherine Kerbrat, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, «Problèmes de l'ironie», *Linguistique et sémiologie*, 2: L'ironie, PUL, 1976, pp. 9-46.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope», *Poétique*, 41, 1980, pp. 108-127.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1986.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Colin, tome I: 1990, tome II: 1992, tome III: 1994.

Nunzio La Fauci, *Compendio di sintassi italiana*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Joe Larochette, *Le langage et la réalité. II: L'emploi des formes de l'indicatif en français*, Munich, Fink, 1980.

Roger Laufer, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, 1972.

Roger Laufer, *Le texte et son inscription*, Paris, CNRS, 1989.

Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, traduzione italiana di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969.

Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

- Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- Giuseppe Malagoli, *Ortoepia e ortografia italiana moderna*, Milano, Hoepli, 1912.
- Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif*, Paris, PUF, 1959.
- Georges Molin , *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- Christiane Morinet, *La ponctuation entre logique de l'oral et logique de l' crit*, Paris, De Boeck & Larcier, 1998.
- Bice Mortara Garavelli, *Pontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica. Nuova edizione ampliata*, Milano, Bompiani, 2010.
- Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari-Roma, Laterza, 2011.
- Burkhard Niederhoff, «Focalization» in Peter H hn et al. (eds), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2012, testo disponibile sul sito <http://wikis.sub.uni-hamburg.de>.
- Henri Portine, *Eléments pour une grammaire de l'énonciation*, Paris, B.E.L.C., 1979.
- Alain Rabatel, «Le point de vue et l'organisation du texte», in Claudine Garcia-Debanc et al. ( ds), *Quelles grammaires enseigner   l' cole et au coll ge ? Discours, genres, textes, phrases*, Toulouse, Delagrave./CRDP, 2001, pp. 227-240.
- Alain Rabatel, «La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant, maintenant, alors, et* dans l'embrayage du point de vue. Propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel», *Romanische Forschungen*, 113, 2, 2001, pp. 153-170.
- Alain Rabatel, «Valeurs énonciative et représentative des "pr sentatifs" *c'est, il y a, voici/voil * : effet point de vue et argumentativit  indirecte du récit», *Revue de Sémantique et de Pragmatique*, 9/10, 2001, pp. 43-74.
- Alain Rabatel ( d), *Lire/écrire le point de vue. Une introduction   la lecture littéraire*, Lyon, CRDP de Lyon, 2002.
- Pierre Scav e, Pietro Intravaia, *Traité de stylistique comparée (Analyse comparative de l'italien et du français)*, Didier, Bruxelles 1979.
- Leo Schena, «Remarques sur les transpositions stylistiques de certains tiroirs de l'indicatif», *L'analisi linguistica e letteraria*, I:2, 1993, pp. 433-453.

Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, traduzione italiana di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, Il Mulino, 1978.

Grammatiche e studi sulla storia della lingua

Antoine Arnauld, Claude Lancelot, *Grammaire generale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*, Paris, Allia, 2010 [1° ed. 1660].

Charles Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927.

Nicolas Beauzée, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, J. Barbou, 1767.

Charles Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, Paris, Colin, 1955-1958.

Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Colin, 1906-1979.

Ferdinand Brunot, Charles Bruneau, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson, 1937.

Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation, 1992.

Nina Catach (éd.), *La ponctuation. Recherches historiques et actuelles*, Paris/Besançon, CNRS-HESO, 1977-1979.

Jean-Claude Chevalier, *Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française 1530-1750*, Genève, Droz, 1968.

Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.

Jacques Damourette, Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française 1911-1940*, Paris, d'Artray, 1971.

Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Paris, Geuthner, 1929

Abbé G. Girard, *Les vrais principes de la langue française*, Genève, Droz, 1982 [1° ed. Paris, 1747].

Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française*, refondu par André Goose, 13^o ed., Paris/Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993.

Marcello Marinucci, *La lingua italiana. Grammatica*, Milano, Mondadori, 1996.

