

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA**  
**FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE**  
**DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA**  
**ATTUALI METODOLOGIE DI ANALISI DEL TESTO LETTERARIO**

---

---

**CLAUDIA MARTORANA**

**Tradurre il linguaggio metaforico di Jean Giono: *Les Âmes fortes***  
**dal francese all'italiano, dalla pagina allo schermo**

=====

**Tesi di Dottorato**

=====

**Coordinatore:**

**Chiar.ma Prof.ssa M. T. Puleio**

**Tutor:**

**Chiar.ma Prof.ssa M. T. Puleio**

---

---

**XXIV CICLO 2008-2011**

*À mes anges gardiens*

**Tradurre il linguaggio metaforico di Jean Giono: *Les Âmes fortes***  
**dal francese all'italiano, dalla pagina allo schermo**

<b>Introduzione.....</b>	<b>pag. 1</b>
--------------------------	---------------

**PARTE PRIMA: *TEORIE DELLA TRADUZIONE***

<b>Cap. 1 Studi sulla traduzione.....</b>	<b>pag. 8</b>
1.1 Cos'è la traduzione.....	pag. 8
1.2 La traduzione nella storia.....	pag. 11
1.3 Problematiche centrali del processo traduttivo.....	pag. 35
1.4 Forme del tradurre: adattamento cinematografico.....	pag. 49
<b>Cap. 2 Tradurre il linguaggio metaforico.....</b>	<b>pag. 58</b>
2.1 Definizione della metafora.....	pag. 58
2.2 Dalla retorica classica alla retorica moderna.....	pag. 68
2.3 La metafora nel dibattito contemporaneo.....	pag. 74
2.3.1 Richards.....	pag. 76
2.3.2 Black.....	pag. 80
2.3.3 Ricœur.....	pag. 88
2.3.4 Lakoff e Johnson.....	pag. 92
2.4 Le funzioni della metafora.....	pag. 97
2.5 Le espressioni idiomatiche e i proverbi.....	pag. 103
2.6 Teorie di traduzione della metafora .....	pag. 116
2.6.1 Dagut.....	pag. 121
2.6.2 Van den Broeck.....	pag. 124

2.6.3 Newmark.....	pag.	128
2.7 La traduzione degli idiomi e dei proverbi.....	pag.	137

## **PARTE SECONDA: *LES ÂMES FORTES***

<b>Cap. 3 L'autore e l'opera.....</b>	<b>pag.</b>	<b>146</b>
3.1 Jean Giono: la vita, le opere, il pensiero.....	pag.	146
3.2 <i>Les Âmes fortes</i> : analisi narratologica.....	pag.	149
3.2.1 L' "histoire".....	pag.	153
3.2.2 I personaggi.....	pag.	156
3.2.3 Le voci narranti.....	pag.	163
3.2.4 La tonalità.....	pag.	166
3.2.5 Il tempo.....	pag.	169
3.2.6 Lo spazio.....	pag.	176
3.3 <i>Les Âmes fortes</i> : analisi linguistica.....	pag.	180

## **PARTE TERZA: *DALLA TEORIA ALLA PRATICA***

<b>Cap. 4 Dal francese all'italiano.....</b>	<b>pag.</b>	<b>198</b>
4.1 Jean Giono in Italia.....	pag.	198
4.2 La traduzione interlinguistica de <i>Les Âmes fortes</i> .....	pag.	212
4.2.1 Le metafore vive.....	pag.	215
4.2.2 Le <i>locutions figées</i> e i proverbi.....	pag.	261
<b>Cap. 5 Dalla pagina allo schermo.....</b>	<b>pag.</b>	<b>300</b>
5.1 Jean Giono e il cinema.....	pag.	300

5.2	<i>Les Âmes fortes</i> , un film di Raoul Ruiz.....	pag. 303
5.3	La traduzione intersemiotica de <i>Les Âmes fortes</i> .....	pag. 308
5.3.1	La veglia.....	pag. 311
5.3.2	Il <i>flashback</i> .....	pag. 317
5.3.3	Le voci narranti.....	pag. 321
5.3.4	Il <i>double jeu</i> dei personaggi.....	pag. 327
5.3.5	Gli interventi del <i>Contre</i> .....	pag. 349
5.3.6	La messinscena di Raoul Ruiz.....	pag. 356
5.3.7	Le metafore sullo schermo.....	pag. 364
	<b>Conclusion</b> .....	<b>pag. 372</b>
	<b>Appendice</b> .....	<b>pag. 378</b>
	Glossario delle locuzioni metaforiche ne <i>Les Âmes fortes</i> .....	pag. 379
	Scheda tecnica de <i>Les Âmes fortes</i> di Ruiz.....	pag. 396
	Tabella comparativa delle sequenze del romanzo e del film....	pag. 398
	<b>Bibliografia</b> .....	<b>pag. 403</b>

## *Introduzione*

La particolare suggestione che la metafora ha da sempre esercitato su lettori, scrittori e teorici è dovuta innegabilmente alla sua capacità di mostrare la realtà sotto un'altra luce. Dicendo una cosa ma intendendone un'altra, la “regina delle figure retoriche” è in grado di esprimere una visione originale e personale del mondo, un'esperienza individuale unica, in reazione alle etichette che l'arbitrarietà del linguaggio ha assegnato a tutto ciò che ci circonda.

L'interesse che questo tropo continua a suscitare è tuttavia legato anche alla sua estrema complessità, che le conferisce un'affascinante aura di mistero, già a partire dalla sua definizione, ancora oggi dibattuta.

Inoltre, la sua grande forza espressiva, legata sia a fattori semantici che stilistici, la rende un singolare oggetto di analisi agli occhi degli studiosi della traduzione, i quali la considerano come l'esemplificazione dei limiti della traducibilità.

La nostra tesi rappresenta appunto uno studio sulla pratica traduttiva della metafora e delle espressioni ad essa intrinsecamente connesse, come le locuzioni idiomatiche e i proverbi, i quali non sono semplicemente puri ornamenti stilistici, ma piuttosto un importante veicolo di valori e schemi di pensiero, propri di ogni civiltà. La loro traduzione necessita pertanto di una profonda conoscenza delle diversità tra la cultura della lingua di partenza e di quella di arrivo.

Svilupperemo le nostre argomentazioni facendo riferimento alla scrittura di un grande autore francese del Novecento, Jean Giono, il quale, seppur sottovalutato in Italia da pubblico e critica, è considerato nel suo Paese e nel panorama letterario europeo come uno straordinario esempio di genio narrativo. Le sue opere sono permeate di una sorta di «attraction métaphorique»<sup>1</sup> in grado di deformare la realtà attraverso l'immaginazione, mettendo l'uomo e il mondo al centro di un perpetuo gioco di inedite relazioni.

La traduzione delle opere di Jean Giono, e in particolare de *Les Âmes fortes*, romanzo oggetto del nostro studio, segnato da una scrittura particolare che unisce metafore poetiche a un linguaggio orale e quotidiano, rappresenta una sfida da non sottovalutare. Per affrontare le problematiche ad essa legate, facciamo coesistere nel nostro lavoro la teoria e la pratica, il cui apporto reciproco è di fondamentale importanza nel settore dei *Translation Studies*.

Propedeutico allo sviluppo del nucleo della tesi è difatti il primo capitolo, *Studi sulla traduzione*, in cui tracciamo un *excursus* delle principali teorie relative alla pratica traduttiva avanzate nel corso dei secoli, fino ai nostri giorni. Una particolare attenzione viene rivolta alla nozione di **equivalenza**, di cui si sono occupati molti eminenti studiosi, come Roman Jakobson, il quale afferma l'impossibilità di una perfetta sovrapposizione tra il testo originale e la sua traduzione. L'equivalenza non deve perciò essere intesa come un valore assoluto, ma come la ricerca di un equilibrio tra i due testi coinvolti, che ovviamente dipende dalle scelte interpretative di ogni

---

<sup>1</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2005, p. 679.

singolo traduttore. Traendo ancora spunto dalle teorie di Jakobson, dedicheremo inoltre un paragrafo all'analisi del fenomeno dell'adattamento cinematografico, che rappresenta, secondo la definizione del formalista russo, un caso di traduzione intersemiotica, cioè «l'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici»<sup>2</sup> e che, di fronte alla resa di una scrittura fortemente metaforica, comporta specifiche difficoltà, allo stesso modo della traduzione interlinguistica.

Il secondo capitolo è dedicato invece alla relazione tra metafora e traduzione e si intitola appunto *Tradurre il linguaggio metaforico*. Dopo aver delineato un percorso evolutivo all'interno della millenaria storia del pensiero sul tropo per antonomasia, che va da Aristotele alle moderne concezioni cognitive, selezioniamo alcune tra le più importanti teorie di traduzione metaforica, presentando i metodi traduttivi che ne sono alla base, come ad esempio quello di Peter Newmark, il quale propone alcune strategie in grado di aiutare il traduttore nell'arduo compito di rendere in un'altra lingua una figura tanto complessa, il cui senso profondo è dato dall'unione indissolubile di forma e contenuto.

Nella seconda parte della tesi, introduciamo l'opera che rappresenterà il nostro caso studio, *Les Âmes fortes*, romanzo che Jean Giono pubblicò nel 1950 e di cui non esiste ancora una versione italiana. Il terzo capitolo, intitolato *L'autore e l'opera*, rappresenta il risultato di un'attenta lettura del testo. Dopo una breve introduzione sulla vita e sulla formazione dello scrittore, si passa all'analisi delle principali caratteristiche, non soltanto

---

<sup>2</sup> R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 57.

tematiche, ma anche narratologiche e linguistiche dell'opera, allo scopo di evidenziare le difficoltà che comporta la resa, sia interlinguistica che intersemiotica, di una scrittura complessa come quella di Giono, in cui le regole del romanzo tradizionale vengono messe continuamente in gioco e dove l'ampio uso di metafore e *locutions figées* contribuisce a velare l'opera di una profonda ambiguità, aprendola a molteplici possibili interpretazioni.

Nella terza parte del lavoro, fulcro della tesi, si passa finalmente dalla teoria alla pratica, a dimostrazione dell'importanza che riveste l'esperienza concreta nel processo traduttivo, dove, considerata l'estrema soggettività che lo caratterizza, la teoria fornisce senza dubbio un supporto rilevante ma non esclusivo<sup>3</sup>. Quest'ultima parte consta di due capitoli, uno dedicato alla traduzione interlinguistica e l'altro alla traduzione intersemiotica de *Les Âmes fortes*. Nel quarto capitolo, *Dal francese all'italiano*, dopo un paragrafo sulla fortuna letteraria di Jean Giono in Italia, ci cimentiamo nella traduzione di alcuni frammenti del romanzo, emblematici dello stile dell'autore per la presenza di numerose metafore, espressioni idiomatiche e proverbi popolari, selezionati in base all'importanza che rivestono nel testo. Ci occuperemo infatti ad esempio delle metafore che creano un *filage* tematico all'interno dell'opera e la cui interpretazione è fondamentale per la comprensione del romanzo nella sua totalità e per la riproduzione della sua stessa forza semantica. Le nostre proposte traduttive,

---

<sup>3</sup> Cfr. L.G. KELLY, *The true interpreter, A History of Translation Theory and Practice in the West*, 1979, cit in R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, 2e éd., Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989, p. XXI: «Had translation depended for its survival on theory, it would have died out long before Cicero».

basate sulle teorie esposte nei primi due capitoli, si prefiggono come scopo principale quello di illustrare le diverse strategie che vengono messe in atto nel processo traduttivo, suggerendo spunti di riflessione e, perché no, anche possibili soluzioni ai problemi legati alla profonda compenetrazione di fattori linguistici, stilistici e culturali che comporta la vera sfida della traduzione metaforica.

Nel quinto capitolo, *Dal romanzo al film*, affrontiamo lo studio del lavoro di traduzione intersemiotica de *Les Âmes Fortes*, da cui è scaturito l'adattamento cinematografico diretto nel 2001 dal regista cileno Raoul Ruiz. Dopo due paragrafi introduttivi sull'ambivalente rapporto di Giono con il cinema, sullo stile di Ruiz e sull'accoglienza riservata al film da parte di pubblico e critica, abbiamo esaminato le principali difficoltà che regista e sceneggiatori hanno dovuto fronteggiare in questo particolare processo di traduzione. Abbiamo realizzato un paragone tra gli elementi distintivi del romanzo e del film, un'analisi delle principali tecniche utilizzate dal regista per esprimerli e, in conclusione, una riflessione sul *transfert* dalle pagine allo schermo del linguaggio metaforico che caratterizza l'opera.

La grande quantità di metafore ed espressioni idiomatiche presenti ne *Les Âmes Fortes* ci hanno impedito di analizzarle e tradurle tutte. Abbiamo dovuto pertanto effettuare una cernita, scegliendo quelle più significative ai fini della nostra analisi, e inserendo poi in appendice un glossario contenente la maggior parte delle restanti *locutions figées* presenti nel testo, accompagnate da un suggerimento di traduzione. Inoltre, sempre in appendice, abbiamo inserito la scheda tecnica dell'adattamento cinematografico e una

tabella delle sequenze in cui sono stati suddivisi testo letterario e testo filmico, al fine di facilitarne la comparazione.

Infine, considerata l'estrema complessità del romanzo in questione e le difficoltà incontrate nella personale esperienza di traduzione interlinguistica, nonché nell'analisi delle scelte effettuate da regista e sceneggiatori nel processo di traduzione intersemiotica, è bene precisare che questa tesi non ha assolutamente la presunzione di considerarsi indiscutibile ed assoluta. Essa si limita piuttosto ad individuare la molteplicità delle problematiche a cui un traduttore va incontro quando ha a che fare con il linguaggio figurato, il quale richiede di certo un maggiore lavoro di comprensione ed interpretazione, necessario a scegliere la strategia più adatta a rendere in un'altra lingua o in un altro sistema di segni le molteplici sfaccettature delle immagini metaforiche.

**PARTE PRIMA**

**TEORIE DELLA TRADUZIONE**

# *Capitolo 1*

## STUDI SULLA TRADUZIONE

*La traduction est au cœur du langage.  
Dans l'univers de la «communication» qui est le nôtre,  
elle est partout présente.*  
M. Oustinoff<sup>4</sup>

### 1.1 Cos'è la traduzione

«Dans le monde moderne, la traduction est partout»<sup>5</sup>, così il linguista e traduttore francese Jean-René LADMIRAL introduce la sua opera dedicata alle teorie della traduzione. E, nel crogiuolo di culture che rappresenta oggi la nostra società, immersa in un contesto di globalizzazione apicale, quest'affermazione sembra quanto mai vera.

La traduzione è oramai diventata un'attività primaria per l'intero sistema culturale. Non più relegata ai margini del panorama letterario perché considerata mera copia del testo originale, essa rappresenta oggettivamente un essenziale strumento di mediazione tra le lingue e le culture, in un mondo in cui i confini tra i popoli si avvicinano e si confondono sempre di più.

Il ruolo del traduttore è stato già da lungo tempo ampiamente rivalutato. Se, per secoli, l'attività traduttiva si limitava ad un mero

---

<sup>4</sup> M. OUSTINOFF, *La traduction*, Paris, PUF, 2003, «Que sais-je ?», p. 68.

<sup>5</sup> J. R. LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, in-quarto.

lavoro di «compilation»<sup>6</sup>, oggi non si può che sottolineare l'importante evoluzione compiuta dalla figura del traduttore, il quale, da intellettuale di secondo piano, da semplice “copista”, è diventato “autore”. Basti pensare alla definizione che ne dà d'Alembert, autorevole linguista francese del XVIII secolo, nelle sue *Observations sur l'art de traduire en général*: «Les hommes de génie ne devroient donc être traduits que par ceux qui leur ressemblent, et qui se rendent leurs imitateurs pouvant être leurs rivaux»<sup>7</sup>. Il traduttore diventa quindi “homme de génie”, figura sempre più prossima a quella dell'autore del testo originale, e «deve possedere erudizione e sensibilità al tempo stesso»<sup>8</sup> per interpretare e riprodurre nel miglior modo possibile il modello di partenza.

Oggi la maggior parte degli studi sancisce un vera e propria supremazia del testo di arrivo rispetto a quello di partenza: le traduzioni sono innalzate allo *status* di opere letterarie originali ed il traduttore è diventato la figura essenziale nel processo di ricezione dei testi.

Tuttavia, la strada che ha condotto a questo risultato è stata lunga. L'attività del tradurre è, invero, molto antica e ben più complessa di quanto potrebbe sembrare.

Cos'è, in effetti, la traduzione? La risposta più chiara, in quanto «generale e neutra»<sup>9</sup>, potrebbe essere quella formulata nel 1998 dall'*European Translation Platform*, che la definisce come

---

<sup>6</sup> Cfr. M. MARCHETTI, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi. Equilibrio logico e crisi dei valori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 68.

<sup>7</sup> Ivi, p. 70.

<sup>8</sup> Ivi, p. 68.

<sup>9</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006, p. 14.

«la trasposizione di un messaggio scritto in una lingua di partenza in un messaggio scritto nella lingua di arrivo»<sup>10</sup>.

Si potrebbe dunque parlare della traduzione come di un procedimento che trasforma un testo in un altro testo, per mezzo di una lingua diversa da quella in cui è stata scritta l'opera originale. Quest'interpretazione sembrerebbe esaustiva, considerando che il verbo *tradurre* è il risultato di un percorso etimologico che passa attraverso i verbi latini *transferre* e *traducere*, entrambi forieri dell'idea di “trasferire” qualcosa da una parte all'altra, in questo caso un significato dalla lingua di partenza a quella di arrivo<sup>11</sup>. Ma il ruolo del traduttore va ben oltre. L'atto del tradurre non si può considerare come un fatto puramente linguistico, ossia circoscritto all'analisi degli aspetti morfosintattici e lessicali di un testo. Esso, infatti, implica anche criteri extralinguistici. Due lingue diverse rappresentano realtà diverse e, se ogni cultura si esprime sotto forma di testi, tradurre un'opera in un'altra lingua significa tradurla in un'altra cultura.

Il traduttore assume dunque un'importante funzione pragmatica: deve interpretare il testo di partenza e riprodurlo in un'altra lingua, ipotizzandone un lettore modello e adattandolo ai suoi criteri di fruibilità nella cultura d'arrivo. Ogni traduzione

---

<sup>10</sup> L. REGA, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 24.

<sup>11</sup> Cfr. M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., pp. 49-50: «Dans les ouvrages de traductologie, on voit des schémas, parfois d'une grande complexité, qui dérivent en réalité tous de la formule fondamentale: LD→LA. La flèche symbolise le transfert linguistique que constitue la traduction et que vient confirmer l'étymologie (“traduire” = “conduire” (“ducere”), “conduire de l'autre côté” (“trans”))» e R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 3: «Inexistant en français avant le XVIe siècle, le mot *traduire* remonte à un très vieux verbe latin irrégulier dont les formes à l'infinifit présent étaient *transfere*, et au participe passé, *translatus*».

diventa così un atto di interpretazione, un processo creativo che dà vita ad una nuova opera, non ad una copia, ma ad un testo unico: «*Interprète/interpreter* are commonly used to mean *translator*. This, I believe, is the vital starting point»<sup>12</sup>, sostiene George Steiner.

Per quanto detto finora, la traduzione viene considerata come un'attività interdisciplinare, in cui il traduttore, facendosi carico non solo della mediazione linguistica ma anche di quella culturale, deve necessariamente tenere conto di materie come la semiotica, la psicolinguistica, la sociolinguistica, la filosofia e l'antropologia culturale.

La traduzione diventa quindi “riscrittura” e colui che traduce è autorizzato, secondo questa prospettiva, anche a manipolare il testo di partenza per conformarlo all'ideologia e alla cultura del suo tempo. Insomma, come afferma il traduttologo André Lefevere, i traduttori «non creano la letteratura, ma la riscrivono»<sup>13</sup>.

## 1.2 La traduzione nella storia

George Steiner, uno tra i più noti studiosi della traduzione, propone, nell'opera intitolata *After Babel*, una divisione della letteratura sulla teoria e sulla pratica del tradurre in quattro periodi storici, ognuno dei quali caratterizzato da un approccio specifico<sup>14</sup>:

---

<sup>12</sup> G. STEINER, *After Babel, Aspects of language and translation*, New York and London, Oxford University Press, 1975, p. 28.

<sup>13</sup> A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1992, p. 10.

<sup>14</sup> Cfr. G. STEINER, *After Babel, Aspects of language and translation*, op. cit., pp. 236-237.

1. Il primo periodo va dalle teorie di Cicerone e di Orazio, esposte rispettivamente nelle opere *Libellus de optimo genere oratorum* del 46 a.C. e *Ars poetica* del 65-68 a.C., alle teorie di Alexander Fraser Tytler, ed in particolare al suo *Essay on the Principles of Translation* del 1792. Questa fase è, secondo Steiner, caratterizzata da un approccio empirico: le teorie sulla traduzione nascono, cioè, dalla pratica traduttiva.

2. Il secondo periodo, che si estende dal 1792 al 1946, anno di pubblicazione dell'opera dello scrittore francese Valéry Larbaud, intitolata *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, si basa invece su un approccio di tipo ermeneutico alla traduzione, fondato principalmente sulla comprensione di un testo e sul tentativo di stabilire un modello generale di significato. La teoria procede sempre di pari passo con la pratica, ma lo studio della traduzione acquisisce un aspetto più filosofico. A questa fase appartengono le opere di autori come Goethe, Schopenhauer, Paul Valéry, Ezra Pound, Benedetto Croce e Walter Benjamin.

3. Con il terzo periodo si entra nell'era moderna. Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta del Novecento si assiste all'introduzione di alcune teorie di linguistica strutturale e di statistica negli studi sulla traduzione. È una fase di intensa esplorazione, in cui inizia a diffondersi la traduzione "automatica", ad opera dei computer, e in cui i professionisti costituiscono associazioni e riviste focalizzate sui problemi concernenti l'attività traduttiva. Rappresentativa di questo

stadio è l'opera di Andrei Fedorov, *Introduction to the Theory of Translation*, del 1953.

4. Il quarto ed ultimo periodo va dagli anni Sessanta ad oggi, ed è segnato più che mai dalla visione della traduzione come studio interdisciplinare, la cui analisi è legata necessariamente alla combinazione di numerose discipline come la psicologia, l'antropologia, la sociologia e la linguistica. Al centro di tutte le teorie c'è l'idea che ogni comunicazione sia un processo traduttivo. È in questa fase che nascono i *Translation studies*, il cui approccio è legato al problema della ricezione del testo e all'idea della traduzione come valorizzazione delle differenze tra le culture.

La suddivisione proposta da Steiner ha sicuramente il merito di semplificare e chiarire gli studi su questo campo, raggruppandoli in ampie categorie in base ai loro principi fondamentali. Tuttavia è bene sottolineare la difficoltà, se non l'impossibilità, di catalogare secoli e secoli di teorie in rigide suddivisioni temporali e secondo criteri assoluti. Lo stesso Steiner tiene a precisare, infatti, che «the lines of division are in no sense absolute»<sup>15</sup>.

Per questo motivo uno studio diacronico delle teorie sulla traduzione potrebbe risultare utile per capire lo sviluppo storico di quest'attività, attraverso l'analisi dei dibattiti intercorsi tra i grandi traduttori del passato e del presente, elemento vitale della storia culturale di ogni Paese.

**I Romani** Il sipario si apre sul palcoscenico dell'antichità, in particolar modo su quella romana. C'è chi addirittura afferma, come

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 236.

lo studioso danese Eric Jakobsen, che la traduzione sia «a Roman invention»<sup>16</sup>.

In realtà, già nelle civiltà arcaiche esisteva la figura del traduttore; basti pensare alle numerose testimonianze di glossari bilingui e plurilingui presenti in Asia Minore e nell'antico Egitto<sup>17</sup>. Tra questi, l'esempio più famoso è sicuramente la Stele di Rosetta, documento del II secolo a.C. che permise di decifrare i geroglifici egiziani grazie alla versione greca sottostante.

Nella Grecia antica il traduttore non rivestiva ancora un ruolo glorioso, poiché le lingue straniere servivano esclusivamente a fini commerciali. Le grandi opere dei poeti e drammaturghi greci si diffondevano in versione originale, diventando indiscussi modelli letterari in tutto il panorama occidentale, almeno fino al IV secolo.

Dopo la morte di Alessandro Magno (323 a.C.) e la conquista definitiva dell'Egitto da parte dei Romani (30 a.C.), il centro della cultura si spostò da Atene a Roma. La vasta estensione dei possedimenti romani ebbe come prima conseguenza una condizione di plurilinguismo, seguita dalla tendenza dei Romani ad assorbire i modelli culturali dei popoli conquistati. Fu questo il presupposto fondamentale per la nascita dell'attività traduttiva.

I Romani si consideravano gli eredi principali dei greci ed iniziarono ad emulare i loro modelli, rimaneggiando forme letterarie e linguistiche da loro codificate.

---

<sup>16</sup> S. BASSNETT, *Translation Studies*, Third edition, London and New York, Routledge, 2002, p. 48.

<sup>17</sup> Cfr. R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 33.

Il primo traduttore è considerato Livio Andronico (280 a.C. ca.)<sup>18</sup>, ma è con Cicerone che si inizia a parlare ufficialmente di teoria della traduzione. Nel già citato *Libellus de optimo genere oratorum* del 46 a.C., egli sostiene l'importanza di tradurre non «verbum de verbo», cioè parola per parola, ma «sensum de sensu»<sup>19</sup>, vale a dire di riprodurre il senso dell'originale, attraverso un'attività di interpretazione del testo di partenza, al fine di esprimerne al meglio il contenuto nella lingua di arrivo. Riferendosi ai suoi stessi lavori di traduzione Cicerone afferma: «Je n'ai donc pas jugé nécessaire d'y rendre chaque mot par un mot (*verbo verbum reddere*); pourtant, quant au génie de tous les mots et à leur valeur, je les ai conservés... J'ai cru, en effet, que ce qui importait au lecteur, c'était de lui offrir non pas le même nombre, mais pour ainsi dire le même poids (*Non enim adnumerare sed tanquam adpendere*)»<sup>20</sup>. Anche Orazio, nell'*Ars Poetica*, ripropone vent'anni dopo le stesse teorie: «nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres»<sup>21</sup>. Con queste parole, il poeta latino stabilisce che una traduzione, per essere considerata un'opera d'arte, non deve riprodurre “alla lettera” il testo di partenza; per riuscirci, il traduttore deve essere dunque capace di cogliere il senso del testo originale e di adattarlo adeguatamente nella nuova lingua, con lo

---

<sup>18</sup> Cfr. Ivi, p. 34: «Livio Andronico (280 a.C. ca.), affrancato alla *gens Livia*, è considerato il primo traduttore: ci ha lasciato alcuni frammenti di una traduzione latina dell'*Odissea (Odysssia)* in versi saturnii (metro antecedente l'esametro) che ebbe diffusione a livello didattico fino al I secolo».

<sup>19</sup> S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 50.

<sup>20</sup> Cit. in I. OSEKI-DÉPRÉ, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 19.

<sup>21</sup> «Avrai cura di non rendere parola per parola, da semplice interprete», cit. in R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 35.

scopo di far comprendere ed apprezzare la sua traduzione ai lettori ai quali è destinata.

Con l'avvento del Cristianesimo, il ruolo della traduzione diventa quello di diffondere la parola di Dio. Il più grande traduttore di questo periodo è San Gerolamo (374 ca-420), conosciuto per la traduzione in latino del Vecchio Testamento, che prenderà il nome di *Vulgata* e sarà dichiarata testo ufficiale dalla Chiesa durante il Concilio di Trento (1545-63). Come Cicerone e Orazio, anche San Gerolamo sostiene l'importanza di tradurre «non verba, sed sententias»<sup>22</sup>, cioè non ripetendo l'ordine delle parole ma dando rilievo ai concetti, quindi alla correttezza del contenuto.

**Il Medioevo** Con la caduta dell'Impero romano d'Occidente (476), che segna l'inizio del Medioevo, il primato politico, economico e culturale dei Romani si disgrega. Venendo a mancare l'omogeneità linguistica creata dall'Impero, si accelera il processo di metamorfosi del latino parlato verso le nuove lingue volgari, le cosiddette “lingue romanze”.