Jacques Michel, *Grammaire de base du latin*, Anvers, de Sikkel, 1973.

Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2010.

Sophie Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

François Noël, Chapsal, *Nouvelle grammaire française*, Gand, Lebrun Devigne, 1849 [1^o ed. 1823].

Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1988-1995.

Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2003.

Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994.

Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano, vol. II: Morfosintassi*, Bologna, Il Mulino, 1972.

Roberte Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996.

Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette éducation, 1992.

Studi di traduttologia

Michel Ballard, *Le nom propre en traduction*, Paris, Orphys, 2001.

Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, Traductions, Réflexions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Graziano Benelli, «Il dibattito sulla traduzione nell'Ottocento francese», in AA. VV., *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, Utet, 1997, pp. 249-262.

Graziano Benelli, «Riflessioni sulla traduzione verso l'italiano», *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 4, 1999, pp. 69-80.

Graziano Benelli, *Tradurre verso l'italiano*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori, Napoli 2001, pp. 129-141.

Graziano Benelli, «La traduzione come lavoro scientifico», in AA.VV., *Prospettive linguistiche della nuova Europa*, Milano, Egea, 2002, pp. 179-185.

Graziano Benelli, «Carlo Bo lettore di Aimé Césaire», in G. Benelli, G. Tonini (a cura di), *Studi in ricordo di Carmen Sanchez Montero*, Trieste, Dipartimento di Studi del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, 2006, pp. 13-24.

Graziano Benelli, «Ripetizione e intertestualità nella poesia di Daniel Maxim», in AA. VV., *Il progetto e la scrittura*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 275-285.

Graziano Benelli, «Le traduzioni italiane di *Bonjour tristesse*», in AA. VV., *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le lettere, 2010, pp. 7-27.

Graziano Benelli, «Diego Valeri traduttore di *La Fontaine*», in AA. VV., *Tradurre la letteratura*, Firenze, Le lettere, 2012, pp. 21-35.

Walter Benjamin, «Il compito del traduttore», in Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 39-52.

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *Revue d'esthétique*, 12: La traduction, 1986, pp. 63-73.

Antoine Berman, «La retraduction comme espace de la traduction», *Palimpsestes*, 4: Retraduire, 1990, pp. 1-7.

Antoine Berman, «L'accentuation et le principe d'abondance en traduction», *Palimpsestes*, 5: La mise en relief, 1991, pp. 11-17.

Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Collection L'Ordre Philosophique, Paris 1999.

Jerzy Brzozowski, «Le problème des stratégies de traduire», *Meta: journal des traducteurs*, vol. 53, n. 4, 2008, pp. 765-781.

John Catford, *A linguistic theory of translation*, London, Oxford University Press, 1965.

Jean-Paul Constantin, «Les éditeurs» in François Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire l'Europe*, Paris, Puyot, 1992, pp. 125-133.

Jean Delisle (éd.), *Portrait de traducteurs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Arras, Artois Presses Université, 1999.

Luciano Erba, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900 - 1950): Appunti per uno studio*, in AA.VV., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Neri Pozza, Venezia 1961.

Raimondo Filippi, «La théorie de la traduction en Italie au XXe siècle», *Équivalences*, XXI: 1-2, 1992, pp. 31-77.

Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, London/New York, Routledge, 1993.

Barbara Partee Hall, «On the requirement that transformations preserve the meaning» in Charles J. Fillmore, Terence D. Langendoen (eds.), *Studies in Linguistic Semantics*, Holt, Rinehart and Winston, 1971, pp. 1-21.

Theo Hermans (ed.), *The manipulation of Literature: Studies in literary translation*, London-Sidney, Croom Helm, 1985.

Kerstin Jonasson, «La traduction des marqueurs d'empathie : le cas du déterminant démonstratif traduit du français en suédois», in, Michel Ballard (éd.), *Traductologie, Linguistique et Traduction*, Artois Presses Universitaire, 2003, pp. 145-157.

Jean-René Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.