La Chiesa assume in questa fase storica un'importanza cruciale nella diffusione della cultura: grazie al lavoro di monaci amanuensi, copisti e traduttori, si conservano e si tramandano nei secoli a venire testi classici latini e greci.

Con la nascita delle letterature in volgare, nel X secolo, la traduzione assume una nuova dimensione. In questo periodo storico, infatti, più che di traduzione si dovrebbe parlare di

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 37.

rifacimenti, o di «volgarizzamenti»<sup>23</sup>, volti alla «pura trasmissione di contenuti»<sup>24</sup>, anziché al rispetto della forma.

Particolarmente vivace dal punto di vista culturale è l'Italia, che si distingue in questi anni per una rigogliosa attività traduttiva, evidente soprattutto nell'area toscana ed emiliana, da dove provengono numerosi volgarizzamenti dal latino e soprattutto dal francese, grazie agli intensi rapporti commerciali con la Francia. Probabilmente grazie ad una tradizione classica di grande valore e alla presenza delle maggiori scuole di retorica, «l'Italia è il paese in cui si traduce di più»<sup>25</sup>, ma bisogna sottolineare che si tratta principalmente di traduzioni di modelli retorici classici, dato che è la Francia a sviluppare per prima una propria produzione poetica nel XII secolo. L'Italia, in realtà, sarà in ritardo di oltre un secolo rispetto alla Francia nello sviluppo della poesia<sup>26</sup>: «il primo poeta-traduttore della letteratura italiana»<sup>27</sup> risulta essere infatti Jacopo da Lentini, che operò nella scuola poetica siciliana nel XIII secolo.

**L'Umanesimo** La riscoperta dei classici, fenomeno che caratterizza questo periodo culturale, conduce inevitabilmente a un nuovo valore dato alla traduzione. I traduttori si concentrano su lavori filologici di recupero dei testi classici, ragion per cui nel XIV

---

<sup>23</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 40.

<sup>24</sup> G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 10.

<sup>25</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 41.

<sup>26</sup> G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, op. cit., pp. 32-33: «[...] perché la cultura italiana, in ritardo su quella francese di oltre un secolo e priva di autonomia negli svolgimenti della poesia narrativa epica e romanzesca come di quella drammatica, sia invece in anticipo e conservi a lungo una posizione d'avanguardia negli sviluppi della prosa e in quelli della tecnica della traduzione e della traduzione artistica in specie».

<sup>27</sup> Ivi, p. 25.

e nel XV secolo si assiste soprattutto alla diffusione di volgarizzamenti di testi latini.

Nel contempo, a causa della presenza turca nei territori greci, molti intellettuali si spostano in Occidente, portando con sé il loro patrimonio culturale. Così, non solo si assiste al proliferare di traduzioni dal greco, ma quest'ultimo inizia ad essere insegnato nelle scuole senza l'intercessione del latino, che fino a quel momento era fondamentale<sup>28</sup>. Questo nuovo interesse linguistico si accompagna ad una rinnovata coscienza filologica la quale farà sì, da questo momento, che le traduzioni siano più fedeli all'originale.

Il modello più significativo di traduttore e teorico umanista è Leonardo Bruni, il cui trattato intitolato *De Interpretatione recta* è considerato come il primo testo moderno di teoria della traduzione. Bruni ha un'evidente intenzione prescrittiva, fornendo al traduttore delle regole da seguire per ben tradurre: la perfetta conoscenza della lingua di partenza e di quella di arrivo, la conservazione del ritmo e della musicalità del testo originale, nonché la riproduzione dello stile personale del suo autore. Soltanto così, secondo Bruni, si può ottenere un'«*interpretatio recta*»<sup>29</sup>, totalmente fedele al testo di partenza.

Inoltre, in questo periodo, la traduzione assume un ruolo centrale nelle lotte tra la Chiesa di Roma e gli Stati nazionali appena sorti. Tutte le versioni in volgare della Bibbia, usate dai grandi riformatori religiosi come arma contro il potere della Chiesa,

---

<sup>28</sup> Cfr. Ivi, p. 54: «[...] la traduzione dal greco è, accanto alla riscoperta di classici latini e alla nuova circolazione di quelli greci, una delle componenti essenziali dell'Umanesimo, con l'impostazione bidimensionale e comparativa della cultura classica».

<sup>29</sup> Cit. in R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 45.

vengono considerate eretiche perché diverse dalla *Vulgata* di San Gerolamo e condannate al rogo, spesso insieme ai loro autori, che sostenevano il diritto del loro popolo di comprendere le Sacre Scritture. Martin Lutero fu il principale propugnatore «de la pleine intelligibilité des textes à l'homme ordinaire»<sup>30</sup>, sostenendo l'eventualità di modificare il testo originale al fine di renderlo il più chiaro possibile per i lettori germanici. I suoi principi di traduzione comprendevano dunque la necessità di modificare l'ordine delle parole, di utilizzare connettori, di sostituire le metafore più oscure e di sopprimere tutti i termini greci o ebraici qualora non vi fossero stati equivalenti in lingua tedesca. Il capolavoro di Lutero è la traduzione dal greco al tedesco dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*, che ancora oggi nella Germania protestante sono considerate le versioni ufficiali<sup>31</sup>.

Vediamo dunque che la traduzione in questi anni si fa portavoce di un mutamento radicale e, nonostante le opposizioni, la Bibbia continua a diffondersi anche in altre lingue volgari. Celebri sono le traduzioni inglesi: la prima, di John Wycliffe del 1384, seguita, nel 1396, da una revisione ad opera del successore John Purvey e, infine, quella di William Tyndale, la prima ad essere stampata, nel 1525.

**Il Rinascimento** Come nell'Umanesimo, nel Rinascimento domina il vincolo assoluto di rapportarsi agli antichi, basandosi ancora una volta sull'imitazione dei modelli classici. Si tratta però

---

<sup>30</sup> R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 6 : «Martin Luther accordait une telle importance à la production d'un style vernaculaire accessible et satisfaisant sur le plan esthétique qu'il utilisait les verbes *übersetzen* (traduire) et *verdeutschen* (germaniser) à peu près comme synonymes».

<sup>31</sup> Cfr. Ivi, p.7.

di una fase caratterizzata da un rinnovamento radicale nel campo della traduzione: tradurre non indica più il semplice passaggio da un codice linguistico ad un altro, ma adesso si parla piuttosto di «*imitatio*»<sup>32</sup>: nell'imitare i modelli classici, il traduttore rinascimentale libera il proprio bisogno di innovazione. Non è più servo fedele del testo originale ma dimostra la sua creatività e la sua capacità inventiva, adattando il testo originale ad un nuovo pubblico. La traduzione si presenta come «alto esercizio di stile, come sfoggio di abilità del traduttore di travestire l'originale gareggiando con esso»<sup>33</sup>. Come afferma Susan Bassnett: «The figure of the translator appears almost as a revolutionary activist rather than the servant of an original author or text»<sup>34</sup>.

Un esempio di traduzione rinascimentale è quella dei *Dialoghi* di Platone realizzata dall'autore e traduttore Étienne Dolet (a cui si deve il termine francese *traduction*, apparso per la prima volta nel 1540<sup>35</sup>), processato per eresia proprio per aver frainteso l'intenzione originale del filosofo greco.

**Il Seicento** La propensione dei traduttori all'imitazione e al libero adattamento trova la massima espressione nella Francia del XVII secolo. I traduttori dell'epoca si appropriano dei testi originali e li trasformano a loro piacimento per adattarli ai canoni dell'estetica francese, arrivando talvolta ad una vera e propria trasfigurazione delle opere. È questo il fenomeno delle *belles infidèles*, traduzioni in cui la fedeltà all'originale non è di certo il

---

<sup>32</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p.48.

<sup>33</sup> W. ROMANI, *La traduzione letteraria nel Cinquecento. Note introduttive*, in *La traduzione, Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, p.394.

<sup>34</sup> S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 62.

<sup>35</sup> Cfr. M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 35.

criterio che sta più a cuore al traduttore, il quale si aggiudica per questo motivo l'epiteto di "traditore": «la "fidélité, nécessaire, n'est pas suffisante. Il est indispensable d'y ajouter la beauté, sans la quelle la traduction se condamnerait à sortir des "belles-lettres"»<sup>36</sup>.

Diverse voci, come quella del poeta, traduttore e critico letterario inglese John Dryden<sup>37</sup>, si oppongono a questo particolare modello di traduzione, basato sul principio dell'*imitatio*, criticando «l'eccessivo narcisismo»<sup>38</sup> di quei traduttori che scelgono di impadronirsi di testi altrui, ritoccandoli, e a volte stravolgendoli, a loro piacimento<sup>39</sup>. Molti altri autori, invece, abbracciano entusiasti tale metodo. Tra questi, l'inglese Abraham Cowley, il quale, nel processo di traduzione delle sue *Pindarique Odes* del 1656, sostiene di aver seguito il principio dell'imitazione e di aver «taken, left out and added what [he] pleased»<sup>40</sup>, ponendosi così come l'autore del manifesto dei «libertine translators»<sup>41</sup> del XVII secolo.

**Il Settecento** Il secolo dell'Illuminismo rappresenta un momento importante per la disciplina della traduzione: si studiano

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 36.

<sup>37</sup> Nella prefazione alla sua traduzione del 1680 delle *Epistole* di Ovidio, Dryden propone una sorta di metodo traduttivo, formulando tre tipi di traduzione: metafrasi (quando si traduce parola per parola), parafrasi (quando si traduce privilegiando il significato, seguendo la teoria di Cicerone), imitazione (quando si traduce rimaneggiando liberamente il testo originale). Dryden sceglie il secondo tipo di traduzione, preferendolo agli altri due in quanto criterio intermedio tra fedeltà assoluta e libertà eccessiva. Cfr. R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 54 e R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 8.

<sup>38</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 53.

<sup>39</sup> Cfr. J. DRYDEN, cit. in M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., pp. 42-43: «L'imitation consiste à prendre la liberté de ne garder ni les mots ni le sens, mais "si [des] auteurs [...] sont ainsi traités, on ne peut plus dire qu'il s'agisse encore de leurs oeuvres", car cela revient à substituer à l'original "quelque chose de nouveau qui est presque la création de quelqu'un d'autre"».

<sup>40</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 63.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

le teorie del passato, se ne elaborano di nuove, si moltiplicano le traduzioni. Le riflessioni sul tradurre, tuttavia, ruotano ancora attorno alla secolare opposizione tra fedeltà alla lettera e fedeltà allo spirito dell'originale. Una risposta di grande interesse arriva dal linguista francese d'Alembert che, insieme a Diderot, dirige la compilazione dell'*Encyclopédie*, imprescindibile opera della cultura settecentesca. L'*Encyclopédie*, in quanto dizionario delle scienze e delle arti, indaga accuratamente anche la scienza del tradurre, e per di più, poiché nasce essa stessa da un progetto di traduzione della *Cyclopaedia or the Dictionary of Arts and Sciences* di Chambers, riesce ad incarnare «un corpus significativo per quanto concerne il convergere della riflessione teorica sulla lingua, con la pratica traduttiva»<sup>42</sup>.

Inoltre, nel testo del 1753, *Observations sur l'art de traduire en général*, d'Alembert si avvicina a Dryden nel sostenere che un buon traduttore deve ricercare il giusto equilibrio tra «eccessivo letteralismo» e «smodata libertà»<sup>43</sup>, affermandone il forte dovere morale nei confronti del lettore destinatario dell'opera tradotta<sup>44</sup>.

Alla base della traduzione c'è, secondo d'Alembert, la trasmissione delle idee generate dal «génie des langues»<sup>45</sup>, vale a dire le caratteristiche tipiche di ogni lingua nazionale. E, poiché è impossibile trasferire con esattezza questo «genio» da una lingua

---

<sup>42</sup> M. MARCHETTI, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi. Equilibrio logico e crisi dei valori*, op. cit., p. 59.

<sup>43</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 57.

<sup>44</sup> Cfr. S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 65: «Underlying Dryden's and Pope's concept of translation is another element, beyond the problem of the debate between overfaithfulness and looseness: the whole question of the moral duty of the translator to his contemporary reader».

<sup>45</sup> M. MARCHETTI, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi. Equilibrio logico e crisi dei valori*, op. cit., p. 69.

all'altra, il traduttore deve concentrarsi sull'espressione del «caractère»<sup>46</sup> del testo originale.

L'importanza di riprodurre lo “spirito” dell'opera, piuttosto che la “lettera”, è alla base anche dell'*Essay on the Principles of Translation* di Alexander Fraser Tytler. Quest'opera del 1792 segna, secondo la suddivisione proposta da Steiner, la conclusione della prima fase di riflessioni sulla pratica del tradurre, basata su un approccio di tipo empirico, che era incominciata con Cicerone e Orazio. Il saggio di Tytler è stato definito come «the first systematic study of translation process»<sup>47</sup>, in quanto assume un'impostazione prescrittiva, suggerendo i tre principi che un buon traduttore dovrebbe rispettare: innanzitutto riprodurre nella sua totalità l'idea, lo “spirito” del testo di partenza, ricrearne adeguatamente lo stile di scrittura e, soprattutto, fare in modo che la traduzione sia chiara e scorrevole come l'originale<sup>48</sup>.

Le teorie di Tytler conferiscono dunque più valore al destinatario della traduzione, la quale deve essere il più naturale possibile, tanto da non sembrare neppure una traduzione<sup>49</sup>. In questo modo il traduttore, aspirando all'invisibilità, somiglia ad un

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 68.

<sup>47</sup> S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 67.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibidem* e R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>49</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 64: «Tytler dedica un capitolo alla resa della naturalezza (*easiness*), che viene raggiunta grazie alla maggiore libertà concessa al traduttore [...]. Con il principio della *easiness* o del moderno *fluency*, il testo tradotto diviene “trasparente”, non sembra una traduzione. Espropriando il testo tradotto del suo contesto culturale, il traduttore deve aspirare all'”invisibilità”, mimetizzando la propria “natura culturalmente mediata e la parzialità ideologica” che definiscono ogni traduzione».

pittore che copia un dipinto originale, cercando di riprodurne lo stesso effetto e la stessa energia, pur non usando gli stessi colori<sup>50</sup>.

**Il Romanticismo** Già alla fine del Settecento, negli ambienti intellettuali si comincia a percepire un certo fermento, germe di una reazione agli ideali neoclassici di razionalismo, equilibrio e armonia formale che esploderà senza riserve nel secolo successivo, nell'età romantica. Gli autori iniziano a dedicarsi alle funzioni vitali dell'immaginazione e della forza creativa della scrittura.

Queste condizioni porteranno inevitabilmente ad una svolta anche nelle teorie traduttive. L'innovazione proposta dai romantici consiste nel riconoscere la traduzione non solo come attività autonoma, ma soprattutto come processo ermeneutico, in cui il traduttore assume un ruolo cruciale, avvicinandosi sempre di più alla condizione di autore<sup>51</sup>. Tradurre diventa a tutti gli effetti un atto creativo. Lo dimostrano, ad esempio, le opere dei poeti romantici inglesi, come Wordsworth e Coleridge, che riconoscono nelle traduzioni di opere latine o greche una risorsa per vivificare ed arricchire la propria lingua.

La vera "svolta romantica" avviene però in ambito tedesco. I romantici tedeschi partono dal presupposto dell'impossibilità di tradurre un testo letterario perché ad ogni lingua e ad ogni Paese corrispondono diverse «visioni del mondo»<sup>52</sup>, non sempre completamente trasmissibili attraverso l'espressione linguistica. La

---

<sup>50</sup> S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 66: «The eighteenth-century concept of the translator as painter or imitator with a moral duty both to his original subject and to his receiver was widespread».

<sup>51</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 65: «[...] la funzione del traduttore, che, da una parte, ha di fronte la sacralità dell'autore, dall'altra è chiamato a ricreare il testo, alla stregua di un autore».

<sup>52</sup> Ivi, p. 67.

traduzione diventa quindi una sorta di sfida appassionante per gli scrittori romantici che vedono nel contatto con le altre culture un potere rigeneratore della cultura nazionale. Tra questi Goethe, che nel ciclo di poesie composto tra il 1814 e il 1827 ed intitolato *Il Divano orientale-occidentale (West-östlicher Divan)* parla dei metodi traduttivi, distinguendo tre tipi di traduzione: la prima, che si limita a trasmettere l'opera così com'era nella lingua di partenza, la seconda, che invece si preoccupa maggiormente di adattarla alla cultura d'arrivo, come facevano le *belles infidèles*, e infine la terza, la quale, rappresentando una sintesi tra le prime due, permette alla traduzione di non sostituirsi all'originale ma di stare «à sa propre place»<sup>53</sup>. Goethe sostiene dunque l'importanza di adattare il testo d'origine alla cultura di arrivo, attraverso l'avvicinamento della propria lingua alle peculiarità della lingua straniera e la realizzazione di una sorta di «croisement»<sup>54</sup> tra le due. In tal modo, non solo viene valorizzata e rimpinguata la lingua in cui si traduce, ma avviene anche uno svecchiamento delle opere originali che assumono così una nuova energia. Goethe afferma infatti che «Il traduttore non lavora solo per la sua nazione, ma anche per quelle in cui ha tradotto l'opera. Infatti, più spesso di quanto non si creda, si dà il caso che una nazione assorba la linfa e la forza di un'opera [...] al punto di non poter più gioire di quest'opera né trarne ulteriormente alimento. Ciò riguarda prima di tutto i Tedeschi, che elaborano troppo in fretta quel che viene loro offerto [...]. Per

---

<sup>53</sup> M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 45.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

questo è salutare che la loro opera originale appaia loro come nuovamente rivivificata tramite una buona traduzione»<sup>55</sup>.

Anche Madame de Staël contribuisce al dibattito con l'opera del 1816, *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, in cui l'autrice afferma l'importanza delle traduzioni in quanto arricchimento e rinnovamento delle culture nazionali<sup>56</sup>.

Si può parlare pertanto di una sorta di processo di osmosi tra lingua di partenza e lingua di arrivo. Secondo i Romantici, l'opera tradotta ne esce rigenerata nella forma straniera, mentre la traduzione, riproponendo l'anima dell'originale, diventa specchio di una cultura nuova.

Ci sembra appropriato concludere questo paragrafo con le parole del celebre filosofo e letterato tedesco Johann Gottfried Herder, iniziatore insieme a Goethe dello *Sturm und Drang*, il quale esemplifica il concetto di traduzione come contatto e arricchimento delle culture attraverso una metafora squisitamente romantica: «Non è per disimparare la mia lingua che ne imparo altre [...] io passeggio nei giardini stranieri per cogliervi fiori per la mia lingua [...] osservo i costumi stranieri al fine di sacrificare i miei al genio della patria, come altrettanti frutti maturi sotto un sole straniero»<sup>57</sup>.

**Il Novecento** Il secolare dilemma che sta alla base della storia della traduzione continua a separare teorici e letterati anche nel corso del Novecento: il traduttore deve essere più fedele al testo di partenza, e quindi privilegiare la “lettera”, o dare più importanza

---

<sup>55</sup> J. W. GOETHE, cit. in A. BERMAN, *La prova dell'estraneo*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 85.

<sup>56</sup> Cfr. Ivi, p. 70.

<sup>57</sup> J.G. HERDER, cit. in A. BERMAN, *La prova dell'estraneo*, op. cit., pp. 52-53.

al risultato e alle esigenze dei destinatari della traduzione, preoccupandosi maggiormente del rispetto del “senso” originale?

Si può affermare tuttavia che nell’ambito degli studi traduttologici il Novecento costituisce un secolo innovativo che vede nascere le prime vere teorie sistematiche della traduzione, la quale «n’est plus uniquement perçue comme un art, mais aussi comme une discipline où l’on s’efforce de systématiser le processus de l’opération traduisante»<sup>58</sup>.

Questi nuovi studi, infatti, guardano la dicotomia classica tra quelli che Mounin definisce metaforicamente «les verres colorés» e «les verres transparents»<sup>59</sup> (rispettivamente la traduzione letterale e quella libera) da una prospettiva diversa, più scientifica, focalizzandosi adesso maggiormente sulla questione della lingua: vediamo nascere termini come «source language (SL)» (in francese «langue source» o «langue de départ (LD)») e «target language (TL)» (in francese «langue cible» o «langue d’arrivée (LA)») <sup>60</sup> e i teorici della traduzione dividersi tra «sourciers» e «ciblistes»<sup>61</sup>. I primi privilegiano il testo di partenza (texte source) e si preoccupano di rispettare l’intenzione dell’autore originale rendendola fedelmente in un’altra lingua, mentre i secondi privilegiano il testo di arrivo (texte cible), curandosi di eliminare ogni traccia della lingua e della cultura del testo d’origine, considerate come un’«interférence»<sup>62</sup> per il lettore della traduzione. Se per i “sourciers” la traduzione deve essere funzionale

---

<sup>58</sup> Cfr. R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 9.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 49.

<sup>61</sup> Cfr. J-R LADMIRAL, *Sourciers et ciblistes*, in «Revue d’esthétique», n° 12, Toulouse, Privat, 1986, pp. 33-42.

<sup>62</sup> M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 45.

all'originale, mantenendo cioè gli elementi peculiari della lingua e della cultura del testo di partenza, per i "ciblistes", invece, la traduzione deve mirare alla trasparenza assoluta, tanto da non sembrare neppure una traduzione. Di conseguenza, a questi punti di vista opposti corrispondono due diverse attitudini del lettore del testo tradotto, che viene chiamato a compiere uno sforzo interpretativo più o meno grande a seconda che si tratti di una traduzione "sourcière" o "cibliste": «Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille et fait que l'écrivain aille à sa rencontre»<sup>63</sup>.

Questa nuova prospettiva di studi, legata al concetto di traduzione come fenomeno linguistico, è fortemente connaturata anche al concetto di "equivalenza", che, secondo Jean-René Ladmiral, riproduce l'ambiguità della traduzione, in quanto, utilizzando una terminologia saussuriana<sup>64</sup>, «il s'agit d'une identité de la parole à travers la différence des langues»<sup>65</sup>. Nel suo testo del 1964 intitolato *Toward a Science of Translating*, il teorico della traduzione americano Eugene Nida, raggiunta la consapevolezza dell'impossibilità di un'identità perfetta tra traduzione e testo originale, distingue due forme di equivalenza: l'"equivalenza formale", che consiste nella riproduzione meccanica e letterale sia

---

<sup>63</sup> F. SCHLEIERMACHER, citato in A. BERMAN (a cura di), *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 303.

<sup>64</sup> J. R. LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, op. cit., pp. 16-17: «c'est en se servant des concepts saussuriens de *langue* et de *parole*, plus proprement linguistiques et n'impliquant pas le même niveau de formalisation, qu'on pourra esquisser une théorie de la traduction. (La langue désigne le stock des virtualités linguistiques dont dispose la communauté, la parole est la réalité de l'activité qui met en œuvre la langue)».

<sup>65</sup> Ivi, p.17.

della forma che del contenuto del testo di partenza al fine di ottenere una corrispondenza perfetta tra il messaggio in esso veicolato e quello espresso nel testo di arrivo, e l'“equivalenza dinamica”, la quale, basata sul principio dell'*equivalent effect*<sup>66</sup>, dà invece importanza alla trasmissione del significato globale del testo, con lo scopo di generare lo stesso effetto prodotto dall'originale sul lettore, ricreando nella lingua di arrivo un rapporto tra destinatario e messaggio che sia il più vicino possibile a quello realizzato dal testo di partenza<sup>67</sup>. Nida sostiene la superiorità dell'equivalenza dinamica, in quanto valorizza il pubblico della traduzione, facendo sì che il messaggio originale gli arrivi correttamente ma che si realizzi soprattutto l'intenzione del testo di partenza, senza la quale, secondo lui, la comunicazione non sarebbe altro che «a mere game of verbal solitaire»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Cfr. E. NIDA, *Principles of Correspondence*, in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London e New York, Routledge, p. 129: «A translation which attempts to produce a dynamic rather than a formal equivalence is based upon “the principle of equivalent effect” [...]. [...] the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message» e S. BASSNETT, *Translation Studies*, op. cit., p. 33: «*Dynamic equivalence* is based on the principle of *equivalent effect*, i.e. that the relationship between receiver and message should aim at being the same as that between the original receivers and the SL message».

<sup>67</sup> Cfr. R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 77: «1. Équivalence formelle: Quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language. Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labor unduly hard. 2. Équivalence dynamique: quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the RESPONSE of the RECEPTOR is essentially like that of the original receptors. Frequently, the form of the original text is changed».

<sup>68</sup> E. NIDA, *The Nature of Dynamic Equivalence in Translating*, in Babel, vol. XXIII, n° 3, 1977, p. 99, cit in R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 78.

L'importanza che riveste la linguistica nella prima metà del Novecento è dunque subito evidente anche negli studi traduttologici. Come sostiene John Catford nel suo testo del 1965, *A Linguistic Theory of Translation*, «la traduction est affaire de langage; la linguistique traite du langage; donc la traduction est l'objet de la linguistique»<sup>69</sup>.

Eppure, molto presto, l'egemonia della linguistica inizia ad essere criticata dagli stessi traduttori, soprattutto da quelli letterari, i quali additano tutte le teorie puramente prescrittive fino ad allora elaborate, definendole inadeguate ad affrontare un fenomeno tanto complesso e culturalmente connotato come quello della traduzione. A partire dagli anni Settanta, infatti, traduttori e teorici sentono la necessità di affrontare il problema del tradurre da un punto di vista più pragmatico: il traduttore assume il ruolo fondamentale di interprete, che deve decifrare il testo e adattarlo al sistema culturale di arrivo. Questo approccio è alla base delle teorie strutturalistiche di Roman Jakobson.

Si assiste così ad una vera e propria svolta: l'attenzione si sposta dalla dimensione puramente linguistica a quella culturale, e soprattutto all'orizzonte d'attesa del lettore<sup>70</sup>.

Si affermano, in questo clima, le teorie di Gideon Toury, che si inseriscono nella cosiddetta prospettiva «descrittiva»<sup>71</sup> degli studi

---

<sup>69</sup> Cfr. J. CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation*, cit. in M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 53.

<sup>70</sup> Cfr. P. TOROP, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000, p. 110: «L'approccio linguistico all'attività traduttiva - a lungo prevalente - è stato compensato dall'approccio funzionale, dallo spostamento di attenzione dalla lingua e dalla struttura dell'originale al testo tradotto e alla sua ricezione».

<sup>71</sup> Cfr. J. MUNDAY, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London & New York, Routledge, 2001, p. 111 e A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes?: stratégies pour la traduction des*

sulla traduzione, allargando l'analisi del processo traduttivo al di là della lingua. Toury, nel suo testo del 1980, *In Search of a Theory of Translation*, ricordando la dicotomia tra “ciblistes” e “sourciers”, distingue tra la traduzione «target oriented», che tende a «naturalizzare»<sup>72</sup> il testo di partenza (prototesto) nella cultura di arrivo, e quella «source oriented», che invece rispetta il più possibile i valori culturali del sistema di partenza, spingendo il lettore del testo tradotto (metatesto) ad avvicinarsi ad esso e a conoscerlo<sup>73</sup>. La soluzione migliore sarebbe quella di trovare un equilibrio tra le norme linguistiche e culturali delle due società coinvolte, quella di partenza e quella di arrivo, ma, come afferma lo stesso Toury, «cet équilibre ne sera jamais parfait»<sup>74</sup> e nella traduzione ci saranno sempre le tracce più marcate di uno o dell'altro sistema normativo. Toury introduce quindi i principi di “adeguatezza” e “accettabilità”<sup>75</sup>. Se il traduttore lavora seguendo il principio di adeguatezza, allora significa che la traduzione che ne

---

*métaphores, Acta universitatis upsaliensis*, 2002, p. 43 : «Les théories de Toury se placent à l'intérieur de la branche d'études de la traduction qui a adopté l'étiquette “descriptive translation studies”, “études descriptives de la traduction”. La désignation “descriptives” indique d'abord une opposition aux études “prescriptives”, qui visent une application directe, entre autres dans l'enseignement. [...] Toury insiste sur une stricte répartition de responsabilité entre les deux disciplines: les conclusions tirées qui permettent le trajet du raisonnement théorique à l'application dans une situation concrète est la responsabilité des acteurs dans le champ “prescriptif”. Ils doivent assumer cette responsabilité au lieu d'accuser “la théorie” pour les erreurs qu'ils ont eux-mêmes commises lors de son application. Les responsabilités des études “descriptives” n'incluent donc pas la mise en œuvre des règles élaborés à partir des lois établies».

<sup>72</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 77.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>74</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 44.

<sup>75</sup> G. TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, Philadelphia (Pa.), J. Benjamins, 1995, pp. 56-57.

risulterà sarà “source-oriented”, in quanto i tratti distintivi del prototesto vi sono mantenuti ed espressi in modo incisivo; Il principio di “accettabilità”, che genererebbe una traduzione “target-oriented”, propugna invece la massima chiarezza del metatesto per il lettore di arrivo, ovviamente a scapito del prototesto, il quale viene trasformato ed omologato ai valori della cultura ricevente. Evidentemente, una traduzione oltremodo “adeguata” al testo di partenza potrebbe risultare “inaccettabile” per il lettore d’arrivo, dal momento che ne trascura le esigenze e l’orizzonte d’attesa. Parlando di traduzione “adeguata” e traduzione “accettabile”, Toury non fa altro che riprendere la dicotomia tra equivalenza formale e dinamica di Nida: entrambi i teorici, infatti, prendono le distanze dall’opposizione classica tra traduzione letterale e traduzione libera, mettendo in evidenza «la nature non absolue de la traduction»<sup>76</sup> dovuta all’inevitabile influenza esercitata dalla cultura sulla creazione di un testo e della sua traduzione.

Negli stessi anni si afferma anche un’altra tra le più significative opere sulla traduzione, che ebbe risonanza internazionale e fu tradotta in numerose lingue. Si tratta di *After Babel*, opera di George Steiner già citata all’inizio del capitolo, in cui l’autore ribadisce l’impossibilità di ridurre la traduzione esclusivamente alla sua dimensione linguistica.

Tutte queste teorie corrispondono all’apparizione dei primi studi che prenderanno in seguito il nome di *Translation Studies*, sorti alla fine degli anni Settanta del Novecento e basati sull’idea

---

<sup>76</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 47.

che il nocciolo della teoria traduttiva risieda nell'importanza data al contesto culturale ed alla ricezione del testo.

In occasione del Colloquio di Lovanio su letteratura e traduzione del 1976, André Lefevere accoglie la proposta di utilizzare un termine specifico, "Translation Studies", per definire «quell'ambito di studi che riguarda "i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni"»<sup>77</sup>, allo scopo di elevare a disciplina autonoma quella branca di studi fino ad allora sottovalutata.

In questo periodo, i punti di riferimento per gli studi sulla traduzione sono sicuramente l'opera del 1980 di Susan Bassnett, *Translation Studies*, e il testo *Translation, History and Culture* di André Lefevere, del 1992. I due autori si fanno promotori con le loro opere del cosiddetto «cultural turn»<sup>78</sup>, svolta culturale che segna la stretta relazione che i *Translation Studies* intrecciano ormai con i *cultural studies*. La traduzione è vista infatti come un'attività profondamente legata alla cultura, la cui analisi non si può limitarsi agli aspetti linguistici ma deve rifarsi necessariamente alla sua multidisciplinarietà: gli studi che appartengono a questa fase, dunque, fanno spesso e volentieri incursione in altri settori, come la storia, l'antropologia, la sociologia e l'etnografia, «nel tentativo di ridefinire nuovi metodi di analisi dei testi, in quel processo di *transfer* interculturale che è la traduzione»<sup>79</sup>.

L'importanza che i *Translation Studies* attribuiscono alla cultura è evidente infine negli studi dell'americano Lawrence

---

<sup>77</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 98.

<sup>78</sup> Ivi, p. 101.

<sup>79</sup> F. MAZZARA, *Studi sulla traduzione*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, p.483.

Venuti, il quale, con il suo testo del 1995, *L'invisibilità del traduttore*, riprende la teoria dei romantici tedeschi sulla traduzione come processo di scambio tra culture. Venuti abolisce inoltre la distinzione tra “sourciers” e “ciblistes”, sostenendo l'importanza sia della cultura di partenza che di quella di arrivo e a tale scopo distingue due strategie traduttive: il «domesticating» (domesticazione) ed il «foreignizing» (stranierificazione)<sup>80</sup>. Nella prima, considerata una tattica fortemente etnocentrica e conservatrice, il traduttore tende ad annullare le differenze culturali per rendere più scorrevole e comprensibile la lettura della traduzione nella lingua d'arrivo. Nella seconda, al contrario, colui che traduce non vuole rendersi invisibile ma mantiene «degli elementi estranianti, poco conosciuti e culturalmente altri»<sup>81</sup> per il lettore della lingua d'arrivo, con lo scopo di rendere visibile l'alterità del testo tradotto e quindi della cultura che esso rappresenta ed esprime. Questa è la strategia sostenuta anche dagli autori postcoloniali, come strumento in grado di abbattere le frontiere imposte dall'eurocentrismo culturale.

Intesa come valorizzazione delle differenze culturali, la traduzione assume dunque un valore morale e il celebre studioso francese Antoine Berman propone un'etica del tradurre basata proprio sull'apertura all'Altro: «L'atto etico consiste nel riconoscere e nel ricevere l'Altro in quanto Altro [...]. Questa scelta etica, certo, è la cosa più difficile. Ma una cultura [...] diviene

---

<sup>80</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 104.

<sup>81</sup> Ivi, p. 105.

davvero una cultura [...] solo se è retta - almeno in parte – da tale scelta»<sup>82</sup>.

Alla base dei *Translation Studies*, disciplina in continua evoluzione ancora ai giorni nostri, c'è pertanto la volontà di mostrare le infinite potenzialità della traduzione, che assume così risvolti nuovi, di dialogo, rigenerazione e confronto tra lingue e culture, arricchimento e, perché no, emancipazione.

### 1.3 Problematiche centrali del processo traduttivo

*Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal.*

J. R. Ladmiral<sup>83</sup>

Nella prima parte del capitolo abbiamo visto quanto sia difficile, se non impossibile, fornire una definizione univoca e coerente del concetto di traduzione. Se spostiamo, però, il problema dal piano ontologico a quello pragmatico, cioè dal “**cos'è la traduzione**” al “**come si traduce**”, si potrebbe forse cercare di stabilire alcuni principi di base che sottendono ad ogni atto traduttivo. Anche in questo caso, la complessità delle variabili che interessano la traduzione impedisce di proporre una normativa rigida e universale che possa risolvere tutti i problemi ad essa legati.

Eppure, nel corso del XX secolo, lo sviluppo della linguistica ha dotato di nuovi e funzionali strumenti di analisi i teorici della traduzione, grazie ai quali questi ultimi hanno potuto proporre

---

<sup>82</sup> A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 61-62.

<sup>83</sup> J. R. LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, op. cit., p. 19.

tecniche traduttive piuttosto dettagliate, fornendo principi e regole di condotta utili a guidare le scelte dei traduttori e a chiarire le principali difficoltà che il loro lavoro comporta. Nonostante, come abbiamo già precedentemente rilevato, l'approccio scientifico e razionale della linguistica sia stato aspramente contestato nell'ambito degli studi traduttologici da chi, come il famoso traduttologo Edmon Cary, sostiene che la traduzione sia un'arte e non un'operazione linguistica<sup>84</sup>, è impossibile negare il considerevole apporto fornito dalla linguistica non solo nel campo della letteratura e della traduzione, ma anche nel dominio degli studi di sociologia e psicologia. Il linguista Georges Mounin arriverà, nel suo testo del 1963, *Problèmes théoriques de la traduction*, ad una sintesi tra questi due punti di vista antitetici, affermando che la traduzione rappresenta un'operazione sia linguistica che letteraria allo stesso tempo: «On peut, si l'on y tient, dire que, comme la médecine, la traduction reste un art – mais un art fondé sur une science»<sup>85</sup>.

Tra i più celebri linguisti dell'epoca, è d'obbligo citare per primo il formalista **Roman Jakobson**, che, nel celeberrimo saggio del 1959, *Aspetti linguistici della traduzione*, estende lo studio della traduzione dal dominio linguistico a quello della semiotica e, «en parlant de “signes”, de “signifiants” et de “signifiés”, il s'incrit dans

---

<sup>84</sup> Cfr. M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 54: «une telle prééminence accordée à la linguistique est vivement conteste par les traducteurs eux-mêmes, en particulier de textes littéraires. Edmond Cary en est le porte-parole: “La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire».

<sup>85</sup> G. MOUNIN, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

la lignée de F. de Saussure»<sup>86</sup>. Riportiamo a seguire un estratto della sua opera che esemplifica l'importanza che Jakobson dà alla linguistica e soprattutto alla semiotica come discipline propedeutiche all'attività della traduzione: «Il senso di parole italiane come *formaggio*, *mela*, *nettare*, *conoscenza*, *ma*, *solamente*, o di qualsiasi altra parola, o gruppo di parole, è senza dubbio un fatto linguistico, o, più precisamente e comprensivamente, un fatto semiotico. Il migliore e più semplice argomento contro coloro che attribuiscono il senso (*signifié*) non al segno, ma alla cosa stessa, sarebbe quello di obiettare che nessuno ha mai assaggiato né odorato il senso di *formaggio* o di *mela*. Non esiste significato senza segno, né si può dedurre il senso della parola *formaggio* da una conoscenza non linguistica della mozzarella o del provolone senza l'aiuto del codice linguistico. È necessario ricorrere ad una serie di segni linguistici se si vuole far comprendere una nuova parola. [...] Sia per il linguista, sia per il parlante comune, il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola»<sup>87</sup>.

Per interpretare un segno linguistico Jakobson distingue tre procedimenti<sup>88</sup>, riconosciuti ancora oggi come i modi fondamentali del tradurre:

- **La traduzione endolingvistica** o riformulazione, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua (stesso sistema linguistico).

---

<sup>86</sup> M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p. 21.

<sup>87</sup> R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

- **La traduzione interlinguistica** o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua (diversi sistemi linguistici).
- **La traduzione intersemiotica** o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici (ad esempio quando da un'opera letteraria si passa alla versione cinematografica).

In tutti e tre i casi, però, Jakobson sottolinea l'impossibilità di ottenere un'**equivalenza** perfetta tra il testo di partenza e quello di arrivo, a causa della diversità dei rispettivi sistemi culturali e linguistici, talvolta incompatibili. Il linguista dichiara infatti che «di norma, sinonimia non significa equivalenza assoluta»<sup>89</sup>, e che la traduzione deve essere invece considerata come il prodotto di un atto creativo, risultato di una serie di operazioni di decodifica e parafrasi: «Il traduttore ricodifica e ritrasmette un messaggio ricevuto da un'altra fonte. Così la traduzione implica due messaggi equivalenti in due codici diversi»<sup>90</sup>.

Ma come si fa a parlare di messaggi equivalenti quando i codici che li esprimono sono differenti? In effetti, sempre Jakobson sottolinea che «l'equivalenza nella differenza è il problema centrale del linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica»<sup>91</sup>.

Alla luce delle principali teorie traduttologiche, si può affermare con certezza che il concetto di equivalenza è relativo:

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>91</sup> *Ibidem.*

esso dipende, infatti, dalle scelte operate dal traduttore, il quale, dopo una prima fase di lettura del testo di partenza, procede ad un'analisi delle sue peculiarità linguistiche e stilistiche, fino a giungere ad una fase di interpretazione e riscrittura. Durante tale momento il traduttore «è chiamato a compiere delle scelte»<sup>92</sup>: dovrà cioè fare una sintesi degli aspetti salienti del testo originale e decidere tra le diverse opzioni che la lingua d'arrivo offre<sup>93</sup>, nel tentativo di stabilire una possibile "equivalenza" tra i due testi<sup>94</sup>. L'elaborazione delle diverse fasi del processo traduttivo è una questione che è stata ampiamente affrontata da teorici e linguisti, come lo studioso di semiotica Peeter Torop<sup>95</sup>, nel tentativo di ottenere una certa «normatività»<sup>96</sup> nella traduzione, operazione talmente intricata da essere addirittura definita dal teorico I.A.

---

<sup>92</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione : teorie e metodi*, op. cit., p. 21.

<sup>93</sup> Cfr. J. LEVÝ, *La traduzione come processo decisionale*, in S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 63: «Dal punto di vista pratico del traduttore, in ogni momento del suo lavoro (cioè dal punto di vista pragmatico), l'attività del tradurre è un *processo decisionale*: una serie di un certo numero di situazioni consecutive - di mosse, come in un gioco -, situazioni che impongono al traduttore la necessità di scegliere tra un certo numero di alternative».

<sup>94</sup> Cfr. R. BERTAZZOLI, *La traduzione : teorie e metodi*, op. cit., p. 21-22.

<sup>95</sup> Cfr. P. TOROP, *La traduzione totale*, op. cit., pp. 195-197: «Dal punto di vista della descrizione scientifica, è molto conveniente distinguere due fasi: quella rivolta all'originale e quella rivolta alla traduzione (al lettore), analisi e sintesi. [...]. Per noi la scansione in fasi è prima di tutto interdipendenza di analisi e sintesi, coerenza tra inizio e fine nel processo traduttivo, poiché non esiste un processo in generale, esiste il processo tra due testi ben precisi. Perciò nel modello teorico del processo traduttivo occorre distinguere due fasi: analisi e sintesi. Inoltre, nel processo traduttivo la stessa struttura del testo letterario risulta inclusa in due tipi di processi: il piano dell'espressione viene **ricodificato** con i mezzi dell'altra lingua e dell'altra cultura nel piano dell'espressione del testo tradotto, mentre il piano del contenuto viene **trasposto** nel piano del contenuto della traduzione. Se la ricodificazione è un processo prevalentemente linguistico e formale, la trasposizione è legata alla comprensione della struttura contenutistica del testo, del modello poetico, ed è un processo prevalentemente letterario-artistico».

<sup>96</sup> Ivi, p.195.

Richards come «the most complex type of event yet produced in the evolution of the cosmos»<sup>97</sup>. Ciò nondimeno, esiste una costante in tutte queste teorie, che corrisponde al ruolo del traduttore di fronte all'elemento peculiarmente costitutivo del testo di partenza, definito “**dominante**” dai formalisti russi e dagli strutturalisti come Jakobson: «È la dominante, secondo Jakobson, che determina se l'originale è interpretato e tradotto adeguatamente e ne garantisce l'integrità»<sup>98</sup>. L'individuazione di questo elemento primario nel testo di partenza influenzerà di conseguenza la scelta del metodo traduttivo<sup>99</sup>.

È sempre nel concetto di “dominante” che può trovare risposta il lungo e complesso dibattito sulla **fedeltà** della traduzione, problematica discussa per secoli da teorici, traduttori e linguisti. La maggior parte di essi sembra essere d'accordo nel sostenere che tradurre letteralmente un testo non significhi necessariamente riprodurre fedelmente l'essenza e l'intenzione originali. Umberto Eco, ad esempio, espone la sua personale «semiotica della fedeltà»<sup>100</sup>, secondo la quale la dominante che il traduttore deve individuare e riprodurre, per essere fedele al testo di partenza, è l'intenzione autentica dell'opera, vale a dire ciò che essa esprime di per sé, al di là del suo autore originale. Il noto semiologo evidenzia anche un'altra tra le problematiche più spinose del processo traduttivo, e cioè la **distanza spazio-temporale** tra i lettori

---

<sup>97</sup> I.A. RICHARDS, *Toward a Theory of Translating*, in A.F. Wright (ed.), *Studies in Chinese Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, p.250.

<sup>98</sup> R. BERTAZZOLI, *La traduzione : teorie e metodi*, op. cit., p. 24.

<sup>99</sup> Cfr. P. TOROP, *La traduzione totale*, op. cit., p. 164.

<sup>100</sup> U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 123.

dei due testi. Il traduttore deve scegliere in che misura attualizzare la sua traduzione, se cioè adattarla al contesto socio-culturale del lettore che dovrà leggerla, oppure preferire che sia la cultura ricevente a doversi adattare a quella originale. Per far ciò, secondo Eco, egli dovrà immaginare un lettore empirico<sup>101</sup>, definito «Lettore Modello»<sup>102</sup>, preconizzandone il comportamento e la sua capacità di interpretare il testo, per far sì che la funzione comunicativa di quest'ultimo non vada persa.

Secondo quanto detto finora, la traduzione rappresenta, come la definisce lo stesso Eco, una sorta di «negoziazione»<sup>103</sup> tra due lingue e due culture diverse e spesso molto distanti.

Ovviamente è proprio a causa della pluralità delle lingue e delle culture che è difficile, pressoché impossibile, mettere a punto tecniche di traduzione universali. Nonostante ciò, diversi studiosi hanno cercato, nel corso dei secoli, di stabilire alcuni metodi di traduzione che potessero in qualche modo facilitare il compito del traduttore, fornendo dei criteri generali.

Già nel 1540, il traduttore francese Étienne Dolet, nel suo breve trattato intitolato *La manière de bien traduire d'une langue en autre*, stabilisce cinque regole che, secondo George Steiner,

---

<sup>101</sup> Umberto Eco scrive: «L'autore deve dunque prevedere un modello del lettore possibile [...] che suppone sia in grado di affrontare interpretativamente le espressioni nello stesso modo in cui l'autore le affronta generativamente», cit. in R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, op. cit., p. 26.

<sup>102</sup> U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1998, p. 62: «Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale».

<sup>103</sup> U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 18.

meritano di essere citate poiché posseggono «the virtue of obviousness»<sup>104</sup> e che un buon traduttore dovrebbe rispettare:

1. Afferrare perfettamente «the sense and spirit» del testo originale.
2. Conoscere approfonditamente la lingua dell'originale, alla stregua della propria lingua madre.
3. Essere fedele al significato della frase, non all'ordine delle parole.
4. Usare un linguaggio semplice e chiaro, evitando neologismi, esotismi e termini rari.
5. Comporre un testo stilisticamente armonioso, che sia in grado di incantare l'orecchio e l'intelletto del lettore<sup>105</sup>.

Il primo autentico metodo di traduzione, basato sugli apporti della linguistica, ci viene tuttavia fornito nel 1958 da due eminenti linguisti canadesi, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, nella loro *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, non a caso sottotitolata *Méthode de traduction*, opera che ha segnato profondamente gli studi sulla traduzione<sup>106</sup>. I due autori, provenendo da un paese bilingue, avvertono che la traduzione e le problematiche che essa comporta sono presenti nella società non semplicemente a livello istituzionale ma soprattutto quotidiano. Per

---

<sup>104</sup> G. STEINER, *After Babel, Aspects of language and translation*, op. cit., p. 262.

<sup>105</sup> Cfr. Ivi pp. 262-263 (nostra traduzione).

<sup>106</sup> La *Stylistique comparée du français et de l'anglais* è stata definita da Jean Delisle come «l'une des études descriptives et classificatoires les plus riches sur la comparaison de deux langues» e da LADMIRAL come «l'un des meilleurs manuels de traduction (sic) qui soient», entrambi citati in R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 11.

tale ragione, decidono di affidarsi alla linguistica al fine di proporre dei precetti che possano guidare il passaggio da una lingua ad un'altra. Vinay e Darbelnet ritengono infatti che «la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers»<sup>107</sup> e, come sostiene Georges Mounin, è grazie a loro che la traduzione è entrata nel dominio della linguistica<sup>108</sup>.

Sempre Mounin, sebbene tenga a precisare che la traduzione non è esclusivamente un'operazione che dipende dalla linguistica<sup>109</sup>, conferma che quest'ultima ha avuto il merito di dissipare quell'alone di mistero all'apparenza impenetrabile che circondava la traduzione, non negando le difficoltà che essa comporta, ma cercando di definirle e delimitarle, proponendo soluzioni concrete<sup>110</sup>. Ma quali sono, secondo lui, queste difficoltà?

In *Linguistique et traduction*, noto testo del 1976, Mounin spiega che la maggior parte dei problemi incontrati dal traduttore sono dovuti all'intrinseca diversità tra le lingue e le culture. Una prima categoria di complessità deriva, secondo Mounin, «non pas du passage de langue à langue, mais du passage de civilisation à civilisation»<sup>111</sup>. In altre parole, se una realtà non linguistica di una data civiltà non esiste nella civiltà della lingua in cui si deve tradurre, allora potrebbero mancare i termini per designarla. Ad

---

<sup>107</sup> Cit. in M. OUSTINOFF, *La traduction*, op. cit., p.54.

<sup>108</sup> Cfr. G. MOUNIN, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, p. 81 : «On peut dire que ces trois auteurs [Nida, Vinay e Darbelnet] ont véritablement introduit la traduction dans le domaine de la linguistique – ou bien l'analyse scientifique linguistique dans la traduction».

<sup>109</sup> Cfr. R. LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, op. cit., p. 36: «Mounin [...] tient à préciser que la traduction “n'est pas une opération seulement linguistique” en ce sens que “le point de départ et le point d'arrivée sont toujours linguistiques”».

<sup>110</sup> Cfr. G. MOUNIN, *Linguistique et traduction*, op. cit., p. 81.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

esempio, un cinese avrebbe non pochi problemi a tradurre parole come “mozzarella” o “gorgonzola”, perché tali prodotti non esistono nella sua civiltà. In questo caso, si deve ovviare al problema attraverso l’impiego di un prestito del termine in questione («l’emprunt pur et simple du terme»<sup>112</sup>), espediente definito da Mounin come «une ressource fondamentale de la lutte spontanée des langues contre l’intraduisable»<sup>113</sup>. Un’altra difficoltà, afferma il linguista francese, nasce dalla specificità e dalla varietà delle lingue, che hanno modi diversi di nominare una stessa esperienza non linguistica, legati alla pratica sociale. Ad esempio, se in Inghilterra esiste una sola parola per designare il formaggio (*cheese*), in Italia ne esistono molte di più (mozzarella, gorgonzola, pecorino), per non parlare della Francia, famosa per le numerose varietà di formaggi.

Oltre alle differenze legate alle strutture lessicali delle lingue, Mounin sottolinea anche le difficoltà che nascono a livello delle strutture sintattiche. Le lingue hanno modi diversi di disporre le unità di significato nella frase e per esemplificare questo scoglio linguistico Mounin cita proprio Vinay e Darbelnet: la frase inglese «He swam across the river», che mostra la predilezione di tale lingua per la concretezza e per la descrizione diretta della realtà, è sicuramente diversa dalla sua traduzione francese «Il traversa la rivière à la nage», in cui questo aspetto evidentemente si perde<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>113</sup> Ivi, p. 82.

<sup>114</sup> Cfr. Ivi, p. 84: «Vinay e Darbelnet, tout en payant trop largement leur tribut au vieux mythe du génie des langues, multiplient par leur centaines d’exemples excellents la preuve qu’on peut traduire toutes ces prétendues difficultés».

Infine, l'ultima difficoltà messa in evidenza da Mounin giunge da un settore molto delicato, in cui la linguistica entra in punta di piedi, e cioè quello della stilistica. Affermare che tradurre fedelmente una poesia comporta la riproduzione inconsapevole della metrica, della prosodia e della fonetica è come dire che «tous ceux qui n'ont pas lu Homère en grec ne savent absolument rien d'Homère poète», e ciò è chiaramente inammissibile. Quindi, secondo Mounin, l'obiettivo dell'analisi linguistica è in questo caso quello di identificare tutti quegli elementi linguistici che nel testo hanno lo scopo di veicolare un messaggio poetico e, una volta trovati, cercarne di equivalenti nella lingua di arrivo, allo scopo di riprodurre la stessa funzione poetica e lo stesso effetto dell'originale sul lettore della traduzione.

In sostanza, Mounin affronta nella sua opera tutti i problemi legati alla traduzione, come la dicotomia tra forma e contenuto, o la definizione di traduzione come arte o scienza, ma, soprattutto, si oppone al dilemma dell'intraducibilità del testo letterario, concludendo con le parole di Roman Jakobson: «toute expérience cognitive peut être rendue et classée dans n'importe quelle langue»<sup>115</sup>. A dimostrazione di ciò, Mounin riporta proprio il modello traduttivo di Vinay e Darbelnet<sup>116</sup>, i quali propongono una serie di operazioni volte a risolvere suddetti problemi e principalmente «à réduire au millième ou au dix-millième la marge d'intraduisibilité qu'on peut toujours supposer dans un texte»<sup>117</sup>:

---

<sup>115</sup> G. MOUNIN, *Linguistique et traduction*, op. cit., 85.

<sup>116</sup> Cfr. Ivi, pp. 93-95.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 93.

1. **Prestito:** permette di introdurre una parola straniera in una lingua per designare qualcosa che non esiste in quella data cultura. Ad esempio, termini come “mozzarella”, “gorgonzola”, “igloo” e “iceberg” vengono riportati nella traduzione così come sono, magari inizialmente accompagnati da note esplicative, che tenderanno però a scomparire con il passare del tempo, quando tali termini saranno ormai entrati nel linguaggio comune.
2. **Calco:** speciale tipo di prestito, in cui un termine o un sintagma straniero viene tradotto letteralmente nella lingua d’arrivo. Come nel caso della parola italiana “autostrada” che diventa in francese “autoroute”.
3. **Traduzione letterale:** quando la frase lo consente è possibile tradurre parola per parola<sup>118</sup>.

Le prime due soluzioni servono a colmare le eventuali lacune lessicali presenti nella lingua di arrivo, mentre la traduzione letterale è considerata come «le cas limite, optimiste»<sup>119</sup>. Queste tre operazioni sono definite “dirette”. Le successive quattro operazioni, definite invece “oblique”<sup>120</sup>, sono presentate da Vinay e Darbelnet

---

<sup>118</sup> Cfr. J-P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier, [1958] 1977, p. 48: «un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d’autre chose que des servitudes linguistiques».

<sup>119</sup> J. R. LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, op. cit., p. 20.

<sup>120</sup> Cfr. A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes?: stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 55: «Selon Vinay et Darbelnet il y a principalement deux directions dans lesquelles le traducteur peut s’engager : la traduction *directe* ou *littérale* et la traduction *oblique*. Parfois le message de la langue de départ “se laisse parfaitement transposer” dans le message de la langue d’arrivée. Dans ces cas les deux messages reposent “soit sur des catégories parallèles (parallélisme structural), soit sur des conceptions

come soluzioni legittime ai problemi posti dalle differenze sintattiche, e sono necessarie quando la traduzione alla lettera non è possibile, spesso a causa della differenza tra le culture.

4. **Trasposizione:** consiste nel tradurre un'espressione cambiando una parte del discorso (categoria grammaticale), senza tuttavia modificarne il contenuto. La frase “Una copertina colorata vivacemente” diventa in francese “Une couverture de couleur vive”. In questo caso l'aggettivo “colorata” è reso con il sostantivo “couleur”, mentre l'avverbio “vivacemente” con l'aggettivo “vive”.

5. **Modulazione:** permette di rendere il contenuto esatto della frase originale, cambiandone il punto di vista, in modo da adattarlo alla cultura d'arrivo. Ad esempio “It is not difficult to show” diventa “Il est facile de démontrer”, oppure il modo di dire “Conoscere un paese palmo a palmo” è reso in francese dall'espressione “Connaître un pays sur le bout du doigt”.

6. **Equivalenza:** traduce un'espressione mediante un'altra totalmente diversa dal punto di vista formale, ma uguale dal punto di vista semantico. Quest'operazione è frequentemente usata per tradurre le espressioni idiomatiche o i proverbi, diversi in ogni cultura: “Tutto il mondo è paese” ha lo stesso contenuto dell'equivalente francese “Rien de nouveau sous le soleil”.

---

parallèles (parallélisme métalinguistique)”. Quand aucun parallélisme n'existe, il faut recourir à d'autres stratégies pour remplir les “lacunes” dans la langue d'arrivée qui empêchent une traduction directe».

7. **Adattamento:** definito, all'opposto della traduzione letterale, «le cas limite, pessimiste, de la quasi-intraduisibilité»<sup>121</sup>, è necessario nei casi estremi, in cui una situazione descritta nel testo originale non esiste affatto nella cultura d'arrivo, e bisogna allora scovarne l'equivalente più simile. Ad esempio il gioco del cricket, tipico della cultura inglese, potrebbe corrispondere in francese al “Tour de France”, così come il Totocalcio italiano corrisponderebbe, nella cultura francese, al P.M.U. (Pari Mutuel Urbain).