José Lambert, André Lefevere, *La traduction dans le développement des littératures/Translation in the development of literatures*, Bern, Berlin, Frankfurt/New York, Paris, Wien, Peter Lang/Leuven University Press, 1993.

André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, traduzione di S. Campanili, UTET, Torino 1998.

Emilio Mattioli, *Introduzione al problema del tradurre*, in Mattioli Emilio, *Studi di poetica e di retorica*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 135-164.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

Henri Meschonnic, *Sur l'importance d'une poétique de la traduction*, "Études de lettres", oct.-déc. 1989, pp. 5-16.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 2002.

Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002.

Paul Newmark, *Approaches to Translation*, 1981 (tr. it. di Flavia Frangini, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988).

Eugene Nida, *Toward a science of translating. With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, Brill, 1964.

Christiane Nord, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997.

Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Collin, 1999.

Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Liguori, Napoli 1993.

Josiane Podeur, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori, 1999.

Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur*, Artois-Ottawa, Presses Université, 1997.

Manuela Raccanello, «La traduttologia in Francia», in Ulrych Margherita (a cura di), *Tradurre: un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET Libreria, 1997, pp. 263-289.

Manuela Raccanello, «La traduzione d'autore. Il caso di Marino Moretti», *Il confronto letterario*, Anno XVII, n. 34, novembre 2000, Schena Editore, pp. 387-404.

Manuela Raccanello, «Su alcune traduzioni di *Candide*», in Graziano Benelli (a cura di), *Scritti in onore di Lidia Maek*, Torino, L'Harmattan Italia, 2001, pp. 245-263.

Manuela Raccanello, «La traduzione in Francia nel XVI secolo», in AA.VV., *Collage*, Salerno, Oèdipus, 2002, pp. 103-119.

Manuela Raccanello, «Su alcune traduzioni italiane di *Sylvie* di Nerval», in Enrica Galazzi, Giuseppe Bernardelli (a cura di), *Lingua, cultura e testo*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, Vol. I, pp. 641-652.

Manuela Raccanello, *L'aggettivo nelle traduzioni italiane di "Zadig"*, Torino, L'Harmattan Italia, 2004, pp. 155.

Manuela Raccanello, «Tradurre la ripetizione», in *Studi in ricordo di Carmen Sanchez Montero*, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, Università di Trieste, 2 vol., 2006, pp. 379-400.

Manuela Raccanello, «Ada Negri traduttrice di *Manon Lescaut*», in AA.VV., *"Un paysage choisi". Studi di linguistica francese in onore di Leo Schena*, Torino, L'Harmattan Italia, 2007, pp. 322-333.

Manuela Raccanello, *Le prime traduzioni italiane della «Recherche» di Proust*, Trieste, Edizioni del tornasole, 2008.

Manuela Raccanello, «Camillo Sbarbaro e Diego Valeri traduttori di *Boule de suif*», in AA. VV., *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 29-58.

Manuela Raccanello, «Natalia Ginzburg traduttrice di Proust», *Interpretare*, 23-24-25, 2010, pp. 11-28.

Manuela Raccanello, «Su qualche aspetto di *Le père Goriot* nelle traduzioni italiane», in AA. VV., *Tradurre la letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 143-164.

Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, Torino, UTET, 2001.

Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Colin, 2008.

Nunzio Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009.

Federica Scarpa, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008.

Peeter Torop, *La traduzione totale*, ed. italiana a cura di Bruno Osimo, Modena, Logos-Guaraldi, 2000.

Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, benjamins, 1995.

Altre opere consultate

Giorgio Bacci, *La pagina illustrata: esperienza naturalista e indirizzi di ricerca*, testo integrale disponibile sul sito www.fondazionemondadori.it.

Italo Calvino, *Cominciare e finire*, appendice a *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

Roger Chartier, «Compte rendu sur Henri-Jean Martin», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 56, n. 4, 2001.

Marco Tullio Cicerone, *De inventione*, Lecce, Cagedo, 1998.

Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane*, Milano, Rizzoli, BUR, 1996.

Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, a cura di Andreoni e Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996.

Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879.

Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Éditions du Cercles de la Librairie, 1999.

Denis Muzerelle, *Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, CEMI, 1985.

Platone, *La Repubblica*, Bari, Laterza, 2007.

Platone, *Teeteto*, Milano, Rizzoli, BUR, 2011.

Irène Rosier (éd.), *L'héritage des grammairiens latins de l'Antiquité aux Lumières. Actes du colloques de Chailly*, Paris, Société pour l'Information grammaticale, 1988.

Giuliana Stecchina, *Parole e non. Elementi di linguaggi comparati*, Trieste, La Mongolfiera, 1993.

Zlatka Vlatcheva Timenova, *Le silence littéraire et ses formes dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Duras*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2008.

Dizionari

AA.VV., *Dizionario francese-italiano italiano-francese. Il nuovo Boeh*, Bologna, Zanichelli, 2001.

Julien Algiradas Greimas, Joseph Courtès, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993.

Bescherelle, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier, 1870.

Charles Boutler, *Dictionnaire d'argot classique. 1827-1907*, Paris, Paperback, 2012.

Tullio De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999.

Dictionnaire de l'Académie française, consultabile sul sito <http://artfl-project.uchicago.edu>.

Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1998.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, Paris, Le Breton, Durand, Briasson, David, 1751-1772.

Le Grand Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 2001.

Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872.

Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974.

Rose Nash, *Multilingual Lexicon of Linguistics and Philology: English, Russian, German, French*, Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1968.

Alain Rey, Sophie Chantreau (éd.), *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 2000.

Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2003.

Francesco Sabatini, Vittorio Coletti, *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli-Larousse, 2008.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française de XIXe et du XXe siècle, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, CNRS/Kliencksieck, 1971-1992. Sul sito <http://atilf.atilf.fr> è disponibile la versione online del dizionario.

INDICE

PARTE I

CAPITOLO I. IL DISCORSO RIPORTATO UN FENOMENO COMPLESSO

- 1. Introduzione p. 3
- 2. L'evoluzione storica: dalle origini alle teorie novecentesche p. 4
- 3. Le forme antiche p. 19
- 4. La questione terminologica p. 21

CAPITOLO II. *NANA* E LE TRADUZIONI ITALIANE

- 1. Introduzione p. 25
- 2. La ricezione del romanzo in Francia p. 26
- 3. Le traduzioni italiane di *Nana* p. 31
- 4. Indicazioni metodologiche p. 40

CAPITOLO III. NARRAZIONE E DIALOGO

- 1. Introduzione p. 43
- 2. La *mise en page* p. 43
 - 2.1. Il discorso diretto all'interno dei blocchi narrativi p. 52
 - 2.2. Le citazioni interne al discorso diretto p. 58
 - 2.3. Casi di aggiunta di virgolette p. 67
- 3. L'inserimento del dialogo nel romanzo: l'incontro p. 69
 - 3.1. Rotture narrative: la domanda diretta p. 70
 - 3.2. Rotture narrative: l'esclamazione p. 80
 - 3.3. Rotture narrative: l'invito p. 94
- 4. L'inserimento del dialogo nel romanzo: il vuoto informativo p. 101
 - 4.1. Il personaggio fuori contesto p. 101
 - 4.2. Il vuoto informativo situazionale p. 116
- 5. L'inserimento del dialogo nella narrazione: rotture temporali p. 112
- 6. La funzione del silenzio p. 127
- 7. La comunicazione e i rapporti spaziali p. 138
- 8. La creazione di una dimensione privata p. 143
- 9. La postura p. 144