Abbiamo visto quindi come, per diversi motivi, che vanno dai problemi di comprensione del codice linguistico alla differenza tra le culture, il traduttore sia chiamato a compiere delle scelte che spesso comportano la modifica del testo originale, in funzione soprattutto del destinatario a cui l'opera è indirizzata.

I modelli linguistici di traduzione analizzati in questo paragrafo sono stati criticati da diversi traduttologi, come il già citato J. C. Catford, il quale sottolinea l'eccessiva discrepanza tra pratica traduttiva e discorso teorico, definendo addirittura quest'ultimo «radicalement insatisfaisant pour les traducteurs»<sup>122</sup>, al punto da non poter nemmeno parlare di tecniche di traduzione.

Bisogna tuttavia precisare che tali modelli non hanno affatto l'ambizione di fornire «une baguette magique»<sup>123</sup> al traduttore proponendo criteri universali in grado di rispondere a tutti i loro interrogativi, ma hanno comunque il merito di chiarire le principali

---

<sup>121</sup> *Ibidem.*

<sup>122</sup> Cfr. Ivi, p. 18.

<sup>123</sup> G. MOUNIN, *Linguistique et traduction*, op. cit., p. 86.

difficoltà dell'atto traduttivo, fornendo strumenti più rigorosi per analizzarle, nonché esempi di soluzione.

Il loro scopo, infatti, è principalmente quello di rappresentare una risorsa contro i bivi di fronte ai quali spesso si trovano i traduttori, senza dimenticare, però, che «devant chaque spécificité, c'est à leur art, peut-être mieux préparé, qu'appartiendra toujours le dernier mot»<sup>124</sup>.

#### 1.4 Forme del tradurre: adattamento cinematografico

Tra le forme del tradurre proposte da Roman Jakobson, quella che suscita particolare interesse, probabilmente per il suo carattere astratto, ambiguo e problematico, è la «traduzione intersemiotica» o «trasmutazione», vale a dire l'interpretazione di segni linguistici attraverso sistemi di segni non linguistici.

Secondo il filologo e linguista russo si parla di traduzione anche quando un'opera letteraria viene resa attraverso la pittura, la musica o l'arte cinematografica; quando, cioè, ci si trova di fronte ad una «intersection de modes différents de sémiotisation»<sup>125</sup>.

È soprattutto il cinema che, fin dai suoi esordi, ha attinto abbondantemente alla materia letteraria, impossessandosi di opere più o meno conosciute e trasformandole in film.

Negli anni Venti del Novecento, infatti, l'incontro tra il mondo della letteratura e quello del cinema suscitava un vivo entusiasmo. La settima arte era agli albori, e il ricorso ad autori

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 86.

<sup>125</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, Liège, Éd. du CÉFAL, 1999, p. 10.

conosciuti consentiva di attrarre una certa *audience*: «Les producteurs se sont laissé dire qu'un film tiré d'un livre célèbre attire beaucoup plus de monde que celui tiré d'un scénario original dont l'auteur mourra inconnu»<sup>126</sup>. Tuttavia, i critici e i frequentatori degli ambienti letterari non perdevano occasione per mostrarsi indifferenti, se non ostili, al fenomeno dell'adattamento cinematografico, nel quale vedevano non un mezzo di espressione ma uno strumento puramente commerciale di sfruttamento e di diffusione del patrimonio letterario.

La parentela tra cinema e romanzo si afferma, in particolar modo, dopo la Seconda Guerra Mondiale, in seguito all'avvento del cinema sonoro e grazie anche ai continui progressi tecnologici che assecondano le tendenze virtuosistiche dei registi. Si può affermare che da quel momento «le septième art était devenu un “langage”, la caméra un “stylo” grâce auquel le cinéaste, à l'égal du romancier, pourrait exprimer sa pensée»<sup>127</sup>.

Se si considera il regista come uno scrittore, e il suo film come un'opera nata dalla sua creatività, l'adattamento cinematografico non può essere definito come una semplice trasposizione da un linguaggio ad un altro, ma come un processo di ricezione, di interpretazione e reinterpretazione delle tematiche e delle strutture veicolate dalla forma letteraria.

I problemi dell'adattamento cinematografico, pertanto, dovrebbero essere gli stessi della traduzione; dovrebbero, cioè, ruotare attorno alle nozioni di *fedeltà* e di *equivalenza*.

---

<sup>126</sup>J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 17.

<sup>127</sup> Ivi, p. 28.

Come per la traduzione, anche nel campo dell'adattamento diversi studiosi hanno cercato di stabilire alcuni concetti chiave in grado di delucidare, sul piano sia teorico che pratico, un'attività forse ancora sottovalutata.

Tra questi, Alain Garcia che, nel testo del 1990 *L'adaptation du roman au film*, distingue tre tipi di adattamento cinematografico<sup>128</sup>:

- **L'adattamento**: che risponde ad un criterio di fedeltà al modello letterario, al punto da considerare il film come un «calque figuratif»<sup>129</sup> dell'opera che riproduce. La dipendenza eccessiva del film dal testo di partenza porta a trascurare l'importanza dell'accuratezza cinematografica.
- **L'adattamento libero**: in cui il rapporto di dipendenza tra opera letteraria e film si inverte; è il romanzo, stavolta, ad essere tradito a vantaggio del risultato cinematografico.
- **La trasposizione**: in questo caso si conserva l'essenza del romanzo, cercando di dare valore anche alla forma, in modo da non tradire né il cinema né la letteratura. La fedeltà totale, in quanto rivolta sia alla “lettera” che allo “spirito” del romanzo, diventa qui un valore positivo.

---

<sup>128</sup> Cfr. M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, op. cit., p. 16.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

Si torna dunque al tradizionale dilemma tra fedeltà al contenuto o alla forma dell'opera originale, questione alla base di tutti gli studi sulla traduzione. Capita spesso, infatti, di sentire i commenti di spettatori delusi, poiché non hanno ritrovato, nella versione cinematografica, il libro che tanto avevano apprezzato. A questo proposito potrebbe essere interessante citare una testimonianza della grande scrittrice Marguerite Yourcenar: «Certe, on n'ignore pas qu'on ne réussira jamais parfaitement, que le lecteur aura toujours le droit de vous faire des reproches, souvent faux, parce qu'il ne tient pas compte de la complexité du problème [...]. On serait très limité si on ne disposait pas de traductions. Mais en même temps, c'est une responsabilité grave pour le traducteur: l'œuvre de quelqu'un d'autre est mise entre mes mains, et je sens bien que je ne réussirai jamais à tout donner, à tout rendre»<sup>130</sup>.

La questione della fedeltà diventa senza dubbio più complessa nel caso dell'adattamento cinematografico, poiché «les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance»<sup>131</sup>.

Tuttavia, le classiche dicotomie fedeltà/tradimento ed equivalenza/differenza sembrano fornire una visione riduttiva del fenomeno molto più complesso dell'adattamento. Infatti, come per la traduzione interlinguistica, la traduzione intersemiotica mette in

---

<sup>130</sup> Cit. in R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 72.

<sup>131</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, op. cit., p. 28.

gioco altri elementi, che chiamano in causa studi culturali e sociologici. Non bisogna sottovalutare, ad esempio, il ruolo fondamentale assunto dal contesto di ricezione. Il regista che si cimenta nell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria deve immancabilmente tener conto della diversa visione del mondo che sottende a tale opera, nonché del contesto storico in cui essa è stata scritta, quasi sicuramente diverso da quello in cui vive.

Il mondo cambia, la cultura è in continuo movimento e l'adattamento appare come «une création sans cesse renouvelée, en prise directe avec l'actualité sous toutes ses formes, non seulement celle du monde qui se transforme sous nos yeux, mais aussi celle qui s'exprime à travers le prisme transindividuel du créateur-observateur-réalisateur»<sup>132</sup>.

Il regista, come lo scrittore o il traduttore, porta con sé il segno della sua epoca, della sua appartenenza sociale, della sua cultura e della sua ideologia. L'adattamento cinematografico, quindi, come tutte le traduzioni, dovrebbe essere considerato non come un sottoprodotto dell'opera originale, ma come una nuova opera, un oggetto culturale autonomo, perché generato da un altro "autore" e ricevuto da un altro destinatario, che vive in un contesto diverso da quello del lettore originale. È proprio il valore soggettivo accordato all'adattamento cinematografico, come anche nel caso della traduzione di un testo straniero, a rendere ancora più complesso questo *transfert*. Infatti, come il passaggio da una lingua all'altra, anche il passaggio da parole ad immagini genera un'inevitabile alterazione: «Le travail du cinéaste est en

---

<sup>132</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 87.

conséquence pour lui, comme la traduction, un changement assumé. Non content de ‘repenser l’œuvre sur un plan différent’, le cinéaste est amené à la ‘recréer totalement’»<sup>133</sup>.

Ogni adattamento è un nuovo sistema di lettura del mondo, che unisce due registri di espressione: le parole e le immagini. Come afferma Michel Serceau nel suo libro dedicato all’adattamento cinematografico dei testi letterari: «le récit filmique est le lieu d’une articulation inédite et spécifique de la *monstration* et de la *narration*»<sup>134</sup>.

Alla base di questo processo c’è un lavoro di recupero e di riorganizzazione degli elementi narrativi tipici della letteratura: il narratore, le modalità di enunciazione, il tipo di focalizzazione, la fabula e l’intreccio, lo spazio storico e geografico, il tempo e i personaggi. Non bisogna sottovalutare, inoltre, il problema di «recontextualisation»<sup>135</sup> dell’opera letteraria, essendo l’adattamento il prodotto di una dialettica tra il contesto storico, sociale e culturale che caratterizza la realizzazione dell’opera originale e quello di ricezione.

Secondo le teorie più recenti, che propongono un approccio socioculturale allo studio dell’adattamento cinematografico, i meccanismi di «redistribution des significations»<sup>136</sup> nel passaggio dal testo al film si svolgono attraverso un dispositivo chiamato

---

<sup>133</sup> M. SERCEAU, *L’adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, op. cit., p. 14.

<sup>134</sup> Ivi, p. 144.

<sup>135</sup> Ivi, p. 174.

<sup>136</sup> M. CARCAUD-MACAIRE, J.-M. CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l’adaptation cinématographique*, Montpellier, Éd. du CERS, 1995, p. 25.

«tiers interprétant»<sup>137</sup>, nozione estrapolata dalle teorie di semiotica dell'americano **Charles Sanders Peirce**. Il Terzo interpretante assume un ruolo di mediatore tra una prima fase di lettura del testo letterario e la successiva di scrittura del film, tramite un nuovo mezzo, l'immagine. La prima tappa del processo di adattamento è dunque la lettura del testo, seguita poi da una riscrittura che ne modifica i contenuti attraverso il ricorso a delle «déconstructions et redistributions sémiotiques»<sup>138</sup>, e «à des expansions mais aussi à des déplacements»<sup>139</sup>.

Il Terzo interpretante opera su tre livelli, corrispondenti ai tre criteri che stanno alla base dell'analisi dell'adattamento: il contesto genetico (contexte génétique), la mediazione del regista (médiation) e il sistema modellizzante (système modélisant)<sup>140</sup>. Il primo, il **contesto genetico**, consiste nello studio delle condizioni storico-sociali di produzione delle opere in questione, quella letteraria e quella cinematografica. Ad esempio, l'adattamento cinematografico di un romanzo storico sarà sentito come estraneo dallo spettatore che vive in un contesto diverso dall'epoca in cui è ambientata l'opera originale. Il meccanismo del Terzo interpretante agisce come mediatore tra i due contesti: il regista potrebbe modificare il contesto dell'opera originale, attribuendo ad esempio

---

<sup>137</sup> Cfr. M. CARCAUD-MACAIRE, J-M. CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op. cit., p.26, e J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 91.

<sup>138</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 93.

<sup>139</sup> Ivi, p. 92.

<sup>140</sup> Cfr. R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., pp.79-85, e M. CARCAUD-MACAIRE, J-M. CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op. cit., pp. 26-31.

all'adattamento i tratti di un film poliziesco o di avventura, attualizzandolo così al sistema di ricezione del tempo, senza però trascurare la portata delle tematiche storiche che caratterizzano l'originale.

Il secondo criterio che influenza il *transfert* dall'opera letteraria al film è la **mediazione** dell'autore, dove per autore si intende sia lo scrittore che il regista, entrambi impregnati dei valori di una specifica cultura che influenza inevitabilmente il sistema semiotico e ideologico dei loro prodotti.

Infine, l'ultimo livello di approccio del Terzo interpretante è il cosiddetto **sistema modellizzante**, vale a dire tutto ciò che comporta la scelta del mezzo cinematografico, un mezzo che non è neutro, ma veicola «des contraintes et des significations spécifiques»<sup>141</sup>. Quali sono dunque queste “contraintes” che determinano le differenze tra la produzione letteraria e quella filmica? L'impatto più immediato è reso senza dubbio dalla sovrapposizione di dialoghi, immagini e musica che caratterizza il mezzo cinematografico. Un altro degli aspetti dell'adattamento cinematografico, per alcuni considerato un limite, è il ricorso alle ellissi: il film, infatti, deve condensare in un arco di tempo di circa 90-120 minuti il contenuto di un intero testo letterario, il cui valore semiotico è certamente più vasto.

Inoltre, è l'uso dell'immagine, modo di espressione proprio del genere cinematografico, a dare al prodotto finale un aspetto diverso da quello dell'opera ispiratrice. La macchina da presa, attraverso il suo stesso movimento e grazie anche al montaggio e ai

---

<sup>141</sup> M. CARCAUD-MACAIRE, J-M. CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 30.

giochi di luce e di colore, è in grado di conferire a personaggi, luoghi e dialoghi, una forza e un rilievo particolari, differenti dai loro corrispettivi letterari. Se la letteratura diventa così immagine filmica, è innegabile che anche l'immaginario visivo condizioni quello letterario, al punto da poter addirittura usare espressioni come «leggere film» e «vedere racconti»<sup>142</sup>.

Non si può quindi parlare esclusivamente di un rapporto di dipendenza dell'adattamento dall'opera letteraria, ma piuttosto di uno scambio, di una relazione dialettica che si svolge tra i due linguaggi e le due arti. Il ruolo dell'immagine, che è alla base di ogni adattamento cinematografico, risulta pertanto «déterminant pour façonner l'œuvre cinématographique dans la plénitude de son autonomie»<sup>143</sup>.

L'adattamento cinematografico, in quanto forma di traduzione, rivendica dunque il suo statuto di creazione autonoma, dotata di un dinamismo e di uno spessore propri, e si presenta come prodotto culturale che offre ad un pubblico nuovo possibili letture alternative di una stessa opera.

Si può affermare, infine, all'unisono con lo scrittore Michel Serceau, che «traitant par ses moyens propres cette substance littéraire, le cinéma serait un homologue, et non un serviteur, de la littérature»<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet, 1993, p. 11.

<sup>143</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 84.

<sup>144</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, op. cit., p. 14.

## *Capitolo 2*

### **TRADURRE IL LINGUAGGIO METAFORICO**

*La métaphore est un brebis qui broute dans le pré du voisin.*

G. De Vinsauf<sup>145</sup>

#### **2.1 Definizione della metafora**

Nell'immaginario comune, la metafora rappresenta principalmente il frutto dell'estro poetico di scrittori e oratori, che scelgono di utilizzare la retorica per abbellire i loro testi ed eloqui. Tuttavia, il proliferarsi di studi critici sul «tropo “per eccellenza”»<sup>146</sup> avvenuto negli ultimi anni, mostra come questa figura non sia più unicamente legata al linguaggio letterario e svela come essa appartenga alla quotidianità di ognuno di noi.

Secondo il teorico e linguista George Lakoff, la metafora non deve essere intesa come uno strumento raro ed eccezionale del linguaggio ma come parte integrante sia dell'idioma che del pensiero e delle azioni umane. Egli afferma infatti che, nonostante «la plupart des gens pensent qu'ils peuvent très bien se passer de

---

<sup>145</sup> G. DE VINSAUF, cit. in M. PRANDI, *La métaphore: de la définition à la typologie*, in *Nouvelles approches de la métaphore*, «Langue française», n°134, Paris, Larousse, 2002, p. 10.

<sup>146</sup> C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, a cura di C. Cacciari, Milano, R. Cortina ed., 1991, p. 2.

métaphores [...] notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique»<sup>147</sup>.

E' interessante citare lo studio empirico condotto dallo psicologo americano Howard Pollio, il quale, sostenuto da un'equipe di colleghi, ha dimostrato che la metafora non è un mero ornamento stilistico presente in letteratura, ma è una componente preponderante nella comunicazione umana. Questi studiosi hanno stimato infatti che i parlanti di una lingua in una settimana producono mediamente settemila espressioni idiomatiche e tremila nuove metafore<sup>148</sup>. Queste ultime, unite alle altre figure retoriche utilizzate da un comune parlante, costituiscono, come ricorda Cristina Cacciari nel suo testo intitolato *Teorie della metafora*, «un totale di circa 21 milioni di figure retoriche proferite nel corso di una vita media»<sup>149</sup>.

Ed è proprio per questa sua costante presenza non solo nella letteratura ma anche nella vita reale, che il fenomeno della metafora ha da sempre appassionato gli studiosi delle più svariate discipline, dalla retorica alla linguistica, dalla filosofia alla psicanalisi, fino ad arrivare, negli ultimi trent'anni, a generare una vera e propria

---

<sup>147</sup> G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Les métaphores de la vie quotidienne*, Paris, Les édition de minuit, 1985, p. 13.

<sup>148</sup> Cfr. H.R. POLLIO, J. BARLOW, H.J. FINE, M. POLLIO, *The Poetic of Growth: Figurative Language in Psychotherapy and Education*, Hillsdale, New Jersey, Laurence Erlbaum Associated, 1977, pp. 8-9: «[...] Taking this value as a possible unit means that speakers would use about an average of 1.80 novel and 4.08 frozen figures per minute. Further multiplications gives values of 108 and 245 per speaking hour, and although it is not known how many hours per day people speak, the rate for a 4-hr speaking day would be 432 and 980, respectively. The comparable values would be 3,024 novel and 6,860 frozen figures per week».

<sup>149</sup> C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, op. cit., p. 3.

fiumana di teorie in ambito traduttologico, evidentemente a causa delle sue innumerevoli implicazioni linguistiche e culturali<sup>150</sup>.

Il nostro studio è appunto dedicato ai problemi e agli interrogativi che emergono dalla traduzione di un linguaggio fortemente metaforico, come lo è quello di **Jean Giono**. Tuttavia, prima di affrontare l'analisi delle metafore nella pratica traduttiva, sembra necessario delineare da un punto di vista teorico le caratteristiche e le funzioni delle metafore, che potremmo simbolicamente considerare «nos outils de travail»<sup>151</sup>, strumenti indispensabili per le nostre future argomentazioni.

Quando si parla di metafora, uno dei problemi più spinosi è proprio quello della sua definizione. Moltissimi studiosi si sono pronunciati su questa figura retorica e sarebbe impresa impossibile, nonché improduttiva, elencarli tutti. E neppure è nostra intenzione dare una nuova definizione di metafora. Cercheremo invece di elaborare una sintesi delle principali e più autorevoli voci che hanno affrontato l'argomento nel corso del tempo, dimostrando che, nonostante le definizioni proposte siano anche notevolmente diverse tra loro, esiste comunque un denominatore comune alla base di tutte queste teorie, utile a cogliere il fulcro di questa figura retorica tanto discussa.

Il dibattito sulla nozione di metafora è antico di secoli. Basti pensare che il termine “metafora” risale all'età classica: in greco

---

<sup>150</sup> Cfr. E. MONTI, *Translating The Metaphors We Live By*, in «European Journal of English Studies», vol. 13, n° 2, August 2009, London, Routledge, p. 208: «The translatability of metaphors has been the object of heated debate in translation studies since the 1980s, because of the density of the linguistic, cultural and cognitive elements simultaneously in play».

<sup>151</sup> A. GASMI, *La Traduction des métaphores de l'arabe classique et populaire en français*, Thèse. 3e cycle Littérature comparée, Paris III, 1983, p. 20.

*metaphora*, significa “trasposizione”, dall’unione di “*meta*”, cioè “al di là”, “oltre”, e “*phora*”, ovvero “portare”.

Tale concetto di «transfert de sens»<sup>152</sup> è alla base della più antica definizione della metafora, punto di partenza per tutti gli approfondimenti a venire, contenuta nella *Poetica* di Aristotele: «La métaphore est l’application à une chose du nom qui lui est étranger par un glissement ou du genre à l’espèce, de l’espèce au genre, de l’espèce à l’espèce, ou bien selon un rapport d’analogie»<sup>153</sup>.

I testi del famoso oratore greco hanno influenzato teorici e scrittori nei secoli successivi fino ai giorni nostri, imponendo schemi e regole difficili da rompere. La tradizione retorica seguente, infatti, riprenderà l’idea di “glissement”, cioè di passaggio di significato, ma porrà l’accento principalmente sulla nozione di “analogia”, considerata invece da Aristotele solo come una delle possibili prerogative che un tropo deve possedere per essere considerato una metafora.

A distanza di parecchio tempo dall’età classica, la definizione di metafora che ritroviamo nel *Petit Robert* suona così: «Figure de rhétorique, et PAR EXT. Procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu’il y ait d’élément introduisant formellement une comparaison. [...] “Une source de chagrin”, “un monument de bêtise” sont des métaphores»<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> F. CALARGE, *La métaphore entre Ricœur et Derrida*, <<http://www.info-metaphore.com>>.

<sup>153</sup> ARISTOTELE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1995, p. 118.

<sup>154</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, éd. 2002.

Stando alle sopraccitate definizioni di metafora, si evince che «la figura retorica principe»<sup>155</sup> si fonda su due termini che intrattengono rapporti di **analogia**. Per esempio, se volessimo descrivere simbolicamente il coraggio di qualcuno, diremmo una frase del genere: “Quell’uomo è un leone”. L’analogia tra l’uomo e il leone è resa dal ruolo che il leone riveste nella simbologia animale, cioè della fiera più audace e coraggiosa che esista.

In realtà, tale conclusione sembra essere quanto mai affrettata e riduttiva. Infatti, se la metafora è costruita attorno all’analogia tra due elementi, i rapporti che questi ultimi intrattengono non sono sempre espliciti poiché entra in gioco la **connotazione**, come sostengono i teorici Ducrot e Todorov nel loro *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*: «Métaphore: emploi dans un sens ressemblant à, et cependant différent de son sens habituel»<sup>156</sup>. I due studiosi riportano poi il seguente esempio: «Le remords dévorant s’éleva dans son cœur»<sup>157</sup>, dove il verbo “dévorer” è utilizzato ovviamente in senso figurato.

E’ necessario dunque distinguere, quando ci si trova davanti una metafora, un significato letterale e uno figurato degli elementi che la compongono. Parlare di significato letterale vuol dire prendere in considerazione ciò a cui le singole parole si riferiscono. Come afferma il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein, «le parole del linguaggio denominano oggetti, le proposizioni sono

---

<sup>155</sup> S. CIGADA, *Per un’analisi contrastiva delle figure retoriche*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F.-Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989.

<sup>156</sup> D. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, éd. Seuil, 1972, p. 354.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

connessioni di tali denominazioni. Ogni parola ha un significato. Questo significato è associato alla parola. È l'oggetto per il quale la parola sta»<sup>158</sup>. Per comprendere l'analogia tra “remords” e “dévorer”, cioè, bisogna allontanarsi dal significato denotativo del verbo («1. Manger en déchirant avec les dents»<sup>159</sup>) e cercare tra le sue varie connotazioni quella che ci permette di cogliere correttamente la metafora, e cioè «7. Faire éprouver une sensation pénible, un trouble violent à (qqn) → **consumer, ronger, tourmenter**»<sup>160</sup>.

Umberto Eco scrisse che «chi fa metafore, letteralmente parlando *mente* – e tutti lo sanno»<sup>161</sup>.

Anche in questo caso, l'espressione “le remords dévorant” risulterà falsa nel suo significato letterale ma verrà accettata come metafora, in quanto il suo interprete, in seguito ad una riflessione su che cosa leghi i due soggetti implicati e apparentemente discordanti, le attribuirà una verità metaforica<sup>162</sup>.

A questo punto, ammettendo che la costruzione metaforica ruota attorno alla distinzione tra un senso base e uno figurato dei termini che la compongono, possiamo affermare che la sua comprensione dipende profondamente dall'interpretazione che ne

<sup>158</sup> L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953), tr. it. e a c. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967, p. 9.

<sup>159</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 144.

<sup>162</sup> Cfr. S. CORTESE, *Il contenuto della metafora – Immagine, esperienza e verità*, in “Leitmotiv – 4” , 2004 , <<http://www.ledonline.it>>, p. 51: «Prendiamo subito in considerazione un esempio molto semplice di metafora: “l'uomo è un lupo”. Constatiamo che si tratta di una affermazione che non coincide con la realtà dei fatti. Si riterrà l'espressione falsa nel suo significato letterale, ma la si dovrà accettare in quanto espressione metaforica, ragion per cui le si attribuirà una verità in qualità di metafora».

facciamo, affidandoci alle nostre conoscenze linguistiche e culturali, nonché alle credenze e ai luoghi comuni suggeriti dal contesto in cui la metafora è espressa.

Ed è proprio per questo motivo che la metafora è stata considerata come «le plus élaboré des tropes»<sup>163</sup> poiché «[...] le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression où une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur»<sup>164</sup>.

In seguito a suddette considerazioni, possiamo affermare che definire una metafora come una figura retorica basata semplicemente sull'analogia tra due termini messi a confronto non sembra essere sufficiente a riconoscerne la complessità. Anzi, è proprio la nozione di “analogia” ad essere stata affrontata e ridefinita nel corso degli anni da molteplici studiosi, i quali prendono le distanze dalla definizione aristotelica del celebre tropo.

Come sostiene lo studioso Olivier Reboul, infatti, «Il y a métaphore quand on condense l'analogie, en omettant d'exprimer certains de ses termes. [...] Toutefois la métaphore est plus qu'un simple raisonnement par analogie»<sup>165</sup>.

Se analizziamo la metafora “Quell'uomo è un leone”, infatti, notiamo come i due soggetti che vengono associati appartengano a due campi semantici totalmente differenti, essendo il primo una persona e il secondo un animale. La vicinanza di questi due termini sembrerebbe illogica ma è proprio quest'apparente incongruenza a

---

<sup>163</sup> A. GASMI, *La Traduction des métaphores de l'arabe classique et populaire en français*, op. cit., p. 25.

<sup>164</sup> Cfr. B. DUPRIEZ, in A. GASMI, *La Traduction des métaphores de l'arabe classique et populaire en français*, op. cit., p. 25.

<sup>165</sup> O. REBOUL, *La figure et l'argument*, in M. MEYER, *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1986, pp. 182-183.

caratterizzare la struttura metaforica<sup>166</sup>. Riportando le parole di Nanine Charbonnel, possiamo affermare infatti che: «Il n’y a métaphorisation que s’il y a rapprochement entre réalités hétérogènes»<sup>167</sup>.

La metafora, per essere efficace, o “viva”<sup>168</sup>, attributo assegnatole dal noto studioso Paul Ricoeur, ha assolutamente bisogno di quest’intrinseca **ambiguità**, poiché la contraddizione letteraria fa proprio parte della strategia metaforica, dove «le “même” et le “différent” ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés»<sup>169</sup>. Lo stesso Ricoeur afferma inoltre che «La stratégie du langage à l’œuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d’apercevoir»<sup>170</sup>.

<sup>166</sup> Cfr. N. CHARBONNEL, G. KLEIBER, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, Linguistique Nouvelle, 1999, p. 102: «À la base de toute métaphore il y a une transgression de l’usage ordinaire des termes et combinaisons, en somme un “délit littéral”. Normalement, le terme lion n’est pas prévu pour être prédiqué d’un homme (Paul est un lion), de même que japper ne renvoie pas à une action faite par les vagues (Les vagues jappent). Il y a donc quelque chose d’inconvenant dans les énoncés métaphoriques, qui sert de critère identificatoire partiel dans la plupart des définitions de la métaphore».

<sup>167</sup> Ivi, p.33.

<sup>168</sup> Cfr. R. LANDHEER, *La métaphore, une question de vie ou de mort ?*, in *Figures du discours et ambiguïtés*, «Semen», n. 15, Annales Littéraires de l’Université de Franche-Comté, Besançon, 2001-02: «Quant à la métaphore, il est usage de distinguer entre la métaphore vive et la métaphore morte. [...] Dans son *Traité de stylistique française* (193 ssqq), Charles Bally donne comme exemple de ce qu’il appelle une “image morte” la phrase *Vous courez un grand danger* et il la commente ainsi: “il n’y a plus ni image ni sentiment d’image, sinon au point historique; nous sommes dans l’abstraction pure”. [...] Donc, suivant la définition de Bally, une métaphore morte est une figure complètement lexicalisée, dénuée de sa motivation primitive, et dont le sens appartient à un mot polysémique, comme c’est le cas de *courir*».

<sup>169</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 249.

<sup>170</sup> Ivi, p. 251.

L'analogia sarà così il frutto di un ragionamento induttivo che condurrà alla scoperta di una somiglianza tra i due termini della metafora<sup>171</sup>.

Per comprendere un'espressione metaforica come "Quell'uomo è un leone" bisogna insomma riuscire a trovare un terreno comune tra i due elementi che la compongono e, per farlo, è necessario adottare contemporaneamente due diversi punti di vista: quello della similarità e quello della diversità, trovando infine un'intersezione tra i due<sup>172</sup>.

L'idea dell'unione tra simile e dissimile, nonché la necessità di intraprendere un processo interpretativo per sormontare l'apparente incoerenza che caratterizza la metafora, hanno portato studiosi e teorici ad allontanarsi sempre di più dalla definizione classica di origine aristotelica di quest'importante e dibattuta figura retorica. Infatti, secondo il filosofo greco, la metafora è basata sul trasferimento delle peculiarità di un oggetto ad un altro oggetto: una volta trovate le analogie tra i due, il processo di comprensione della metafora può insomma considerarsi compiuto. Ciò presuppone che

---

<sup>171</sup> Cfr. M.D. GINESTE, *Analogie et Cognition*, Paris, PUF, 1997, «Psychologie et Sciences de la Pensée», p. 25: «L'analogie s'élabore à partir de deux champs de connaissances bien distincts, représentés à un certain niveau d'abstraction et dont les "ressemblances" ne pouvaient être envisagées jusqu'à ce qu'ait été porté le jugement d'analogie. Ce jugement d'analogie est le résultat d'un raisonnement inductif qui aboutit à poser l'analogie entre les deux champs concernés».

<sup>172</sup> Cfr. C. BONNET, J. TAMINE, *La compréhension des métaphores chez les enfants ; une hypothèse et quelques implications pédagogiques*, in «L'information grammaticale», n. 4, Paris, Baillièrè, 1982, p.17: «Pour comprendre un énoncé métaphorique du type ce bébé est tout oiseau, il faut être capable de considérer que ce bébé et un oiseau sont similaires d'un certain point de vue. Il faut en effet adopter simultanément et conjointement sur ces deux objets deux points de vue différents: le point de vue qui crée la ressemblance et celui qui crée la différence. Il faut construire une intersection entre deux classes, la classe du bébé et la classe concernant l'oiseau».

l'analogia esista a prescindere dalla metafora e che quindi nessun meccanismo interpretativo debba entrare in gioco per svelarla.

La metafora assumerebbe così esclusivamente un valore estetico e di abbellimento della lingua, «poiché essa dice metaforicamente ciò che può essere detto anche letteralmente»<sup>173</sup>.

Da ciò finora messo in evidenza si evince invece come, al di là della funzione estetica che le viene comunemente riconosciuta, la metafora sia stata considerata col passare degli anni e della «furia tassonomica»<sup>174</sup> manifestata nei suoi confronti, come un fenomeno sostanzialmente culturale e cognitivo, che rende indispensabile un processo di «décodage»<sup>175</sup>, essenziale per fornire un'interpretazione semantica accettabile<sup>176</sup>.

Grazie alla metafora, «forme même de la connaissance créatrice qui fait la synthèse du divers et unit semblables et contraires dans une totalité organique vivante»<sup>177</sup>, i parlanti e i lettori scoprono una realtà linguistica e simbolica in continua ed incessante trasformazione, aprendosi a nuovi innumerevoli modi di classificare l'esperienza.

---

<sup>173</sup> S. AMBROSO, A. TRECCI, *La traduzione della metafora*, in P. PIERINI, *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, cop. 1999, p. 95.

<sup>174</sup> C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, op. cit., p. 3.

<sup>175</sup> J. COHEN, *Théorie de la figure*, in «Communications», n. 16, Paris, Seuil, 1970, p. 21.

<sup>176</sup> Cfr. *Ibidem*: «Toute figure, en fait, comporte un processus de décodage en deux temps, dont le premier est la perception d'une anomalie, et le second sa correction, par exploration du champ paradigmatique où se nouent les rapports de ressemblance, contiguïté, etc., grâce auxquels sera découvert un signifié susceptible de fournir à l'énoncé une interprétation sémantique acceptable».

<sup>177</sup> J. MOLINO, F. SOUBLIN, J. TAMINE, *Présentation: problèmes de la métaphore*, op. cit., p. 16.

Quindi, proprio perché nella decifrazione delle metafore viene ampiamente coinvolta la soggettività di colui che la osserva, possiamo affermare che l'idea di "analogia" non è univoca ma che piuttosto, essendo «à forte dépendance culturelle et, même, individuelle», richiede di fare riferimento alle conoscenze extralinguistiche del fruitore della metafora.

Dunque, avendo appurato che il concetto di "analogia" si trova alla base di ogni definizione di metafora, dall'antichità ai giorni nostri, non ci resta che esaminare in cosa consiste questa nozione così discussa secondo i più importanti e influenti teorici, e in che modo si è evoluta nel corso del tempo, in modo da riuscire finalmente a delineare i contorni di una figura retorica tanto affascinante quanto enigmatica come la metafora.

## 2.2 Dalla retorica classica alla retorica moderna

Come dichiara Gérard Genette nella sua celeberrima opera *Figure III*<sup>178</sup>, il Medioevo segna il progressivo crollo dell'equilibrio tra i tre generi classici: deliberativo, giudiziario ed epidittico<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 22-23.

<sup>179</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, I, 3, 1358b: «È necessario che l'ascoltatore sia o spettatore o giudice e che il giudice decida o sul passato o sul futuro. V'è chi decide sul futuro, come il membro dell'assemblea; quello che decide sul passato, come il giudice; quello che decide sul talento dell'oratore, cioè lo spettatore; cosicché necessariamente vi saranno tre generi della retorica: il deliberativo, il giudiziario, l'epidittico» cit. in P. POLIDORO, *Metafora: retorica, semiotica e scienze cognitive*: «esistono tre generi principali di discorso retorico [...], che si distinguono in base alla natura del destinatario. [...] Ognuno di questi discorsi avrà un fine differente: il discorso deliberativo deve infatti decidere ciò che è utile o nocivo alla comunità, il discorso giudiziario ciò che è giusto o ingiusto, quello epidittico ciò che è bello o brutto», <<http://digilander.libero.it/pieropolidoro/metafora>>.

Con la fine delle istituzioni repubblicane e la scomparsa del genere deliberativo, la retorica, dapprima considerata il massimo strumento di eloquenza nelle principali occasioni legate alla vita civica, viene a poco a poco relegata allo studio dell'“elocutio”, cioè degli ornamenti del discorso.

Durante il classicismo, soprattutto in Francia, il ruolo della retorica non cambia, anzi essa diventa l'emblema dell'espressione poetica, che si distingue per l'abbondanza di abbellimenti stilistici e ricercatezze espressive.

Per poter parlare dell'effettivo passaggio da retorica classica a retorica moderna, però, bisogna attendere gli inizi del XVIII secolo, quando iniziano a snodarsi avvenimenti importanti dal punto di vista linguistico e letterario, considerati oggi come le tappe fondamentali di questo movimento di trasformazione.

Prima tra tutte, la pubblicazione, nel 1730, del trattato intitolato *Des Tropes* di **Dumarsais**, celebre linguista e studioso, nonché autore della rinomata *Encyclopédie*.

Il punto di vista da egli adottato non è certamente quello di un esperto di retorica. Tuttavia questo testo risulta di grande interesse e valore poiché inizia a mettere al centro degli studi di retorica il concetto di «figures de sens, “par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot”»<sup>180</sup>. Dumarsais ha dunque il merito di aver introdotto l'opposizione già citata in precedenza tra significato proprio e significato figurato, rendendo così la retorica

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 23.

«une pensée de la figuration, tourniquet du figuré défini comme l'autre du propre et du propre défini comme l'autre du figuré»<sup>181</sup>.

All'evoluzione della retorica classica ha contribuito notevolmente, circa un secolo dopo, **Pierre Fontanier**, con il suo *Traité général des figures du discours* del 1821, grazie al quale il teorico può essere considerato il fondatore della retorica moderna, «ou plutôt de l'idée moderne de rhétorique»<sup>182</sup>.

In quest'opera l'autore, rifacendosi al trattato di Dumarsais, stabilisce una sorta di gerarchia dei tropi, individuando nella coppia **metonimia/sineddoche** e nella **metafora** le tre figure cardinali<sup>183</sup>, «chiens de faïence irremplaçables de notre rhétorique moderne»<sup>184</sup>.

L'invenzione della neo-retorica sta proprio nel considerare l'opposizione tra significato letterale e significato figurato come l'elemento cardine del tropo, figura che «conformément à l'étymologie de son nom, a quelque chose de “retors”»: il détourne

---

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Ivi, p. 24.

<sup>183</sup> Cfr. Ivi, p. 25: «Dumarsais esquisse un nouveau rapprochement, celui de la synecdoque et de la métonymie, réunies en tant que fondées toutes deux sur une *relation*, ou *liaison* [...], qui n'est ni le rapport de *ressemblance* de la métaphore, ni le rapport de *contraste* de l'ironie: c'était implicitement “subordonner” la totalité des tropes aux trois grandes principes associatifs de similitude, de contiguïté et d'opposition. Fontanier, lui, restitue toute sa fonction hiérarchique à la distinction métonymie/synecdoque, mais en revanche il exclue l'ironie comme figure “d'expression” [...], et surtout il ne se contente pas de “rapporter” tous les tropes aux trois genres fondamentaux qu'il laisse subsister: il ne reconnaît plu que ces trois-là, tout le reste est confusion, [...]. Les seuls tropes dignes de ce nom sont donc (dans l'ordre) la métonymie, la synecdoque et la métaphore.»

<sup>184</sup> *Ibidem*.

du droit chemin l'énoncé qu'il investit, imposant à l'émetteur comme au récepteur un surplus de travail cognitif»<sup>185</sup>.

La *Grande Encyclopédie*, infatti, definisce i tropi come «les différents modifications que subissent les mots dans leur signification propre et primitive»<sup>186</sup> e continua sostenendo che «Les tropes n'affectent qu'un seul mot; mais la modification du sens ne se fait pas sentir dans le mot isolé; elle n'est perçue que dans la suite du discours, grâce aux relations logiques que l'esprit établi entre le mot figuré et le mot propre auquel il se substitue»<sup>187</sup>.

Anche Fontanier, nel suo *Traité général des figures du discours*, identifica come tropi «les figures de signification portant sur un seul mot»<sup>188</sup> ma va oltre, ripartendoli in tre generi principali, a seconda del rapporto che intercorre tra il significato letterale del termine sul quale il tropo è costruito e il significato figurativo che gli viene simultaneamente assegnato e che deve essere decifrato: un rapporto di **corrispondenza** nella metonimia, di **correlazione** nella sineddoche e, infine, di **somiglianza** nella metafora.

La metonimia, termine che in greco significa appunto «cambiamento di nome»<sup>189</sup>, consiste nel definire un oggetto

<sup>185</sup> C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées*, in *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, «Langue française», vol. 101, n° 1, Paris, Larousse, 1994, p. 59.

<sup>186</sup> Cfr. *La Grande Encyclopedie*, cit. in R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, Thèse doctorat, Sciences cognitives, Paris, EHESS, 2001, p. 5.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>189</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**MÉTONYMIE** [...] gr. *metônumia* «changement de nom» ◇ DIDACT. Figure de rhétorique, procédé de langage par lequel on

attraverso il nome di un altro oggetto, legato al primo da una corrispondenza privilegiata e necessaria, come la causa per l'effetto, l'effetto per la causa, il contenitore per il contenuto o l'autore per l'opera. Alcune espressioni metonimiche sono ormai talmente comuni e quotidiane nel nostro linguaggio da non percepirne più l'aspetto figurato: quando si parla di "un Picasso", infatti, ci si riferisce chiaramente ad un dipinto e non al suo celebre autore.

Molto vicina alla metonimia, al punto da essere spesso assimilata ad essa<sup>190</sup>, è la sineddoche, troppo che, come avvalora l'etimologia del termine<sup>191</sup>, consiste nel designare un oggetto con il nome di un altro oggetto con il quale esso forma un insieme inscindibile, «l'existence de l'un se trouvant comprise dans

---

exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée). Ex. boire un verre (le contenu), amener la ville (les habitants)».

<sup>190</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 27: «[...] pourra-t-on lire, *ad libitum*, dans la figure par l'attribut (soit "couronne" pour *monarque*) une métonymie ou une synecdoque, selon que l'on considère, par exemple, la couronne comme simplement liée au monarque, ou comme faisant partie de lui, en vertu de l'axiome implicite: pas de monarque sans couronne. On voit alors qu'à la limite toute métonymie est convertible en synecdoque par appel à l'ensemble supérieur, et toute synecdoque en métonymie par recours aux relations entre parties constituantes» e Cfr. R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 6: «La distinction entre les deux figures est souvent ténue, appréciée selon le degré de liaison ou l'inclusion des termes du trope, et on conçoit que des linguistes aient unifié ces deux catégories, d'autant plus qu'elles reposent sur l'extension plus ou moins grande d'une appartenance dans le signifié».

<sup>191</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «SYNECDOQUE [...] lat. *synecdoche*; gr. *sunekdokhê* «compréhension simultanée» ◇ DIDACT. Figure de rhétorique qui consiste à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel ou inversement (ex. les mortels pour les hommes; un fer pour une épée, une voile pour un navire)».

l'existence de l'autre»<sup>192</sup>. Esempi di sineddoche sono “ferro” per “spada” o “soglia” per “casa”.

E, infine, Fontanier parla della metafora, che consiste nel legare due termini che hanno un certo rapporto di analogia tra loro, e che appare quindi come il tropo che lascia più spazio all'immaginazione e all'invenzione.

Dunque, sostenendo l'esistenza di tre categorie di tropi basati su uno spostamento di significato, Fontanier segna manifestamente un distacco dalla retorica classica, il cui esponente di spicco era proprio Aristotele. Infatti, il linguista francese, pur riprendendo il concetto di «transfert de sens»<sup>193</sup> utilizzato da Aristotele per definire la metafora<sup>194</sup>, se ne allontana e sottolinea l'esistenza di altri tropi basati su un simile passaggio, e cioè la metonimia e la sineddoche.

In altre parole, se per Fontanier è vero che dietro ogni metafora c'è un trasferimento di significato, non si può dire, viceversa, che dietro ogni trasferimento di significato ci sia una metafora.

---

<sup>192</sup> R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 6.

<sup>193</sup> F. CALARGE, *La métaphore entre Ricœur et Derrida*, op. cit.

<sup>194</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 18: «Dans son traité des *Figures du Discours*, Pierre Fontanier, comme tant d'autres, part de la définition d'Aristote pour sa définition de la métaphore: MÉTAPHORE, en grec [...], transposition, translation; de [...], transporter, dérivé de [...], porter, et de [...] au delà. En effet, par la *Métaphore* on transporte, pour ainsi dire, un mot d'une idée à la quelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première».

## 2.3 La metafora nel dibattito contemporaneo

*On écrira un jour l'histoire de la métaphore  
et nous saurons la part de vérité et d'erreur  
qu'enferment les présentes conjectures.*

J. L. Borges<sup>195</sup>

Nel corso dei secoli il fenomeno della metafora non solo non ha perso interesse, ma sembra presentarsi con rinnovata vitalità alla riflessione contemporanea.

È proprio nel Novecento, infatti, che il dibattito sulla metafora suscita nuovi spunti, trova nuovo slancio e nuovi spazi, coinvolgendo molteplici discipline, dalla critica letteraria alla filosofia del linguaggio, alla linguistica, alla filosofia e alla traduttologia.

Quest'attenzione rinvigorita nei confronti della metafora e, più in generale della retorica, è stata definita «the rhetorical turn»<sup>196</sup>, una sorta di presa di posizione contro l'oggettività che tanto si perseguiva nel Secolo dei Lumi e nelle opere del Realismo, durante il quale gli studiosi predicavano un uso scientifico e razionale del linguaggio.

---

<sup>195</sup> J.L. BORGES, cit. in J. MOLINO, F. SOUBLIN, J. TAMINE, *Présentation: problèmes de la métaphore*, in *La métaphore*, «Langages», 12<sup>e</sup> année, n. 54, Paris, Didier Larousse, 1979, p. 7.

<sup>196</sup> D. CHANDLER, *Semiotics: the basics*, Second edition, New York, Routledge, 2007, p. 123: «A sea-change in academic discourse, which has been visible in many disciplines, has been dubbed “the rhetorical turn” or “the discursive turn”. The central proposition of this contemporary trend is that rhetorical forms are deeply and unavoidably involved in the shaping of reality. Form and content are inseparable. Language is not a neutral medium and our choice of words matters».

Le correnti di pensiero contemporanee, al contrario, sostengono che il linguaggio non è un mezzo di comunicazione neutrale ma che è invece permeato di retorica, la quale è inevitabilmente coinvolta nella rappresentazione della realtà.

La retorica ha oramai ampiamente oltrepassato i confini della stilistica, non è più considerata soltanto un ornamento poetico, ma permea i nostri discorsi quotidiani, al punto da essere ormai diventata “trasparente”<sup>197</sup>. Secondo Roman Jakobson, la metafora e la metonimia rappresentano addirittura i due massimi mezzi adoperati per trasmettere contenuti<sup>198</sup>.

Nel vasto panorama di studi sulla metafora che ha segnato il XX secolo, si possono individuare alcuni momenti chiave, corrispondenti alla pubblicazione di testi, i quali, pur su fronti disciplinari diversi, segnano un decisivo giro di boa all'interno del dibattito e rafforzano l'interesse nei confronti di questo tropo che, come abbiamo già potuto constatare, «nasconde dietro una forma apparentemente semplice e sintetica una sostanza assai complessa»<sup>199</sup>.

---

<sup>197</sup> Cfr. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, cit. in D. CHANDLER, *Semiotics: the basics*, op. cit., p. 124: «[...]However, much of the time - outside of 'poetic' contexts - we use or encounter many figures of speech without really noticing them - they retreat to 'transparency'. Such transparency tends to anaesthetize us to the way in which the culturally available stock of tropes acts as an anchor linking us to the dominant ways of thinking within our society»

<sup>198</sup> Cfr. R. JAKOBSON, M. HALLE, *Fundamentals of Language*, 1956, cit. in D. CHANDLER, *Semiotics: the basics*, op. cit., p. 125.

<sup>199</sup> S. CORTESE, *Il contenuto della metafora – Immagine, esperienza e verità*, op. cit., p. 57.

### 2.3.1 Richards

Con il suo *The Philosophy of Rhetoric*, pubblicato nel 1936, **Ivory Armstrong Richards** segna la rinascita degli studi sulla retorica in filosofia nel Novecento e si impone come uno dei primi teorici a considerare la metafora «un *moyen d'instruction*»<sup>200</sup>, in grado di stabilire relazioni tra aspetti denotativi e connotativi di elementi appartenenti a campi semantici diversi.

Lo studioso inglese, infatti, critica l'eccessiva enfasi posta sull'analogia come presupposto fondamentale alla creazione delle metafore e delinea una teoria definita «interazionista»<sup>201</sup>, la quale, partendo da una visione storicamente linguistica ed esornativa della metafora, rivendica invece la sua natura fortemente concettuale.

Richards definisce i due elementi che compongono la metafora come il *tenor* e il *vehicle*, dove con *tenor* si intende l'idea primaria espressa in termini “letterali” e con *vehicle*, invece, l'idea secondaria “figurata” che permette di comprendere l'elemento primario sotto un'altra luce. Per esempio, nel caso della metafora “Quell'uomo è un leone”, “uomo” è l'idea principale (*tenor*) espressa attraverso un'idea secondaria (*vehicle*).

Secondo questa teoria, l'interazione tra gli elementi che compongono la metafora permette di conferirle un significato che altrimenti, se considerati singolarmente, gli elementi del tropo non produrrebbero: «In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together

---

<sup>200</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 19.

<sup>201</sup> S. AMBROSO, A. TRECCI, *La traduzione della metafora*, in P. PIERINI, *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, p. 95.

and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction»<sup>202</sup>.

Richards afferma inoltre che noi uomini siamo naturalmente inclini ad attribuire un senso ad ogni enunciato e perciò cerchiamo di mettere in relazione *tenor* e *vehicle* in modo da rendere la metafora accessibile. Ovviamente, lo sforzo interpretativo richiesto per attribuire senso alla metafora sarà tanto più grande quanto più sono distanti i campi semantici evocati da *tenor* e *vehicle*<sup>203</sup> e non potrà riguardare esclusivamente l'analisi linguistica degli elementi che la compongono.

Infatti, da un punto di vista semantico le parole non hanno un significato fisso e costante: «un mot n'a aucun sens en lui-même»<sup>204</sup>. Nell'interpretazione del rapporto metaforico tra *tenor* e *vehicle*, Richards sottolinea infatti il valore del **contesto**, che lui stesso definisce come «un cluster d'événements qui adviennent ensemble, y compris, également, leur conditionnement et tout ce qui pourrait constituer leur cause ou effet»<sup>205</sup>. In base al contesto in cui si trova, un termine può assumere diversi significati, come sostiene il linguista Jean-Pierre Desclés: «chaque signification d'un verbe est déterminée uniquement par les environnements contextuels: un

---

<sup>202</sup> I.A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, New York University Press, second printing, 1936, p.93.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 124-125.

<sup>204</sup> R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 10.

<sup>205</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 19.

mot n'a pas de signification en soi, il n'acquiert sa signification que par ses emplois. Ce sont les fameux effets de sens»<sup>206</sup>.

Nel caso delle metafore, l'«inter-animation»<sup>207</sup> tra gli elementi che la compongono, *tenor* e *vehicle*, è data da una serie di implicazioni culturali, chiamati da Richards «complex associated implications»<sup>208</sup>, che consistono in tutto un insieme di credenze e *clichés* che la comunità linguistica deve condividere per poter interpretare correttamente una metafora. Chi produce la metafora attingerà a questo bagaglio linguistico e culturale comune secondo il quale, in un determinato contesto, ogni termine della metafora assumerà connotazioni differenti; di conseguenza, chi riceve la metafora dovrà fare lo stesso per comprenderla.

Ad esempio, del termine “loup” emergeranno caratteristiche salienti diverse nelle seguenti frasi<sup>209</sup>: «L'homme est un loup pour l'homme», «Ce politicien est un jeune loup aux dents longues», «Mon oncle est un vieux loup de mer». Nella prima metafora “l'homme” viene assimilato al “loup”, al quale la comunità linguistica attribuisce comunemente un'indole feroce ed efferata, per indicare che anche gli uomini spesso sono spietati nei confronti dei loro simili. Nel secondo esempio, il contesto aiuta a comprendere che il “jeune loup” in questione è il *vehicle* di un

<sup>206</sup> J.-P. DESCLES, Cit. in R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 10.

<sup>207</sup> F. CALARGE, *La métaphore entre Ricœur et Derrida*, op. cit.

<sup>208</sup> S. AMBROSO, A. TRECCI, *La traduzione della metafora*, in PIERINI Patrizia, *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, op. cit. p. 95.

<sup>209</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.

uomo politico, simbolo di arrivismo e brama di potere. Per cui stavolta chi interpreta la metafora attribuirà al termine “loup” peculiarità distinte dalla ferocia ma più vicine all’ambizione e alla capacità di raggiungere la preda senza farsi alcuno scrupolo. Infine, nell’ultima metafora, ormai lessicalizzata, “vecchio lupo di mare”, emerge il carattere solitario e rude dell’animale, al quale viene quindi assimilato un solingo marinaio con una lunga esperienza alle spalle.

Quindi, coloro che producono ed interpretano una metafora dovranno di volta in volta selezionare le caratteristiche di *tenor* e *vehicle*, mettendone in risalto alcune e omettendone altre, in modo da dare senso al tropo. Da ciò si evince nuovamente l’inammissibilità di considerare la metafora come un puro ornamento stilistico, né di presupporre un’analogia oggettiva e preesistente tra *tenor* e *vehicle*.

Anzi, la teoria interazionista di Richards dimostra proprio come la metafora, basandosi sulle differenze più che sulle somiglianze, crei organizzazioni concettuali inedite.

Per concludere possiamo affermare che «L’errore consiste allora nel trasformare il riconoscimento del ruolo della somiglianza nella metafora in una definizione di essa come asserzione di somiglianza»<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l’acquisizione, la comprensione e l’uso del linguaggio figurato*, op. cit., p.10.

### 2.3.2 Black

L'interazionismo di Richards è diventato il punto di riferimento nei decenni successivi per tutti coloro che hanno avanzato nuove proposte teoriche all'interno del dibattito sulla metafora.

Tra questi, Max Black, che nel 1954 pubblica il suo saggio intitolato *Metaphors*, considerato come «una sorta di pietra miliare per le idee innovative che allora introdusse»<sup>211</sup>.

Black riprende i termini “tenor” e “vehicle” di Richards, sostituendoli con *focus* e *frame*, con lo scopo di delineare con maggiore chiarezza il ruolo degli elementi costitutivi della metafora.

Black sostiene infatti che, a differenza delle allegorie, dei proverbi o degli indovinelli, dove ogni elemento della frase ha connotazioni figurate, nella metafora solo alcune parole hanno valore metaforico, mentre le restanti hanno valore letterale<sup>212</sup>.

Si distingueranno così, secondo il teorico anglo-americano, un termine metaforico, il *focus*, cuore della metafora, e un contesto letterale che lo incornicia, ovvero il *frame*.

Difatti, proprio come Richards, Black enfatizza il ruolo del contesto nell'interpretazione della metafora, affermando che se uno stesso *focus* si trovasse in due *frame* differenti, il suo valore metaforico cambierebbe, dal momento che, stando alla teoria

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 13.

<sup>212</sup> Cfr. M. BLACK, *Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», New Series, vol. 55 (1954-1955), Blackwell Publishing, 1955, p. 275: «In general, when we speak of a relatively simple metaphor, we are referring to a sentence or another expression, in which *some* words are used metaphorically, while the remainder are used non-metaphorically. An attempt to construct an entire sentence of words that are used metaphorically results in a proverb, an allegory, or a riddle».

abbozzata dal suo predecessore, muterebbero anche le implicazioni tra i due elementi che compongono la metafora<sup>213</sup>.

A dimostrazione di ciò, Black riporta due esempi: «The chairman ploughed through the discussion»<sup>214</sup> e «I like to plough my memories regularly»<sup>215</sup>.

In entrambe le frasi, nonostante si possano considerare interamente come espressioni metaforiche, l'attenzione del lettore si concentra su un solo termine, il verbo “to plough”, termine agricolo che letteralmente significa “arare, dissodare, scavare solchi”<sup>216</sup> e che qui è l'unica parola ad assumere un significato metaforico, mentre tutte le altre si possono considerare letteralmente.

Nel primo esempio, chi esprime la metafora sceglie di servirsi del verbo “ploughed” invece di spiegare letteralmente e con più parole che il soggetto della frase, “the chairman”, si barcamenava durante una discussione. Il verbo “to plough”, infatti, associato alla preposizione “through” assume l'accezione di “procedere a stento, avanzare a fatica”<sup>217</sup>, che il ricettore di tale metafora deve abilmente interpretare in senso figurato<sup>218</sup>.

<sup>213</sup> Ivi, p. 276: «Differences in the two frames will produce *some* differences in the interplay between focus and frames in the two cases».

<sup>214</sup> Ivi, p. 274.

<sup>215</sup> Ivi, p. 276.

<sup>216</sup> Cfr. *Il Sansoni Inglese, Inglese-Italiano Italiano-Inglese*, Nuova edizione, 2006, Milano, Rizzoli Larousse: **II v.tr. 1** (Agr) arare, dissodare: *to ~ land* arare la terra. **2** (*to make furrows in*) scavare solchi in. [...] **III v. intr. 1** (Agr) arare, dissodare.