10. L'apparato gestuale	p. 146
11. La funzione degli sguardi	p. 154

CAPITOLO IV. DISCORSO RIPORTATO ED ENUNCIAZIONE

1. Introduzione	p. 156
2. Il discorso diretto	p. 156
2.1. La doppia destinazione delle informazioni	p. 158
2.1.1 Il nome proprio	p. 159
2.1.2. La professione	p. 174
2.1.3. L'aspetto fisico	p. 177
2.2. Il discorso diretto in funzione didascalica	p. 181
2.3. Gli scambi di idee	p. 186
3. Il discorso indiretto	p. 194
3.1. Il futuro nel passato	p. 198
3.2. Il presente di verità generale	p. 201
3.3. Eterogeneità del discorso indiretto	p. 203
3.3.1. Il discorso indiretto con verbo dichiarativo in inciso	p. 203
3.3.2. L'idioletto dei personaggi nel discorso indiretto subordinato	p. 209
3.3.3. La soggettività nel discorso indiretto	p. 212
3.3.3.1. I sintagmi nominali dimostrativi	p. 212
3.3.3.2. L'esclamazione	p. 214
3.3.3.3. Gli indici di valutazione	p. 217
3.3.4. Funzioni narrative del discorso indiretto	p. 219
4. Il discorso indiretto libero	p. 222
4.1. Il discorso indiretto libero di <i>profération collective</i>	p. 223
4.2. Il discorso indiretto libero di flusso di coscienza	p. 241
4.3. Il discorso indiretto libero di transizione	p. 249
4.4. Il discorso indiretto libero nell'interazione dialogica	p. 253
5. Il discorso narrativizzato	p. 259
5.1. Il verbo «dire»	p. 262
5.2. Il verbo «expliquer»	p. 266
5.3. Il verbo «raconter»	p. 268
5.4. I verbi «annoncer», «exiger», «proposer»	p. 273

CONCLUSIONI	p. 275
-------------	--------

PARTE II

«*Fécondité: modernité ou regression?*» e «*Iconographie zolienne*». Una proposta di traduzione

1. Introduzione	p. 279
2. Tipologia e funzioni testuali	p. 279
3. Testualità: coesione e coerenza	p. 281
4. Aspetti morfosintattici	p. 285
4.1. Struttura del periodo	p. 285
4.2. Sistema verbale	p. 291
4.3. Forme impersonali	p. 293
4.4. Forme pronominali	p. 293
4.5. Forme aggettivali	p. 294
4.6. Forme avverbiali	p. 295
5. Onomastica	p. 296
6. Interpunzione	p. 297

PRATICA DELLA TRADUZIONE

Colette Becker. <i>Fécondité: modernité ou regression?</i>	p. 300
Danielle Coussot. <i>Iconographie zolienne</i>	p. 326

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

1. Coesione	p. 342
2. Struttura del periodo	p. 347
3. Sistema verbale	p. 350
4. Forme impersonali	p. 351
5. Pronomi personali	p. 352
6. Forme aggettivali	p. 352
7. Forme avverbiali	p. 353
8. Trasposizioni	p. 355
9. Onomastica	p. 357

10. Citazioni	p. 358
11. Omissioni ed espansioni	p. 359
12. Interpunzione	p. 363
BIBLIOGRAFIA	p. 366

Ringraziamenti

Questo lavoro conclude un percorso accademico, di studio e di ricerca, durato quasi dieci anni. Niente di tutto ciò sarebbe stato possibile senza il sostegno di tutte le persone che con entusiasmo e competenza mi hanno accompagnato, contribuendo enormemente alla mia formazione, accademica e umana.

Ho un debito di riconoscenza nei confronti della Prof.ssa Raccanello e del Prof. Benelli, che con grandissima pazienza e disponibilità mi hanno guidato in questo percorso, fornendomi punti di riferimento solidi nella mia attività di ricerca e non solo.

La mia profonda riconoscenza va non di meno ai miei genitori e alle mie sorelle. Se non avessi potuto beneficiare dei loro consigli, del loro supporto morale e materiale, questo lavoro non avrebbe potuto esistere.

A tutti coloro che, da vicino o da lontano, hanno creduto in me e hanno voluto incoraggiare le mie aspirazioni, dico grazie. Infinitamente grazie.