<sup>217</sup> Cfr. *Il Sansoni Inglese, Inglese-Italiano Italiano-Inglese*, op. cit.: *to ~ through sth.*: **1** procedere a stento per, avanzare a fatica attraverso: *to ~ one's way through a crowd* fendere la calca, aprirsi un varco tra la folla; (fig) *to ~ through a long treatise* leggere con grande fatica un lungo trattato; **2** (*to read or eat all of something*) finire a fatica.

<sup>218</sup> Cfr. M. BLACK, *Metaphor*, op. cit., p. 278: «A speaker who uses the sentence in question is taken to want to say *something* about a chairman and his behavior in some meeting. Instead of saying, plainly or *directly*, that the

Nel secondo esempio, sebbene il *focus* sia lo stesso, e cioè il verbo “to plough”, non possiamo affermare che il senso della metafora sia lo stesso, poiché il *frame* è differente. In questo caso il contesto permette di interpretare la metafora facendo sì che una delle accezioni letterali del termine, ovvero “scavare”, sia naturalmente inteso nel senso figurato di “ricordare cose lontane, disseppellirle dal passato”<sup>219</sup>.

Possiamo notare tuttavia che, in entrambi i casi, due accezioni metaforiche dello stesso termine vengono utilizzate ugualmente al posto del loro significato letterale, grazie soprattutto al supporto del contesto che permette di interpretarle in modo corretto.

Questa visione della metafora usata al posto di un’espressione letterale equivalente è stata definita da Black nel suo celebre saggio come “**teoria sostitutiva della metafora**”<sup>220</sup>.

Secondo questo principio, il *focus* metaforico è utilizzato all’interno del suo *frame* letterale per esprimere un messaggio che avrebbe potuto essere espresso alla lettera.

Così facendo, Black non fa altro che enfatizzare sempre più il ruolo del lettore che, con l’aiuto dei vari indizi forniti dal *frame* o dal contesto più ampio, deve invertire la sostituzione, risalendo al

---

chairman dealt summarily with objections, or ruthlessly suppressed irrelevance, or something of the sort, the speaker chose to use a word (‘ploughed’) which, strictly speaking, means something else. But an intelligent hearer can easily guess what the speaker had in mind».

<sup>219</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, Rizzoli Larousse, Milano, 2005: «**scavare** [...] 4 fig. Ricordare cose lontane, disseppellirle dal passato: *sarebbe meglio non andare a s. certe vecchie questioni*».

<sup>220</sup> Cfr. M. BLACK, *Metaphor*, op. cit., p.279: «Any view which holds that a metaphorical expression is used in place of some equivalent *literal* expression, I shall call a *substitution view of metaphor*».

“percorso mentale” dell’autore e, successivamente, al significato letterale che questi ha intenzione di trasmettere: «Understanding a metaphor is like deciphering a code or unravelling a riddle»<sup>221</sup>.

Black sostiene che si ricorre alla sostituzione del termine letterale con una metafora in due casi: quando non esiste un equivalente letterario nella lingua in cui si parla, oppure per ragioni meramente stilistiche.

Nel primo caso si parla di **catacresi**, fenomeno che si verifica quando, per colmare un vuoto lessicale, si usa un’espressione figurata che entrerà via via a far parte del patrimonio linguistico di un popolo. La metafora diventa dunque lessicalizzata<sup>222</sup>.

Nel secondo caso, si suppone che la scelta di una metafora al posto del suo corrispettivo letterale e certamente di più immediata comprensione, è che essa procuri una sorta di piacere sia all’autore che al lettore. L’autore, scegliendo di utilizzare una figura retorica come la metafora, si delizia del suo essere indecifrabile e un po’ misterioso; il lettore, dal canto suo, accetta la sfida e, come colui che si accinge a metter insieme i pezzi di un *puzzle*, gode dell’opportunità e della soddisfazione di risolvere un caso difficile. Per dimostrare ciò, Black cita addirittura due grandi teorici della metafora, Aristotele e Cicerone: «Aristotle ascribes the use of metaphor to delight in learning; Cicero traces delight in metaphor to

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 280.

<sup>222</sup> *Ibidem*: «So viewed, metaphor is a species of *catachresis*, which I shall define as the use of a word in some new sense in order to remedy a gap in the vocabulary. Catachresis is the putting of new senses into old words. But if a catachresis serves a genuine need, the new sense introduced will quickly become part of the *literal* sense. “Orange” may originally have been applied to the color by catachresis; but the word is now applied to the color just as “properly” (and unmetaphorically) as the fruit».

the enjoyment of the author's ingenuity in overpassing the immediate»<sup>223</sup>.

Un caso particolare di questa visione sostitutiva è, secondo Max Black, quella che lui definisce come “**visione comparativa della metafora**”, che si attua quando alla base della sostituzione del senso letterario del *focus* con il suo senso metaforico c'è un'analogia, proprio come sosteneva Aristotele nella sua celebre e storica definizione di questo tropo tanto dibattuto. In tal caso, dunque, la metafora potrebbe essere assimilata alla similitudine<sup>224</sup>.

Black illustra la differenza tra visione sostitutiva e visione comparativa attraverso uno dei più classici esempi di metafora, già utilizzato all'inizio del capitolo: «Richard is a lion»<sup>225</sup>.

Secondo la visione sostitutiva, questa metafora significherebbe “Richard è coraggioso”, poiché al significato letterale di leone (*focus*) si sostituisce il suo equivalente figurato.

Nel caso della visione comparativa, invece, la metafora esprimerebbe che “Richard è coraggioso *come* un leone” fornendo una parafrasi più elaborata della stessa.

Tuttavia, dopo averla illustrata, Black critica la suddetta visione comparativa, sostenendo che la metafora non si basa su una somiglianza già esistente tra gli elementi che la compongono, ma che è essa che la crea. E aggiunge anche che, mentre la similitudine è un tropo che manifesta esplicitamente la somiglianza tra due

<sup>223</sup> Ivi, p. 281.

<sup>224</sup> Ivi, p. 283: «If a writer holds that a metaphor consists in the *presentation* of the underlying analogy or similarity, he will be taking what I shall call a *comparison view* of metaphor. [...] This is a view of metaphor as a condensed or elliptical simile. It will be noticed that a “comparison view” is a special case of a “substitution view”. For it holds that the metaphorical statement might be replaced by an equivalent literal *comparison*.».

<sup>225</sup> *Ibidem*.

elementi, la metafora, se esprime tale somiglianza, lo fa sicuramente in modo più allusivo e sottaciuto, tanto da necessitare un lavoro di interpretazione spesso non indifferente.

Infine, nel saggio di Black, le sue teorie assumono nuove connotazioni grazie all'influenza degli scritti di Richards, il quale asserisce che i due elementi che compongono la metafora sono attivi contemporaneamente e interagiscono tra loro per produrre un nuovo significato, risultato della loro reciprocità<sup>226</sup>.

Questo nuovo significato non si limita a basarsi sull'equivalente letterale del *focus* della metafora ma, secondo questa «*interaction view*»<sup>227</sup>, è rappresentato dalla fusione dei due soggetti della metafora, entrambi responsabili dell'effetto finalmente prodotto<sup>228</sup>.

Secondo Black, affinché la metafora funzioni, il suo lettore deve essere in grado di estenderne il significato al di là del *focus* o «*mot-foyer*»<sup>229</sup>, verso quello che Richards definisce «*the ground of the metaphor*»<sup>230</sup>, vale a dire tutte quelle caratteristiche che hanno in comune i due elementi della metafora.

---

<sup>226</sup> Cfr. I.A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, op. cit., p. 93.

<sup>227</sup> M. BLACK, *Metaphor*, op. cit., p. 286.

<sup>228</sup> Cfr. A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 20 : «les deux constituants, *focus* et *frame*, sont liés par une dépendance réciproque, qui les rend également responsables de l'effet métaphorique produit. Les deux constituants interagissent et s'influencent mutuellement pour créer une ressemblance jusque-là inaperçue».

<sup>229</sup> R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 11.

<sup>230</sup> I.A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, op. cit., p. 117.

Per spiegare meglio questo concetto, Black cita come esempio la metafora “Man is a wolf”, dividendola in due elementi: un soggetto principale (man) e un soggetto sussidiario (wolf)<sup>231</sup>. Per comprendere questa metafora, non basta conoscere il significato letterale della parola “wolf” ma bisogna fare riferimento ad un insieme di luoghi comuni, che Black definisce «system of associated commonplaces»<sup>232</sup>, corrispondente alle “complex associated implications” di cui aveva parlato Richards. Con questa definizione, Black intende l’insieme di opinioni e schemi mentali che il soggetto secondario suscita, in un certo contesto, nei componenti di una comunità linguistica. Il lettore di questa metafora è infatti spinto ad evocare l’intero sistema di credenze e luoghi comuni associati al soggetto secondario, “wolf”, e cioè l’essere feroce, carnivoro e pericoloso<sup>233</sup>, per poi usarlo come una sorta di “filtro”<sup>234</sup> al fine di creare una nuova percezione del soggetto primario, “man”. Tutte le caratteristiche del soggetto primario che non corrispondono a quelle evocate in tale sistema di luoghi comuni sul soggetto secondario sono automaticamente filtrate ed eliminate nel processo di interpretazione della metafora<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> Cfr. M. BLACK, *Metaphor*, op. cit., pp. 286-287: «Consider the statement, “Man is a wolf”. Here, we may say, are two subjects – the *principal subject*, Man (or: men) and the *subsidiary subject*, Wolf (or: wolves)».

<sup>232</sup> Ivi, p.287.

<sup>233</sup> *Ibidem*: «A speaker who says “wolf” is normally taken to be implying in some sense of that word that he is referring to something fierce, carnivorous, treacherous, and so on. The idea of a wolf is part of a system of ideas, not sharply delineated, and yet sufficiently definite to admit of detailed enumeration».

<sup>234</sup> Cfr. *Ibidem*: «Let us try, for instance, to think of a metaphor as a *filter*».

<sup>235</sup> Cfr. D. S. MIALL, *Metaphor and Literary Meaning*, in «The British Journal of Aesthetics», Vol. 17, Oxford University Press, 1977, p. 52: «Despite his

Affermando dunque che “l’uomo è un lupo” intendiamo implicitamente che è feroce, famelico e aggressivo. Ovviamente, simili caratteristiche non sono incluse nel sistema di luoghi comuni attribuiti di solito all’uomo, che quindi, assumendo nuovi tratti semantici legati invece all’uso letterale di “lupo”, viene visto sotto una nuova luce.

La novità di questa teoria sta proprio nel concetto di **reciprocità** dei due elementi della metafora i quali, creando connessioni tra due diversi sistemi concettuali, generano una nuova organizzazione della realtà, «fatta al contempo dell’antropomorfizzazione dei lupi e dell’animalizzazione degli uomini»<sup>236</sup>.

In altre parole, l’influenza tra i soggetti che compongono il tropo non è univoca: alle due idee attive nella metafora sono difatti associati due diversi sistemi di credenze e opinioni che l’interprete possiede preventivamente ma che sono messi in relazione in modo insolito e inaspettato. Nel caso della nostra metafora, Black afferma che: «If to call a man a wolf is to put him in a special light, we must not forget that the metaphor makes the wolf seem more human than he otherwise would»<sup>237</sup>.

---

strictures on the comparison theory, Max Black’s own ‘filter’ theory appears only to be a more sophisticated version of it. In the metaphor *man is a wolf*, the word *wolf* possesses a ‘system of associated commonplaces’ - that is to say, ideas of something fierce, carnivorous, treacherous and so on. In this metaphor, according to Black, the word *wolf* filters out all those traits of man which cannot be seen in terms of fierceness, carnivorousness, etc.».

<sup>236</sup> C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l’acquisizione, la comprensione e l’uso del linguaggio figurato*, op. cit., p. 13.

<sup>237</sup> M. BLACK, *Metaphor*, op. cit., p. 291.

Per concludere, dobbiamo evidenziare che questa sorta di «operazione di *screening*» su cui si basa il modello interazionista di Black è ben lungi dall'essere un semplice atto di sostituzione o confronto basato su una similitudine.

Black tiene infatti a sottolineare che, mentre secondo la visione sostitutiva o comparativa le metafore possono essere tradotte letteralmente senza perdita di contenuto, le metafore interattive, invece, richiedono un notevole sforzo intellettuale da parte del loro interprete, il quale deve elaborare e relazionare simultaneamente i sistemi concettuali legati ai due soggetti della frase, impresa che non si può ridurre alla semplice rivelazione di un'analogia<sup>238</sup>.

Questi sono per Black i motivi per cui una metafora ben riuscita non può essere considerata un mero ornamento stilistico, né l'espressione di somiglianze evidenti, ma riflette proprio la grande abilità dell'uomo di scoprire e creare nuovi legami tra le cose che lo circondano: «ciò che si crea è un regno nuovo, che si origina tramite la riorganizzazione della struttura di un regno vecchio»<sup>239</sup>.

### 2.3.3 Ricœur

---

<sup>238</sup> Cfr. Ivi, p. 293: «But “interaction-metaphors” are not expendable. Their mode of operation requires the reader to use a system of implications (a system of “commonplaces – or a special system established for the purpose in hand) as a means for selecting, emphasizing, and organizing relations in a different field. This use of a “subsidiary subject” to foster insight into a “principal subject” is a distinctive *intellectual* operation [...], demanding simultaneous awareness of both subjects but not reducible to any *comparison* between the two».

<sup>239</sup> S. CORTESE, *Il contenuto della metafora – Immagine, esperienza e verità*, op. cit., p. 56.

Nel 1975, Paul Ricœur pubblica la sua celeberrima opera intitolata *La Métaphore vive*, in cui, partendo dalla retorica classica e passando attraverso la semiotica, la semantica e l'ermeneutica, il filosofo francese dipinge un notevole affresco della metafora nel XX secolo.

Ricœur riprende la teoria di Black e i termini *focus* e *frame*, affermando che il loro rapporto rappresenta proprio il cuore della metafora: «ce balancement du sens entre l'énoncé et le mot est la condition du trait principal de la métaphore: à savoir, le contraste existant, au sein du même énoncé, entre un mot pris métaphoriquement et un autre qui ne l'est pas»<sup>240</sup>. Ricœur, inoltre, condivide la stessa opinione di Black sul motore che dovrebbe muovere il processo metaforico, e cioè l'idea classica dell'analogia, considerata da entrambi gli studiosi come una nozione vaga, in quanto essa può erroneamente far intendere che la metafora esprime una somiglianza già esistente in precedenza, mentre invece è più corretto dire che è la metafora a creare una somiglianza inedita.

Anche Ricœur vuole quindi superare i limiti del tradizionale concetto aristotelico di metafora come «trasposizione di un nome»<sup>241</sup>, avanzando la sua «**teoria discorsiva della metafora**»<sup>242</sup>, con la quale evidenzia, alla maniera di Black, che la tale figura retorica non si può circoscrivere soltanto alla dimensione della parola, ma che la si deve estendere alla semantica e alla dinamica del discorso. Ciò nonostante, Ricœur sostiene che la storica definizione della metafora come trasposizione del nome non possa

---

<sup>240</sup> P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 110.

<sup>241</sup> Aristotele, *Poetica*, cit. in Ivi, p. 209.

<sup>242</sup> Ivi, p. 209.

essere eliminata, in quanto è proprio la singola parola a racchiudere il significato metaforico dell'intera frase, caricandosi di quel senso figurato che sta alla base della teoria sostitutiva di Black.

Tuttavia, il nome o la parola non possono da soli spiegare pienamente e totalmente la metafora; è necessario dunque integrare la semantica della parola alla semantica della frase e per far ciò, con la sua teoria discorsiva, il filosofo cerca di coordinare la teoria della sostituzione e la teoria dell'interazione di Black. Ricœur identifica l'anello di congiunzione tra le due diverse teorie nel verbo *essere*, fulcro della sua dottrina metaforica e vero "luogo" della metafora<sup>243</sup>. La copula ha infatti un duplice ruolo: da un lato determina una relazione di analogia, ma dall'altro lato rende evidenti le differenze tra i componenti del tropo. Nella metafora "l'homme est un loup pour l'homme", infatti, l'*est* della copula rappresenta l'elemento che rende possibile l'unione tra *homme* e *loup* ma dichiara allo stesso tempo l'impossibilità di tale assimilazione, diventando un *n'est pas* o un «être comme»<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Cfr. P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 11 : «[...] le "lieu" de la métaphore, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être. Le "est" métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme"» e F. CALARGE, *La métaphore entre Ricœur et Derrida*, op. cit.: «Toute la doctrine ricœurienne de la métaphore réside dans la copule. Le "est" de la copule est celui de l'équivalence. Il faut participer deux êtres, l'un à l'autre, du fait de leur ressemblance. Il unifie l'équivoque et "focalise" sur l'analogie au sein du "cadre" générale».

<sup>244</sup> R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 4 : «La forme grammaticale de la métaphore la plus commune est le verbe "être", qui détermine une relation d'équivalence ; on pourrait dire (comme Paul Ricœur) que ce qui nous apparaît alors, c'est un "être comme". Ainsi "l'homme est un loup pour l'homme", ou "Richard est un ours mal léché"; le verbe être,

L'*homme* è *loup* e contemporaneamente non lo è. Da questa dicotomia nasce il concetto di «**vérité métaphorique**»<sup>245</sup> di Ricœur, *pivot* di tutta la sua filosofia. Secondo lui, si riesce a cogliere la metafora solo se si è in grado di conciliare due diversi atteggiamenti interpretativi: non bisogna essere né troppo ingenui di fronte all'*est*, ma nemmeno troppo sospettosi, spinti dall'implicito *n'est pas*. Si deve cioè riuscire a vedere il *n'est pas* all'interno dell'*est*, cogliere cioè la differenza reale nella somiglianza figurata, senza trascurare né l'una né l'altra<sup>246</sup>.

Il verbo *essere*, dunque, rendendo ambigua l'interpretazione letterale della frase, apre necessariamente la strada ad un'interpretazione metaforica e spiega il significato del titolo dell'opera di Ricœur: La metafora è “viva” poiché permette al linguaggio di far emergere, attraverso l'immaginazione, nuovi significati e aspetti della realtà, offrendo al lettore un mondo nuovo, aperto ad ogni *hermeneia*.

---

de toute évidence, ne peut dans ce cas avoir sa valeur usuelle d'identification [...] ; au contraire, nous entendrons clairement que l'homme n'est pas un loup ni Richard un ours, mais qu'ils “sont comme”».

<sup>245</sup> P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, p. 313 : «Pour démontrer cette conception ‘tensionnelle’ de la vérité métaphorique, je procéderai dialectiquement. Je montrerai d'abord l'inadéquation d'une interprétation qui, pas ignorance du ‘n'est pas’ implicite, cède à la naïveté ontologique dans l'évaluation de la vérité métaphorique ; puis je montrerai l'inadéquation d'une interprétation inverse, qui manque le ‘est’ en le réduisant au ‘comme-si’ du jugement réfléchissant, sous la pression critique du ‘n'est pas’. La légitimation du concept de vérité métaphorique, qui préserve le ‘n'est pas’ dans le ‘est’, procédera de la convergence de ces deux critiques».

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 321: «Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du n'est pas (littéralement) dans la véhémence ontologique du est (métaphoriquement)».

### 2.3.4 Lakoff e Johnson

Nel 1980 l'opera di grande successo di George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, conferisce alla metafora un ruolo decisamente innovativo. Le teorie cognitive dei due linguisti statunitensi segnano infatti una rivoluzione negli studi sulla metafora, basandosi sulla concezione che le regole che governano queste figure retoriche non appartengano al linguaggio ma facciano parte del nostro sistema di pensiero: «we speak metaphorically because we think metaphorically»<sup>247</sup>.

Abbiamo già più volte sottolineato che le metafore non sono solo ornamenti stilistici presenti nel linguaggio poetico, ma che pervadono anche il linguaggio comune<sup>248</sup>. Eppure Lakoff e Johnson si spingono oltre, affermando che le metafore sono uno strumento imprescindibile di conoscenza del mondo, che ci permette di classificare, o “concettualizzare”, l'esperienza che abbiamo della realtà che ci circonda. La metafora, secondo Lakoff e Johnson, consiste cioè nel concettualizzare ciò che percepiamo come astratto o “non fisico” in termini del “fisico”, cioè di quello che è più

---

<sup>247</sup> E. MONTI, *Translating The Metaphors We Live By*, in «European Journal of English Studies», vol. 13, n° 2, August 2009, London & New York, Routledge, p. 207.

<sup>248</sup> Cfr. A. FOUIGNER RYDNING, *Concept métaphorique et expression métaphorique dans une perspective cognitive*, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 august 2002, Romansk Forum, n. 16, 2002/2, p. 723: «La métaphore n'a rien d'unique, d'original ou d'ornemental. La métaphore n'est pas une déviation par rapport à ce qui est normal dans le langage. En fait, il n'y a rien de plus normal que la métaphore – et les expressions métaphoriques fourmillent dans le langage. Elles sont plutôt la règle que l'exception».

manifestamente e concretamente delineato nella nostra esperienza<sup>249</sup>.

Per chiarire la loro nozione di **metafora concettuale**, citiamo le parole pronunciate nel 1996 da George Lakoff durante un suo intervento sulla metafora, in occasione del Colloquio intitolato *Diversité des langues et représentations cognitives*: «[...] les concepts abstraits sont conceptualisés par le biais de concepts plus proches de l'expérience corporelle, c'est-à-dire de l'expérience sensitive, de l'expérience motrice, etc. J'appelle ce mécanisme celui de la "métaphorisation conceptuelle". C'est un mécanisme cognitif qui a rapport aux concepts et non pas seulement aux mots et qui a trait principalement au raisonnement. La métaphorisation conceptuelle opère une projection entre domaines conceptuels. Elle conserve la structure inférentielle du raisonnement [...]»<sup>250</sup>.

Al fine di spiegare come fa un concetto a diventare metaforico e a definire un'attività dell'esperienza quotidiana, i due studiosi introducono la nozione di **metafore strutturali**, le quali «allow us to structure one concept in terms of another»<sup>251</sup>. Esempi di queste metafore sono LOVE IS A JOURNEY, ARGUMENT IS WAR, TIME IS MONEY, LIFETIME IS A DAY, DEATH IS DEPARTURE, AFFECTION IS WARMTH. Questo tipo di

---

<sup>249</sup> Cfr. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 59: «We typically conceptualize the nonphysical – that is we conceptualize the less clearly delineated in terms of the more clearly delineated» e G. LAKOFF, *The contemporary theory of metaphor*, in Andrew Ortony (ed.), *Metaphors and Thought*, 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 205: «But as soon as one gets away from concrete physical experience and starting talking about abstractions or emotions, metaphorical understanding is the norm».

<sup>250</sup> Cit. in Ivi, p. 727.

<sup>251</sup> D. CHANDLER, *Semiotics: the basics*, op. cit. p. 129.

metafore concettuali si riflettono nel nostro linguaggio in innumerevoli modi di dire. Nel caso dell'amore visto come viaggio (*Love is a journey*), Lakoff cita le seguenti espressioni: *Look how **far** we've come; It's been a long, bumpy **road**; We can't **turn back** now; We're at a **crossroads**; We may have to go our separate **ways**; The relationship isn't **going** anywhere; We're spinning our **wheels**; Our relationship is off the **track**; The marriage is on the **rocks***<sup>252</sup>. Queste metafore sono usate quotidianamente dai parlanti di lingua inglese, non sono prerogativa del linguaggio poetico né hanno particolari effetti retorici, ma permettono di parlare di un concetto astratto come l'amore, di capirlo ed esplorarlo attraverso un altro campo dell'esperienza umana, quello sicuramente più concreto e tangibile del viaggio. Lo stesso vale per gli altri esempi riportati, come per ARGUMENT IS WAR (*Your claims are **indefensible**; He **attacked** every weak point in my argument; His criticisms were right on **target**; I **demolished** his argument; I've never **won** an argument with him*)<sup>253</sup>, o per TIME IS MONEY (*You're **wasting** my time; How do you **spend** your time these days?; I've **invested** a lot of time in her; I don't have enough time to **spare** for that; You're **running out** of time; You need to **budget** your time; **Put aside** some time for ping pong*)<sup>254</sup>.

Alla base della comprensione delle metafore concettuali c'è quello che Lakoff definisce «**metaphorical scenario**»<sup>255</sup>, cioè un insieme di schemi concettuali o modelli mentali che definiscono ciò che normalmente si fa o non si fa in determinate situazioni. Nel caso

<sup>252</sup> G. LAKOFF, *The contemporary theory of metaphor*, op. cit., p. 206.

<sup>253</sup> G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, op. cit., p. 4.

<sup>254</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>255</sup> G. LAKOFF, *The contemporary theory of metaphor*, op. cit., p. 206.

della metafora sull'amore come viaggio, lo scenario vedrebbe gli innamorati come viaggiatori, la loro relazione come il veicolo su cui viaggiano, e gli obiettivi di vita insieme come la destinazione da raggiungere<sup>256</sup>. Più precisamente e tecnicamente, la metafora strutturale può essere spiegata come una mappatura (*mapping*<sup>257</sup>) di corrispondenze ontologiche (legate cioè a strutture di conoscenze) ed epistemiche (che corrispondono a strutture di ragionamento)<sup>258</sup> tra un settore di partenza (*source domain*), in questo caso il viaggio, e uno di arrivo (*target domain*), in questo caso l'amore. Lakoff e Johnson precisano infatti che la forma di queste mappature è sempre la stessa: «*TARGET-DOMAIN IS SOURCE-DOMAIN* , or alternatively, *TARGET-DOMAIN AS SOURCE-DOMAIN*»<sup>259</sup>.

---

<sup>256</sup> *Ibidem*: « The principle can be stated informally as a metaphorical scenario: The lovers are travelers on a journey together, with their common life goals seen as destinations to be reached. The relationship is their vehicle, and it allows them to pursue those common goals together. The relationship is seen as fulfilling its purpose as long as it allows them to make progress toward their common goals. The journey isn't easy. There are impediments, and there are places (crossroads) where a decision has to be made about which direction to go in and whether to keep traveling together. The metaphor involves understanding one domain of experience, love, in terms of a very different domain of experience, journeys.» e M. JOHNSON, *Philosophical Perspectives on Metaphors*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 288: «It is important to see that we don't just talk about arguments in terms of war. We can actually win or lose arguments. We see the person we are arguing with as an opponent. We attack his positions and we defend our own. We gain and lose ground. We plan and use strategies. If we find a position indefensible, we can abandon it and take a new line of attack. Many of the things we do in arguing are partially structured by the concept of war. Though there is no physical battle, there is a verbal battle, and the structure of an argument--attack, defense, counter-attack, etc.---reflects this. It is in this sense that the ARGUMENT IS WAR metaphor is one that we live by in this culture; its structures the actions we perform in arguing».

<sup>257</sup> G. LAKOFF, *The contemporary theory of metaphor*, op. cit., p. 206.

<sup>258</sup> Cfr. C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, op. cit., p. 23.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 207.

La metafora per Lakoff e Johnson non è dunque legata alla lingua o alle singole parole ma alle proiezioni di questi schemi concettuali da un dominio all'altro. Queste corrispondenze metaforiche, sulle quali si edifica l'intero nostro sistema concettuale, non sono arbitrarie, ma sono profondamente legate alla cultura e all'esperienza umana. Tra queste, troviamo un altro tipo di metafora concettuale introdotta dai due studiosi statunitensi, la **metafora di orientamento**, chiamata così poiché esprime corrispondenze fondate sull'orientamento spaziale e dunque fortemente legate all'esperienza fisica<sup>260</sup>. Alla base di queste metafore c'è l'idea che l'essere umano percepisca il mondo a partire dal proprio corpo e che certe nozioni, come alto/basso, dentro/fuori, vicino/lontano, possano facilitarli la conoscenza dell'ambiente circostante, permettendogli di classificarlo in categorie<sup>261</sup>. Queste metafore, infatti, conferiscono ad ogni concetto un orientamento spaziale; per esempio la felicità è orientata verso l'alto, mentre la tristezza verso il basso, e questo spiegherebbe l'espressione inglese «I'm feeling up today»<sup>262</sup> e molte altre come: *my spirits rose; you're in high spirits; thinking about her always gives me a lift; I'm feeling down; I'm depressed; He's really low these days; I fell into a depression; My spirits sank*<sup>263</sup>. Sebbene le dicotomie spaziali su cui si fondano queste metafore sono obiettivamente fisiche, le metafore di orientamento spesso variano da cultura a cultura: in alcuni

---

<sup>260</sup> Cfr. D. CHANDLER, *Semiotics: the basics*, op. cit. p. 129: «*orientational metaphors primarily relating to spatial organization (up/down, in/out, front/back, on/off, near/far, deep/shallow and central/peripheral)*».

<sup>261</sup> G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, op. cit., pag. 14.

<sup>262</sup> Ivi, p. 15.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

popoli, ad esempio, il futuro si trova di fronte a noi, in altri invece si trova alle nostre spalle<sup>264</sup>.

Abbiamo visto dunque come l'approccio cognitivo di Lakoff e Johnson rappresenti una «sfida aperta»<sup>265</sup> alla tradizione teorica e agli studi precedenti sulla metafora in quanto, sostenendo una struttura metaforica del pensiero, dà un nuovo valore anche al concetto tanto dibattuto di analogia, che qui serve a creare corrispondenze tra diversi domini ontologici, al fine di classificare la realtà.

## 2.4 Le funzioni della metafora

Il dibattito teorico sulla nozione di metafora è lungo, complesso e sicuramente ancora aperto, ma da quanto osservato finora emerge comunque la presenza di un'idea comune, che mette d'accordo tutte le voci: la metafora non è un semplice abbellimento stilistico ma uno strumento linguistico che, in quanto tale, possiede determinate funzioni. Per parlare di queste ultime, ci riferiamo in primo luogo alla divisione proposta da Max Black, il quale descrive tre tipi di metafora, ad ognuna delle quali corrisponde una specifica funzione<sup>266</sup>:

1. La metafora di **sostituzione**, che sostituisce un'espressione letterale equivalente.

---

<sup>264</sup> Cfr. Ivi, p. 14.

<sup>265</sup> Cfr. C. CACCIARI, *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, op. cit., p. 24.

<sup>266</sup> Cfr. A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes?: stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 23.

2. La metafora di **comparazione**, che rappresenta un'analogia o una somiglianza.
3. La metafora di **interazione**: che mette in relazione idee associate a due campi semantici diversi.

Di recente, tuttavia, lo studioso inglese Andrew Goatly, ha elaborato una diversa classificazione delle funzioni delle metafore la quale, partendo da Black, arriva a fornire quel *quid* in più molto interessante e peraltro utile anche a chi deve intraprendere la traduzione di un testo metaforico. Nella sua opera del 1997, *The Language of Metaphors*, Goatly fa una distinzione tra **funzione** e **forza** della metafora.

Tra le funzioni proposte da Black, egli riconosce solo quella sostitutiva e quella comparativa, assimilando a quest'ultima quella interattiva; il concetto di forza dipende invece dalla «vivacità»<sup>267</sup> della metafora, che è direttamente proporzionale al contrasto tra i due elementi che la compongono e che permette inoltre di individuare due tipi di metafora: la metafora attiva e la metafora stanca, «tired metaphor»<sup>268</sup>, definita così da Goatly, il quale, d'accordo con altri linguisti, si oppone alla classica definizione di “metafora morta”, perché, anche se usurata e lessicalizzata, non la ritiene ancora del tutto priva di vitalità<sup>269</sup>. La metafora attiva ha una

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 24.

<sup>268</sup> Ibidem.

<sup>269</sup> Cfr. R. LANDHEER, *La métaphore, une question de vie ou de mort ?*, op. cit.: «Nous voudrions notamment essayer de montrer ici qu'une métaphore a beau être “usée”, lexicalisée, faisant partie de la polysémie d'un mot, elle n'est sans doute jamais entièrement “morte”. [...] Ce qu'on voudra souligner, en somme, est que le terme “métaphore morte” est mal choisi, car un sens métaphorique contient toujours une gamme de vivacité, une sorte de fluidité insaisissable, et par là même une espèce d'ambiguïté fondamentale».

maggiore forza ed è associata da Goetly alla funzione comparativa, mentre la metafora stanca è associata alla funzione sostitutiva, poiché si limita a sostituire al termine letterale un equivalente figurato.

La teoria di Goetly può quindi aiutare a trovare un equilibrio delle funzioni metaforiche tra un testo e la sua traduzione. Infatti, se la funzione di una metafora, essendo di ordine semantico, può essere resa anche da un'espressione letterale, la sua forza, essendo invece di ordine stilistico, deve essere resa necessariamente attraverso un'altra metafora che riproduca la stessa ambiguità. Bisogna dunque stare attenti a quante ma soprattutto a quali metafore si traducono letteralmente, al fine di riprodurre la stessa forza stilistica del testo di partenza, pur utilizzando un numero inferiore di metafore.

Secondo Goetly, le metafore comparative, che lui assimila in tutto e per tutto alle similitudini, sono quelle che detengono la maggiore forza e che quindi contribuiscono in misura più evidente a dare carica espressiva ad un testo. Black, al contrario, così come moltissimi altri teorici e linguisti, sottolinea che l'effetto prodotto da una metafora non sarà mai quello prodotto da una similitudine. Se è vero che, come afferma François Moreau, «elles sont deux aspects d'un même procédé»<sup>270</sup>, non si può tuttavia uguagliarle.

La retorica classica ha tramandato per secoli l'idea che la metafora non fosse altro che una similitudine abbreviata, in quanto mette a confronto implicitamente due cose differenti, senza l'ausilio del comparativo “come”, tipico invece della similitudine. Quintiliano, ad esempio, sosteneva che «la métaphore est en général

---

<sup>270</sup> F. MOREAU, *L'image littéraire*, Paris, S.E.D.E.S., 1982, p. 20.

une comparaison abrégée»<sup>271</sup>, mentre Aristotele notava addirittura una certa inferiorità della similitudine rispetto alla metafora, dichiarando che «la comparaison [...] est une métaphore qui ne diffère que par un mot placé devant elle. C'est pourquoi elle est moins agréable, parce que plus longuement développée»<sup>272</sup>.

La differenza tra metafora e similitudine è stata messa in luce da diversi studiosi, la maggior parte dei quali reputa questa visione classica della metafora come similitudine abbreviata alquanto superficiale. Tra questi, Albert Henry, il quale afferma che, mentre la similitudine confronta due concetti che mantengono comunque la loro personalità, la metafora riesce invece a dare «l'illusion de réduire à l'unité»<sup>273</sup>, nozione ribadita da Anne-Cristine Hagström, quando dice che la metafora «fait l'amalgame de deux images superposées, [tandis que] la comparaison les présente en parallèle»<sup>274</sup>. Max Black mette in risalto inoltre l'aspetto immaginativo che ha la metafora rispetto alla similitudine, in quanto, se quest'ultima mostra una somiglianza già esistente, la metafora comparativa crea invece una somiglianza inedita o quantomeno fino ad allora celata. La sua funzione è quindi dissimile da quella della similitudine.

Da tutte queste diatribe sulla metafora emerge la difficoltà di delineare una classificazione delle sue funzioni, poiché la distinzione non è netta.

---

<sup>271</sup> QUINTILIANO, *De Institutione oratoria*, VIII, 6, 9-11: «In totum autem metaphora brevior est similitudo», cit. in Ivi, p. 21.

<sup>272</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, III, 10, 1410b, cit. in Ivi, p. 23.

<sup>273</sup> A. HENRI, *Métonymie e métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 59.

<sup>274</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 26.

Se consideriamo però il concetto di “funzione”, applicandolo alla metafora in quanto strumento linguistico, non possiamo esimerci dal citare la teoria della comunicazione linguistica di Roman Jakobson. Quest’ultimo sostiene che ogni atto verbale ha finalità e funzioni ben precise che si distinguono in base all’importanza accordata ai fattori che determinano una comunicazione e cioè il messaggio, il suo trasmittente, il suo ricevente, il contesto in cui è prodotto il messaggio, il codice in cui è espresso e il canale attraverso cui passa il messaggio<sup>275</sup>. Jakobson distinguerà così sei funzioni della comunicazione: la funzione **referenziale**, o denotativa, (enfasi sul contesto), la funzione **emotiva**, o espressiva, (enfasi sul mittente), la funzione **conativa** (enfasi sul destinatario), la funzione **fatica** (enfasi sul canale), la funzione **poetica** (enfasi sul messaggio) e la funzione **metalinguistica** (enfasi sul codice).

Tra queste, quella che secondo il linguista russo predomina nell’atto verbale è la **funzione poetica**<sup>276</sup>, che focalizza l’attenzione

---

<sup>275</sup> Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica Generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 8.

<sup>276</sup> Cfr. R. JAKOBSON, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1966, p. 356: « The set toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language. This function cannot be productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function. Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification. Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects. Hence, when dealing with poetic function, linguistics cannot limit itself to the field of poetry».

sul messaggio in sé<sup>277</sup>. Jakobson tiene subito a precisare che «questa funzione poetica, tuttavia, non è esclusiva della poesia»<sup>278</sup>, ma che permea la lingua di tutti i giorni e, visto che, come abbiamo già in precedenza sottolineato, la metafora non è fatta di termini aulici o ricercati, ma di parole del linguaggio comune, allora possiamo concludere dicendo che la funzione poetica è la funzione principale anche della nostra figura retorica. Se la funzione poetica predomina nel linguaggio e nelle metafore, questo non vuol dire però che la funzione referenziale scompare, ma soltanto che diventa ambigua: «The supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous»<sup>279</sup>.

Abbiamo visto dunque come le teorie contemporanee attribuiscono alla metafora una funzione specifica all'interno del sistema linguistico e culturale. Eppure, le linee di demarcazione tra le varie dottrine sono ancora troppo blande per poter stabilire con rigore scientifico ed incontestabile cosa sia la metafora, il concetto di analogia o di forza metaforica. Probabilmente ci vorranno ancora anni e anni di studi prima di giungere ad una verità assoluta, ma forse questa non si troverà mai e la metafora è destinata a restare una figura spiegabile solo attraverso una tautologia, proprio come sceglie ironicamente di fare Umberto Eco: «La metafora è quell'artificio che permette di parlare metaforicamente»<sup>280</sup>.

---

<sup>277</sup> Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica Generale*, op. cit., p. 10: «Il rilievo del messaggio per se stesso è appunto ciò che diciamo funzione poetica».

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> R. JAKOBSON, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1966, p. 371.

<sup>280</sup> U. ECO, *Metafora*. Enciclopedia Einaudi. Vol. IX, Einaudi, Torino, 1980, p. 191.

## 2.5 Le espressioni idiomatiche e i proverbi

*La locution ne peut faire que de projeter ses rayons,  
mais cette clarté n'est le plus souvent qu'un jeux de lumière  
créateur d'une illusion d'optique.*

P. Guiraud<sup>281</sup>

Strettamente collegate alle metafore, troviamo le espressioni idiomatiche, considerate ancora oggi come «one of the most challenging phenomena for traditional theories of literal language»<sup>282</sup>. Infatti, sebbene esse facciano costantemente parte del nostro quotidiano, definire cosa siano esattamente, come nascono e come vengono apprese da una comunità linguistica, risulta ancora un compito spinoso e controverso.

È importante sottolineare, però, che le definizioni proposte da diversi studiosi ruotano tutte attorno ad una nozione, che sembra essere una certezza, vale a dire l'impossibilità di comprendere globalmente un'espressione idiomatica attraverso l'interpretazione letterale delle singole parole che la compongono<sup>283</sup>. Tra questi Chomsky<sup>284</sup> o Peter Newmark, il quale, alla definizione standard e generalmente accettata di *idiom*, «a group of words whose meaning

---

<sup>281</sup> P. GUIRAUD, *Les locutions françaises*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, «Que sais-je?», p. 10.

<sup>282</sup> C. CACCIARI, *Idioms: processing, structure, and interpretation*, Hillsdale (N. J.); London, L. Erlbaum, 1993, p. 30.

<sup>283</sup> *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**idiomatico** [...] ling. frase, locuzione i., sequenza fissa di parole il cui significato complessivo non è desumibile da quello dei singoli componenti (p. es. “prendere lucciole per lanterne”)».

<sup>284</sup> Cit. in M. T. ROSETTA, *Compositional translation*, Dordrecht ; Boston; London, Kluwer academic publ., 1994, p. 309: «the meaning of an idiom is not derived compositionally from its parts. This implies that the parts of an idiom do not carry meaning».

cannot be elicited from the meaning of its components»<sup>285</sup>, ne aggiunge un'altra, a suo parere più completa, che sottolinea il profondo valore culturale delle espressioni idiomatiche: «I have always preferred to define idioms as extended standard metaphors which may be universal or cultural (more often cultural)»<sup>286</sup>.

Come Newmark, molte altre voci fanno notare non solo il legame che queste frasi hanno con le lingue e le culture nazionali alle quali appartengono<sup>287</sup>, ma soprattutto il valore intrinsecamente metaforico delle espressioni idiomatiche, legato alla capacità di queste ultime di esprimere concetti figurati, spesso sfuggenti e non facilmente interpretabili letteralmente. Allo stesso modo delle metafore, tropi ambigui per antonomasia, le locuzioni idiomatiche sono state definite come locuzioni “opache”, «with non-transparent meaning»<sup>288</sup>. Molte espressioni idiomatiche hanno addirittura origini metaforiche, che spesso ne spiegano la nascita e l'evoluzione nella lingua.

---

<sup>285</sup> P. NEWMARK, *More paragraphs on translation*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual matters, 1998, p. 40.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> Cfr. N. CELOTTI, La pratique traduisante face aux éléments chargés culturellement, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F.-Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989, p. 143: «il arrive très souvent [...] de rencontrer des unités lexicales qui se rapportent à des images propres à la culture du natif, à son savoir quotidien et qui requièrent à un étranger par conséquent un surcroît de réflexion pour être comprises» e P. GUIRAUD, *Les locutions françaises*, op. cit., p. 5: «il existe des répertoires de locutions à l'usage des étrangers et ces recueils de phraséologies dépendent de la nature de la langue à qui ils s'adressent; un Anglais, un Allemand, un Italien sont chacun pour leur propre compte intrigués par des constructions, des acceptions lexicales, des images qui s'écartent des tours particuliers à leur propre langue».

<sup>288</sup> H. GOTTLIEB, *Idioms in Subtitles vs. Printed Translations*, in A.A.V.V., *Text, typology and translation*, a cura di Anna Trosborg, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1997, p. 313.

Nel suo testo dedicato alla metafora, il ricercatore Jerry Hobbs<sup>289</sup> descrive proprio il processo che porta una metafora a trasformarsi in frase idiomatica, dividendolo in quattro fasi:

1. Nella prima fase la metafora è “viva”, basata cioè su corrispondenze creative ed inaspettate tra due termini.
2. Nella seconda fase la metafora è già diventata familiare e la sua interpretazione è meno complessa.
3. Nella terza fase la metafora è già usurata e “stanca”, il legame tra i due elementi che la compongono non è più implicito, ma è diventato diretto.
4. Nella quarta e ultima fase la metafora è “morta” e viene usata per denotare un concetto che prima era connotato solo metaforicamente. «One no longer can trace the metaphorical origin of the expression»<sup>290</sup>.

La teoria del «life cycle»<sup>291</sup> di Hobbs si basa dunque sulla dicotomia tra metafore creative e frasi idiomatiche semanticamente vuote, vedendo in queste ultime semplici involucri di significati figurati ormai morti e inafferrabili<sup>292</sup>.

---

<sup>289</sup> Cfr. J. HOBBS, *Metaphor, metaphor schemata and selective inferencing*, 1979, cit. in C. CACCIARI, *Idioms: processing, structure, and interpretation*, op. cit. p. 32.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> Cfr. CACCIARI, *Idioms: processing, structure, and interpretation*, op. cit. p. 33: «This claim mirrors the opposition between metaphors that are creative [...] and idioms that have fixed and frozen meanings. This opposition between creativity and fixedness is due to the fact that in “figurative formulas” (such as proverbs, idioms, clichés) the metaphorical structure or more generally the “history” that one motivated them is now unperceivable. At best, idioms might be conceived of as frozen or dead metaphors».

La suddetta visione è stata ampiamente criticata da svariati teorici che credono invece nella componente figurativa delle espressioni idiomatiche, o “frasi fatte”. Molti studi hanno infatti dimostrato che queste non si possono ridurre a strutture linguistiche «fixed and frozen»<sup>293</sup> ma che anch’esse, come le metafore, possono richiedere analisi interpretative per essere comprese. All’origine delle *expressions figées*, infatti, c’è sempre un’immagine, o «figure d’analogie»<sup>294</sup>, che unisce due realtà appartenenti a domini diversi, proprio come fanno metafora e similitudine, che rappresentano così «les véhicules indispensables de cette pensée analogique»<sup>295</sup>. Avremo quindi espressioni idiomatiche, entrate ormai nel linguaggio comune, che ricalcano la forma della similitudine (*essere mite come un agnello, allegro come un fringuello, sordo come una campana, cieco come una talpa; être plein comme un boudin, une bourrique, une huître, une outre; soul comme un âne, une grive, un Polonais*) oppure che si basano su metafore, le quali talvolta sono facilmente interpretabili, come *fulminare con lo sguardo* e *gettare olio sul fuoco*, ma che altre volte mantengono l’ambiguità della figura dalla quale derivano e risultano quindi un po’ enigmatiche all’orecchio di chi non le ha mai incontrate prima. Alcuni esempi ci sono forniti da Denis Miannay, *maître de conférences* all’Università della Sorbona, che ha contribuito alla redazione del *Dictionnaire des expressions idiomaticques*. Questo testo, utile strumento di consultazione, consiste nella raccolta delle espressioni idiomatiche che la sua ideatrice, Mahtab Ashraf, ritiene

---

<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> D. MIANNAY, introduzione al *Dictionnaire des expressions idiomaticques*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. XVII.

<sup>295</sup> *Ibidem.*

siano le più difficili da interpretare per chi, come lei, non è di madrelingua francese. Una di queste è *Avoir maille à partir avec quelqu'un*, dove i termini ormai desueti *maille* e *partir* impediscono un'immediata comprensione dell'espressione, che letteralmente significa «avoir un demi-denier à partager avec quelqu'un»<sup>296</sup>, essendo la *maille* la più piccola moneta esistente all'epoca dei Capetingi, e che quindi va interpretata come «se quereller à propos d'un partage impossible»<sup>297</sup>. Anche Pierre Giraud, nel suo testo dedicato alle locuzioni francesi, cita diversi esempi di locuzioni di origine metaforica, come l'espressione *Baisser pavillon* che, basandosi sull'immagine figurata della bandiera che durante un combattimento navale veniva abbassata per indicare la resa, assume il significato di «céder»<sup>298</sup>.

Le locuzioni idiomatiche rappresentano dunque una realtà linguistica fortemente eterogenea e per questo risulta problematico fornire criteri generalizzanti per identificarle. Tuttavia, è possibile discernere quali sono le caratteristiche più frequentemente riscontrate nell'analisi di queste locuzioni, che possono rappresentare utili strumenti di riflessione e comprensione delle stesse, anche e soprattutto in vista di un lavoro di traduzione.

---

<sup>296</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., : «2. **MAILLE** [maj] n.f. – *meille* XIIe ; lat. pop. *medalia*, de *medius* «demi» [...] ◇ hist. Sous les Capétiens, La plus petite monnaie qui valait un demi-denier. [...] AVOIR MAILLE A PARTIR AVEC QQN, avec qqch. : avoir n différend avec qqn, une difficulté avec qqch (PROPRT avoir un demi-denier à partager avec qqn). → **contestation, démêlé, discussion, dispute**».

<sup>297</sup> Cfr. D. MIANNAY, introduzione al *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. VI.

<sup>298</sup> P. GUIRAUD, *Les locutions françaises*, op. cit., p. 6.

Finora abbiamo evinto che la caratteristica principale della frase idiomatica è proprio il suo **valore metaforico**, che genera l'incomprensibilità dei suoi elementi, i quali si combinano in modo da ottenere una nuova immagine figurata che ha senso solo nella sua totalità. Da questa definizione deriva innanzitutto la nozione di *idioms* come «non-compositional units»<sup>299</sup>, la quale, basandosi sull'elevato grado di coesione tra le singole parole della frase, stabilisce che un'altra delle prerogative dominanti delle espressioni idiomatiche è proprio l'intrinseca **unione di forma e contenuto**. Tale coesione è alla base della quasi totale impossibilità di separare o modificare gli elementi che le compongono: «Les expressions figées s'opposent donc aux expressions libres dans la mesure où elles échappent aux hypothèses de compositionnalité»<sup>300</sup>. Ad esempio, l'espressione «*Marie a un petit ami*» non ha la stessa accezione di «*Marie a un très petit ami*» o di «*Marie a un gentil et petit ami*», in quanto l'avverbio *très* e l'aggettivo *gentil*, intercalati nella locuzione, ne cambiano radicalmente il senso<sup>301</sup>.

Tuttavia, è bene precisare che il «coefficient de cohésion»<sup>302</sup> di questo tipo di frase è variabile e che ci sono casi in cui qualche modifica è concessa, purché non sopprima il nucleo metaforico della locuzione. Ad esempio, nella locuzione «prendre le mors au dent»<sup>303</sup> è possibile aggiungere un avverbio mantenendo il senso

---

<sup>299</sup> C. CACCIARI, *Idioms: processing, structure, and interpretation*, op. cit. p. 33.

<sup>300</sup> L. DANLOS, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988, p. 5.

<sup>301</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>302</sup> D. MIANNAY, introduzione al *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit., p. VII.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

figurato dell'espressione e cioè quello di "andare in collera"<sup>304</sup>: *prendre immédiatement le mors aux dents*. Tuttavia, se aggiungessimo epiteti a *mors* o a *dents* questo significato andrebbe totalmente perduto.

Un segno distintivo di molte locuzioni è la presenza di **arcaismi** al loro interno: *en guise de*, con *guise* che in francese antico significava « manière », *au fur et a mesure*, con *fur* che aveva il senso di « prix », *sans coup férir*, con *férir* che indicava il verbo « frapper » e *chercher noise*, con *noise* che valeva per « dispute ». Tali forme arcaiche si riflettono spesso anche in un **allontanamento dalla norma grammaticale**, come l'assenza dell'articolo (*noblesse oblige*, *baisser papillon*, *tenir parole*, *faire long feu*, *rendere giustizia*, *piangere miseria*, *toccare ferro*), il congiuntivo usato senza il suo segno distintivo, cioè la congiunzione *que/che* (*vaille que vaille*, *à Dieu ne plaise*, *le diable m'emporte si...*, *costi quel che costi*), l'utilizzo di forme nominali dei verbi, soprattutto participi presenti e passati (*faire semblant*, *au plus offrant*, *n'avoir pas un sou vaillant*, *au vu et au su de tout le monde*, *all'insaputa di*, *prendere alla sprovvista*) e infine la posposizione del soggetto al verbo (*non corre buon sangue*) o l'anteposizione del complemento, diretto o indiretto, al verbo (*sans bourse délier*, *senza colpo ferire*). Notiamo quindi come le espressioni *sans coup férir/senza colpo ferire* presentino una struttura arcaica sia dal punto di vista lessicale che grammaticale.

<sup>304</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., : «**MORS** [...] ◇ LOC. *Prendre le mors aux dents*, se dit du cheval qui prend les branches du frein avec les incisives, rendant ainsi inefficace l'action du mors ; s'emballer. FIG. S'emporter».

La combinazione di queste caratteristiche, che rende spesso difficile risalire all'etimologia delle espressioni idiomatiche, potrebbe esporre queste ultime a false interpretazioni, rendendole, come afferma Guiraud nella citazione da noi scelta per introdurre il paragrafo, «une illusion d'optique»<sup>305</sup>. Basti pensare, ad esempio, a locuzioni come *croquer le marmot*, *danser devant le buffet*, *piantare in asso* o *fare la mosca cocchiera*. Tuttavia, secondo Guiraud, sono proprio queste associazioni bizzarre ed imprevedibili, basate sul «non-sens»<sup>306</sup>, a garantire il successo di queste frasi, radicandole nella cultura e nella tradizione linguistica di un'intera comunità.

Ed è proprio la realtà quotidiana e sociale di ogni comunità a rappresentare una fonte inesauribile di ispirazione per tutte le immagini figurate alla base delle espressioni idiomatiche, dalle più antiche alle più recenti<sup>307</sup>. Ci saranno ad esempio espressioni legate alle **parti del corpo** come **le mani** (*avoir les mains liées, de main de maître, de seconde main, demander la main, mettre la main à la pâte, avere la mani di burro, col cuore in mano, avere le mani legate, venire alle mani*), **i piedi** (*au pied levé, avoir un pied dans la tombe, couper l'herbe sous les pieds de quelqu'un, faire feu de quatre pieds, de pied en cap, avere i piedi per terra, essere a piedi, mettere in piedi, prendere piede, cascare sempre in piedi*), **il naso** (*à plein nez, avoir du nez, le nez en l'air, nez à nez, avere qualcuno sul naso, mettere il naso fuori casa, non veder più in là del proprio*

---

<sup>305</sup> P. GUIRAUD, *Les locutions françaises*, op.cit., p. 10.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Ivi, p. 12: «La langue, mode d'expression de la réalité, reflète les choses qu'elle nomme; la nature, l'homme, sa vie, ses mœurs, ses institutions, ses techniques et aussi ses façons de sentir, de concevoir le monde et ses semblables. [...] Une langue est sans doute le "miroir d'un peuple"».

*naso*), **le orecchie** (*baisser l'oreille, de bouche à oreille, dresser l'oreille, en avoir par-dessus les oreilles, être tout oreilles, rougir jusqu'aux oreilles, avere una pulce nell'orecchio, dire all'orecchio, entrare da un orecchio e uscire dall'altro, tirare le orecchie*), **i denti** (*avoir les dents longs, avoir un dent contre quelqu'un, croquer à belles dents, quand les poules auront les dents, battre i denti, stringere i denti, ridere a denti stretti*), ecc.; avremo inoltre locuzioni tratte da **domini linguistici specifici**, come **la guerra** (*passer l'arme à gauche, se ranger sous la bannière de quelqu'un, battre la breloque, battre la chamade, à brûle-pourpoint, dare l'allarme, prendre armi e bagagli, levare le tende, battre in ritirata, perdere colpi*), **la caccia** (*tirer sa poudre aux moineaux, être aux abois, à cor et à cri, marcher sur les brisées des quelqu'un, tornare a mani vuote, perdere le tracce*), **l'equitazione** (*être aux trousses de quelqu'un, avoir quelqu'un à ses trousses, tomber les quatre fers en l'air, rimettersi in sella, a briglie sciolte, fare voltafaccia*), **il gioco** (*tenir en échec, damer le pion, passer la main, mischiar le carte in tavola, giocare a carte scoperte, giocare l'ultima carta, avere un asso nella manica*), e **la Chiesa** (*avoir voix au chapitre, jeter le froc aux orties, baisser son froc, être en odeur de sainteté, donner des coups d'encensoir, battersi il petto, mettere all'indice, non sapere a che santo votarsi, fare l'avvocato del diavolo*).

Forma particolare, ma non minore<sup>308</sup>, di espressione idiomatica è il **proverbio**, divenuto di recente oggetto di studi

---

<sup>308</sup> Cfr. M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, Préface de Michel Ballard, Paris, L'Harmattan, 2009, «Europe/Maghreb», p. 5: «Considéré à tort comme une manifestation langagière mineur du type

sempre più appassionante in quanto considerato «un élément carrefour dont l'étude engage des disciplines majeures des sciences humaines»<sup>309</sup>. Infatti, nonostante nella società di oggi, troppo rivolta alla globalizzazione e all'informatizzazione, «dans un monde qui perd ses racines rurales»<sup>310</sup>, sia stata riscontrata una certa rarefazione nell'utilizzo dei proverbi, l'interesse nei confronti di questi ultimi è sempre più vivo in discipline come la linguistica, la stilistica, la pragmatica, la sociologia, l'etnologia e soprattutto la traduttologia, interessate all'esplorazione del substrato culturale di questi idiomatismi.

Difatti, come sostiene Michel Ballard, le forme paremiologiche sono fortemente «implantées dans une civilisation»<sup>311</sup> e rappresentano il riflesso del folklore e dei costumi popolari di una determinata cultura. Inoltre, secondo la ricercatrice Antonella Sardelli, essi fanno parte di una specie di «sub-culture»<sup>312</sup>, sopravvissuta nel tempo grazie alla persistenza del dialetto nella cultura locale di ogni regione<sup>313</sup>, la quale ha permesso

---

folklorique, le proverbe a été jusqu'à une date récente à la marge de la science universitaire et était ainsi, la plupart du temps, relégué au rang de curiosités stylistiques plaisantes».

<sup>309</sup> *Ibidem.*

<sup>310</sup> M. Ballard, préface à M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 10.

<sup>311</sup> *Ibidem.*

<sup>312</sup> A. SARDELLI, *Critères pour l'application des techniques de "traduction en parémiologie" aux énoncés sentencieux. Études contrastive italien-espagnol*, in M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 183.

<sup>313</sup> Cfr. *Ibidem*: La Sardelli si riferisce in primo luogo all'Italia, facendo una distinzione tra le città del nord, più moderne e globalizzate, e le altre città, soprattutto quelle del Sud, dove sopravvive ancora un "substrat autochtone" in cui il dialetto, parlato principalmente dagli anziani, ha permesso la sopravvivenza dei proverbi, tradotti in seguito nella lingua nazionale di cui

loro di trasmettersi nella lingua nazionale e di essere utilizzati quotidianamente, ancora oggi, dal cittadino medio.

Dunque, poiché il proverbio appartiene alle tradizioni di una comunità, esso rappresenta un oggetto di studi culturale piuttosto che linguistico o sintattico. Tuttavia, nonostante la linea di demarcazione che li separa dalle espressioni idiomatiche sia estremamente flebile<sup>314</sup>, i proverbi presentano delle proprietà linguistiche specifiche che, almeno in superficie, permettono di distinguerli e classificarli.

Innanzitutto i proverbi sono **enunciati autonomi**<sup>315</sup> che possono essere spostati in blocco all'interno del discorso pur mantenendo il loro significato.

In secondo luogo, al contrario delle frasi fatte, le quali, facendo parte integrante del discorso necessitano di un soggetto, i proverbi sono spesso introdotti da una costruzione del tipo “**Come dice X**”, dove X sta per l'autore dell'espressione. Questo commento di tipo metalinguistico, non solo permette di individuare un proverbio ma consente anche di distinguerne due tipi: se X corrisponde ad un autore rinomato, allora si parlerà di massime, sentenze o morali: «Comme (le) dit Pascal, l'homme est un roseau

---

oggi fanno ampiamente parte, rappresentando una grande fonte di sapere e saggezza popolare.

<sup>314</sup> Cfr. M. CONENNA, *Sur un lexique-grammaire comparé de proverbes*, in DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988, p. 101: «La frontière entre proverbes et expressions figées n'est pas toujours facile à cerner».

<sup>315</sup> Cfr. J-C. ANSCOMBRE, *La traduction des formes sentencieuses: problèmes et méthodes*, in M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 17 : «Ces énoncés possèdent de plus une propriété qui les distingue d'autres constructions phrastiques : à l'intérieur d'un discours donné, elles sont généralement mobiles, et font partie de ce qu'il est convenu d'appeler “phrases autonomes”».

pensant»<sup>316</sup>; se, invece, l'autore X è anonimo, si parlerà di ciò che i linguisti hanno definito «ON-locuteur», simbolo della saggezza popolare<sup>317</sup>. Capiterà dunque di imbattersi in espressioni di questo tipo: *Comme on dit, qui n'entend qu'une cloche, n'entend qu'un son* oppure *Di solito si dice che il lupo perde il pelo ma non il vizio*.

Un'altra caratteristica dei proverbi è l'essere «**minimaux**»<sup>318</sup>; essi, cioè, non possono essere scomposti in porzioni più piccole senza perdere il loro valore sentenzioso. È vero che talvolta ci capita di sentire dei proverbi troncati a metà, come *Tant va la cruche à l'eau...*, *Un bon tiens...*, *Sfortunato al gioco...*, *Chi rompe paga...*, ma queste abbreviazioni sono sempre immagine della totalità del proverbio, contenendo implicitamente il resto della frase: *...qu'à la fin elle se casse*, *...vaut mieux que deux tu l'auras*, *...fortunato in amore*, *...e i cocci sono suoi*.

Abbiamo visto precedentemente che le espressioni idiomatiche possono in alcuni casi essere modificate mantenendo tuttavia il loro contenuto semantico; i proverbi, al contrario, perderebbero significato se subissero **trasformazioni**. Ad esempio si dice *Chi cerca trova* e *Qui dort dîne*, ma non avrebbe senso dire *Chi cercasse troverebbe* o *Qui dormira dînera*<sup>319</sup>.

Infine, uno dei tratti distintivi più palesi del proverbio è il **ritmo**, conferitogli da rime, allitterazioni o paronomasie, che lo rendono estremamente musicale, facilitandone la memorizzazione e

<sup>316</sup> Ivi, p.18.

<sup>317</sup> Ivi, p. 19: «Ce ON-locuteur est fréquemment désigné par la *sagesse des nations*, la *sagesse populaire*, le *bon sens populaire*, *on*, etc».

<sup>318</sup> Ivi, p. 17.

<sup>319</sup> Cfr. M. CONENNA, *Sur un lexique-grammaire comparé de proverbes*, in DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, p. 109: «Le proverbe, souvent, perd son identité si on modifie le sujet, un complément, ou le temps du verbe qui est généralement au présent».

la trasmissione nel tempo: *Qui vole un œuf vole un bœuf, Qui s'excuse s'accuse, Qui se ressemble s'assemble, Qui terre a guerre a, À tout seigneur tout honneur, Qui va à la chasse perde sa place, Chi dice donna dice danno, Aiutati che il ciel t'aiuta, Chi di spada ferisce di spada perisce, Chi fa da sé fa per tre, Chi non risica non rosica, Chi va piano va sano e va lontano.*

Bisogna sottolineare, tuttavia, anche gli aspetti che i proverbi, in quanto forme particolari di espressioni idiomatiche, hanno in comune con loro. Innanzitutto il valore metaforico che li distingue è evidente<sup>320</sup>: essi, infatti, solitamente esprimono un'idea attraverso un'immagine figurata<sup>321</sup> (*Au renard endormi rien ne tombe dans la gueule, C'est en forgeant qu'on devient forgeron, A caval donato non si guarda in bocca, Il diavolo fa le pentole ma non i coperchi, Non c'è rosa senza spine*); inoltre, anche i proverbi possono essere caratterizzati dalla presenza di arcaismi (*a quattrino a quattrino si fa il fiorino, Contro natura invan arte si adopra, Qui femme a noise a, il n'y a pas péril en la demeure, ne pas être dans son assiette*) e dall'allontanamento dalla norma grammaticale, come nel caso dell'assenza di articolo (*Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée, Pierre qui roule n'amasse pas mousse*) o della posposizione del soggetto al verbo (*à chaque jour suffit sa peine, mieux vaut tenir que courir, tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino..., chi troppo vuole nulla stringe*).

<sup>320</sup> J. PINEAUX, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF, 1963, «Que sais-je», p. 6: «Le proverbe est une formule nettement frappée, de forme généralement métaphorique, par la quelle la sagesse populaire exprime son expérience de vie».

<sup>321</sup> F. MOREAU, *L'image littéraire*, op. cit., p. 55: «le proverbe apparaît bien comme l'expression d'une idée par l'intermédiaire d'une image, l'une étant substituée à l'autre grâce à un lien d'analogie – ce qui est la définition de la métaphore».

Concludiamo questo paragrafo dedicato alle espressioni idiomatiche e ai proverbi affermando che questi, talmente frequenti nella nostra quotidianità e così fortemente radicati nella cultura di ogni comunità linguistica, generano notevoli difficoltà non solo quando si impara una lingua straniera ma soprattutto durante un processo di traduzione. Di fronte alle espressioni idiomatiche o ai proverbi, il traduttore è spesso chiamato a svolgere un approfondito lavoro di interpretazione e in seguito di riformulazione nella lingua e nella cultura d'arrivo, allo scopo di riprodurre in modo chiaro non solo «les éléments stéréotypés»<sup>322</sup> formali e semantici di cui abbiamo parlato, ma soprattutto di farlo nel modo più chiaro possibile, per mantenere lo stesso impatto e la stessa efficacia che essi avrebbero nella lingua e nella cultura di partenza.

## 2.6 Teorie di traduzione della metafora

Nel suo *De Institutione Oratoria*, Quintiliano definisce con queste parole il criterio che sta alla base della metafora: «*Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco in quo proprium est in eum in quo aut proprium deest aut **traslatum** proprio melius est*»<sup>323</sup> e cioè il passaggio di un nome da un luogo in cui è usato nel suo senso proprio ad un altro in cui, grazie alla metafora, viene espresso in modo migliore. È impossibile non notare che il termine latino che

---

<sup>322</sup> M. BALLARD, préface à M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 9.

<sup>323</sup> QUINTILIANO, *De Institutione oratoria*, VIII, 6, 5, cit. in R-J. POUPART, *Opérations rhétoriques et procédés de traduction*, in A.A.V.V., *Colloque de traductologie*, XXe anniversaire de l'École d'interprètes internationaux de l'Université de Mons, organisé à l'Université de l'Etat à Mons, les 24 et 25 mars 1983, Mons, Université de l'Etat, 1983., p. 155.

indica la metafora è *translatio*, lo stesso che sarà in seguito utilizzato anche per parlare della traduzione. Questa sinonimia fa riflettere sulla natura della metafora la quale, comportando il *transfert* di qualcosa da un luogo ad un altro, diventa essa stessa immagine della traduzione. Il processo di “traduzione” che sta alla base della metafora, effettuandosi all’interno della stessa lingua, si presenta dunque come un esempio di traduzione endolinguistica, per riprendere la celebre terminologia di Roman Jakobson<sup>324</sup>. «*Métaphoriser c’est donc traduire*»<sup>325</sup>.

A questo punto, dopo aver assimilato la metafora ad una forma del tradurre, viene naturale chiedersi cosa accade quando è essa stessa a dover subire un processo di traduzione, questa volta, però, di tipo interlinguistico, cioè da una lingua ad un’altra.

Semberebbe scontato pensare che la traduzione della metafora faccia riferimento alla teoria traduttologica finora presa in considerazione, essendo essa «only a special case or significant aspect of it»<sup>326</sup>. Tuttavia non è così semplice. Quando si parla di metafora in ambito traduttivo, infatti, il quadro si complica notevolmente poiché si è chiamati ad affrontare due questioni distinte: «the problems with metaphors and the problems with

---

<sup>324</sup> Cfr. R.-J. POUPART, *Opérations rhétoriques et procédés de traduction*, in A.A.V.V., *Colloque de traductologie*, op. cit. p. 155: «La métaphore, à l’instar d’autres figures de rhétoriques, apparaît comme une manœuvre interne de traduction “intralinguale”, pour reprendre la formule de Roman Jakobson».

<sup>325</sup> K. GOTO, *Traduire les métaphores – le cas de traduction de Haruki Murakami*, Colloque international “Traduire la diversité (domaine littéraire, juridique et des sciences de la vie)”, Université de Liège, 6-8 mai 2010, p.1, <<http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010>>.

<sup>326</sup> R. VAN DEN BROECK, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, in *Translation Theory and Intercultural Relations*, «Poetics Today», Vol. 2, n° 4, (Summer-Autumn, 1981), Durham, Duke University Press, p. 84.

translation»<sup>327</sup>. Prima di tutto si deve individuare, interpretare e comprendere il fenomeno metaforico all'interno del testo originale, quindi nella lingua di partenza e, successivamente, si deve trovare un'immagine corrispondente a livello sia semantico che formale nella lingua di arrivo, sempre ammesso che essa esista.

Abbiamo visto che la metafora serve all'uomo per sviluppare e ampliare le sue possibilità linguistico-espressive, in quanto permette di raccontare in termini figurati ciò che è impossibile descrivere in termini letterali. Tutti i problemi che si possono riscontrare quando si traduce questa figura retorica sono legati quindi all'interpretazione delle associazioni simboliche che essa sottende, le quali dipendono intimamente dal contesto culturale in cui viene usata.

A questo proposito citiamo il fondamentale apporto fornito alle teorie traduttologiche dalle due interpreti di conferenza Danica Seleskovitch e Marianne Lederer, le quali, negli anni '80, elaborano la loro **teoria interpretativa della traduzione**<sup>328</sup>. Secondo le autrici, la differenza tra le due culture coinvolte nel processo di traduzione influenza notevolmente il modo di tradurre, che non può ridursi alla mera ricerca di corrispondenze lessicali, poiché il testo tradotto che ne risulterebbe «ne peut être qu'un collage et ne peut avoir de cohésion interne, ni au niveau émotionnel ni au niveau notionnel»<sup>329</sup>. Il concetto chiave di questa teoria è che la traduzione

---

<sup>327</sup> K. MASON, *Metaphor and Translation*, in «Babel», Vol. XXVIII, n° 3, 1982, Amsterdam, John Benjamin Publishing company, 1955, p. 140.

<sup>328</sup> Cfr. D. SELESKOVITCH, M. LEDERER, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 1984 e M. LEDERER, *La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif*, Paris, Hachette Collection, 1994.

<sup>329</sup> J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 64.

deve rendere il **sens**<sup>330</sup> del testo originale (per tale ragione si parla parimenti di «Théorie du sens»<sup>331</sup>), il quale si può cogliere unicamente tenendo in considerazione non solo gli elementi linguistici e sintattici del testo, definiti «significations»<sup>332</sup>, ma soprattutto quelli che Lederer e Seleskovitch chiamano «compléments cognitifs»<sup>333</sup>: il traduttore deve avere una certa conoscenza del contesto in cui si svolge la situazione comunicativa e un vasto bagaglio culturale necessario ad afferrare sia il senso esplicito del testo ma anche quello implicito, fatto di presupposizioni e allusioni, che l'autore originale vuole trasmettere.

Questo modello interpretativo è strettamente legato alla metafora, in quanto il concetto di interpretazione del senso è proprio alla base della traduzione metaforica. Le fasi in cui Lederer e Seleskovitch dividono l'operazione traduttiva possono infatti essere adattate anche alla traduzione metaforica<sup>334</sup>:

---

<sup>330</sup> M. LEDERER, *La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif*, op. cit., p. 35: «Le sens est ce que veut dire un auteur, ce qu'il veut faire comprendre à travers ce qu'il dit».

<sup>331</sup> J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 66.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> *Ivi*, p. 67 e Cfr. M. LEDERER, *La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif*, op. cit., p. 35: «Pour que le sens que comprend le traducteur rejoigne le vouloir dire de l'auteur, il faut qu'il ait la volonté de le comprendre et qu'il possède des connaissances adéquates. Elles ne seront pas intégralement celles de l'auteur – aucune connaissance, aucune expérience n'est strictement identique chez deux individus –, mais elles doivent être suffisamment partagées pour que les éléments cognitifs qui s'ajoutent chez le traducteur à l'explicite du texte soient pertinents et pour que le sens n'ait rien d'hypothétique».

<sup>334</sup> Cfr. J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 66 e R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., pp. 65-66.

1. **Compréhension:** in questa prima fase il traduttore opera al livello della «signification des formes linguistiques»<sup>335</sup>, cioè analizza e comprende gli elementi lessicali e sintattici che costituiscono il testo di partenza.
2. **Déverbalisation:** in questa fase intermedia si coglie il senso del testo di partenza, associando alla comprensione linguistica già effettuata i complementi cognitivi, vale a dire l'analisi del contesto e di tutti gli elementi impliciti che caratterizzano la comunicazione.
3. **Reverbalisation:** in questo momento conclusivo, il senso che si era evinto nella fase precedente viene espresso nella lingua di arrivo, tenendo conto delle peculiarità linguistiche e culturali del sistema *cible* e quindi, se necessario, riformulando il testo di partenza al fine di renderlo il più possibile comprensibile ai nuovi destinatari.

Dal modello traduttivo di Lederer e Seleskovitch emerge l'importanza di concepire un testo «*as a whole*»<sup>336</sup>, come un'unità che va compresa nella sua interezza. Ogni metafora presente nel testo, dunque, deve essere interpretata all'interno di questa unità e tradotta facendo riferimento a tutti gli elementi contestuali che la caratterizzano.

---

<sup>335</sup> R. MOMPÉLAT, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie informatique UNIX*, op. cit., p. 65.

<sup>336</sup> K. MASON, *Metaphor and Translation*, op. cit., p. 142.

Se tale teoria interpretativa può essere applicata anche alla metafora, in quanto affronta il problema del «transfert du culturel»<sup>337</sup>, è bene precisare, però, che i primi importanti contributi incentrati in modo specifico sulla traduzione della metafora arrivano dagli scritti di Menachem **Dagut**, *Can “Metaphor” Be Translated?* (1976), Raymond **Van den Broek**, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation* (1978) e Peter **Newmark**, *The Translation of Metaphor* (1980).

### 2.6.1 Dagut

*The translatability of metaphor fluctuates  
according to the complex of cultural and linguistic factors  
involved in each particular case.*

M. Dagut<sup>338</sup>

Nel suo articolo, divenuto un punto di riferimento notevole per le successive analisi dell'argomento, **Dagut** afferma con rammarico che la metafora, elemento quotidianamente presente nella comunicazione e oggetto di studi tanto indagato e sviscerato nel corso dei secoli da esperti di retorica e linguistica, non aveva suscitato, perlomeno fino ad allora, lo stesso interesse in ambito traduttologico<sup>339</sup>. Per dimostrarlo, il linguista israeliano menziona

---

<sup>337</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 58.

<sup>338</sup> M.B. DAGUT, *Can “Metaphor” Be Translated?*, in «Babel», Vol. XXII, n° 1, 1976, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 1955, p. 33.

<sup>339</sup> Cfr. Ivi, p. 21: «The astounding proportions of this neglect become even more glaring when contrasted with the close attention paid to metaphor by

gli autori che prima di lui hanno concesso a questa figura retorica un posticino nelle loro opere dedicate alla moderna teoria della traduzione<sup>340</sup>. Tra questi, Eugene Nida, il quale, nelle 264 pagine del suo già citato *Toward a Science of Translation* riserva solo un piccolo spazio alle metafore, arrivando peraltro alla conclusione che esse «must often be translated as non-metaphors»<sup>341</sup>, sostenendo cioè la loro intraducibilità. Altri autori additati da Dagut sono i pionieri dell'analisi contrastiva, Vinay e Darbelnet, che nella loro *Stylistique comparée du français et de l'anglais* dedicano anche loro poche pagine al problema della traduzione della metafora, che si dovrebbe risolvere in due modi<sup>342</sup>: la metafora si può tradurre quando le due civiltà in questione hanno tradizioni comuni ed esiste perciò nella lingua di arrivo un'immagine corrispondente a quella presente nel testo di partenza; nel caso in cui invece non sia possibile una traduzione letterale della metafora, allora il traduttore dovrà eliminarla o ricorrere ad un'equivalenza. Infine, Dagut segnala che ne *Les Problèmes théoriques de la traduction*, opera di Mounin ormai entrata tra gli “*incontournables*” della teoria della traduzione, non esiste, «astonishingly»<sup>343</sup>, alcun riferimento alla metafora.

Secondo Dagut, l'analisi di queste opinioni previe mostra che fino a quel momento la discussione sulla traduzione della metafora si orientava verso due punti di vista totalmente antitetici: ad un

---

rhetoricians and literary critics down the ages. [...] There is thus an almost grotesque disproportion between the importance and frequency of “metaphor” in language use and the very minor role allotted to it in translation theory».

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> Cit. in M.B. DAGUT, *Can “Metaphor” Be Translated?*, op. cit., p. 25.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> M.B. DAGUT, *Can “Metaphor” Be Translated?*, op. cit., p. 21.

estremo la pura e semplice traduzione parola per parola della metafora e all'estremo opposto l'impossibilità di tradurre la stessa. Insomma, secondo Dagut, «no problem, or no solution»<sup>344</sup> o, se volessimo utilizzare un modo di dire, “o bianco o nero”.

Dagut si oppone a questa visione generalizzata del problema, facendo innanzitutto una distinzione tra le metafore creative, spesso tipiche della letteratura e quindi meno utilizzate nel linguaggio corrente e quelle che, a furia di essere utilizzate, hanno perso la loro unicità e particolarità, fino a diventare «part of the established semantic stock of language and being recorded as such in the dictionary»<sup>345</sup>. Quest'ultimo è il caso delle espressioni idiomatiche. L'evoluzione delle metafore dalla creatività alla routine è definito da Dagut come un passaggio «from “performance” to “competence”»<sup>346</sup>.

A questa classificazione corrispondono due diversi approcci traduttivi: nel caso degli idiomi, la ricerca dei loro equivalenti nella lingua di arrivo dipende dalla competenza interlinguistica del traduttore, mentre nel caso delle metafore, concepite come «a new piece of performance, a semantic novelty»<sup>347</sup>, il traduttore non può trovare un equivalente nella lingua di arrivo ma deve crearlo.

In definitiva, Dagut sostiene l'irrealizzabilità di regole generali sulla traduzione delle metafore, in quanto essa dipende strettamente dal contesto culturale in cui la metafora è espressa e dal grado di affinità tra i due sistemi linguistico-culturali implicati,

---

<sup>344</sup> Ivi, p.33.

<sup>345</sup> Ivi, p. 23.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

<sup>347</sup> Ivi, p. 24.

quello di partenza e quello di arrivo: «This is why metaphor constitutes such a searching test of a translator's powers»<sup>348</sup>.

### 2.6.2 Van den Broeck

*Metaphor indubitably constitutes a pivotal issue in translation.*

R. Van den Broeck<sup>349</sup>

Raymond Van den Broeck incomincia il suo testo presentato per la prima volta nel 1978 durante un convegno internazionale sulla teoria della traduzione citando l'articolo del suo collega Dagut. Infatti, dopo aver sottolineato l'importanza e la frequenza della metafora nel linguaggio, Van den Broeck deplora la scarsa attenzione riservatela dai teorici della traduzione che giustifica attribuendola alla «inadequacy of any single generalization about the translatability of metaphor»<sup>350</sup>, conclusione alla quale era arrivato Dagut prima di lui. Tuttavia, pur essendo d'accordo con quest'ultimo nell'ammettere che simili generalizzazioni spesso comportano la perdita di una serie di fattori ontologici e culturali fondamentali per una corretta traduzione della metafora, Van den Broeck si cimenta nella realizzazione di un quadro teoretico generale, accontentandosi del «more modern task of laying bare

---

<sup>348</sup> Ivi, p. 33.

<sup>349</sup> R. VAN DEN BROECK, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, op. cit., p. 73.

<sup>350</sup> M.B. DAGUT, *Can "Metaphor" Be Translated?*, op. cit., p. 32, cit. in R. VAN DEN BROECK, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, op. cit., p. 73.

some of the hidden mechanisms governing the translation of metaphors»<sup>351</sup>.

Innanzitutto il teorico olandese divide le metafore in tre categorie:

- le metafore **lessicalizzate** (*lexicalized metaphors*), ovvero le tanto discusse “dead metaphors”.
- le metafore **convenzionali** (*conventional metaphors*), definite «institutionalized»<sup>352</sup> nel senso che appartengono tradizionalmente al linguaggio letterario e quindi sono sicuramente meno utilizzate rispetto a quelle comuni. Esempi di queste metafore sono «the Elizabethan’s *pearly teeth, ruby lips, golden lads*»<sup>353</sup>.
- Le metafore **private** (*private metaphors*), cioè le innovative creazioni individuali dei poeti e degli scrittori.

Van den Broeck tiene a precisare, però, che questa classificazione non è assoluta e che «the status of a metaphor is non a static but a dynamic one»<sup>354</sup>. Infatti, lo scrittore sostiene che le metafore lessicalizzate possono riacquistare il loro significato figurato grazie al contesto in cui si trovano e che persino la più tradizionale delle metafore letterarie è frutto comunque della sfera privata del poeta che l’ha concepita.

Il modello traduttivo presentato in *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation* non ha la pretesa di stabilire come si dovrebbero tradurre le metafore ma

---

<sup>351</sup> *Ibidem.*

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>353</sup> *Ibidem.*

<sup>354</sup> *Ibidem.*

vuole solo descrivere e spiegare questo fenomeno, suggerendo delle possibili soluzioni. Van den Broeck propone tre tipi di traduzione:

1. La **traduzione «sensu strictu»**<sup>355</sup>, che avviene quando entrambi gli elementi della metafora vengono trasferiti nella lingua di arrivo.
2. La **sostituzione**, che, utilizzando la terminologia di I.A. Richards, consiste nel rimpiazzare il *vehicle* nella lingua di arrivo, pur mantenendo lo stesso *tenor* della metafora originale. Questo tipo di traduzione è assimilata all'equivalenza.
3. La **parafrasi**, che viene effettuata quando la metafora originale è tradotta con un'espressione non metaforica. Più che di traduzione, in questo caso si dovrebbe parlare di commento.

Accanto alle modalità di traduzione della metafora, Van den Broeck commenta anche gli scogli che si possono incontrare per ogni tipo di metafora. Le metafore private sono sicuramente quelle che causano maggiori problemi in quanto, essendo creazioni sconosciute ed innovative, possono contenere peculiarità grammaticali, lessicali, culturali e anche estetiche che non sempre esistono nel sistema culturale e linguistico di arrivo. Le metafore convenzionali non prospettano invece grosse difficoltà in quanto, facendo parte della tradizione letteraria secolare, sono ormai entrate

---

<sup>355</sup> Ivi, p. 77

nel bagaglio culturale condiviso dall'umanità intera<sup>356</sup>, mentre le metafore lessicalizzate rappresentano, per Van den Broeck, «the main challenge for the translation of certain text»<sup>357</sup>. Infatti, se nel linguaggio denotativo esse sono facilmente riconoscibili e riconducibili, grazie al dizionario, ad un'equivalente espressione idiomatica o non metaforica nella lingua di arrivo, nel linguaggio creativo la loro ambiguità costituisce una vera e propria sfida per il traduttore, il quale deve essere in grado di discernere gli elementi che in esse hanno valore letterale ed interpretare quelli che invece hanno valore figurativo.

Van den Broeck conclude il suo intervento affermando che, essendo la traduzione della metafora un caso specifico dell'attività traduttiva, la regola generale della traducibilità, esposta dal famoso ricercatore e professore israeliano Itamar Even-Zohar nel 1971, può essere rivisitata e riadattata proprio in funzione della traduzione metaforica. Così, dalla «basic law»<sup>358</sup> che sostiene che il grado di traducibilità di un testo aumenta se le informazioni contenute in esso provengono da un sistema culturale affine al sistema di arrivo, possiamo dedurre che la traducibilità di una metafora è

---

<sup>356</sup> Cfr. Ivi, p. 81: «Despite their being deeply embedded in the spatial and temporal surroundings in which they originated conventional metaphors turn out to be capable of adequate translation. This may be due to the fact that many of them, along lines varying from literal translation and paraphrase to imitation, have become part of the shared cultural inheritance of civilized mankind [...]; they now belong to world literature. [...] This is not to say that translation here involves no problems».

<sup>357</sup> Ivi, p. 82.

<sup>358</sup> Ivi, p. 84.

inversamente proporzionale alla quantità di informazioni espressa in essa<sup>359</sup>.

### 2.6.3 Newmark

*Language itself is a metaphorical web.*

P. Newmark<sup>360</sup>

Nel suo articolo del 1980 dedicato alla traduzione della metafora ed inserito, l'anno seguente, nella più vasta opera intitolata *Approaches to Translation*, Peter Newmark dà una sua personale definizione della metafora: «Metaphor is in fact based on a scientific observable procedure: the perception of a resemblance between two phenomena, i.e. objects or process. Sometimes the image may be physical (e.g. a “battery” of cameras), but often it is chosen for its connotations rather than its physical characteristics

---

<sup>359</sup> Cfr. *Ibidem*: «[...] the basic law for general translatability also applies to metaphor translation. This law as it has been formulated by Itamar Even-Zohar (1971:IX) says that “the degree of translatability increases when the relational series which produce information and rhetoric in the SL and TL grow closer.” In the same way [...] translatability is high when translation involves no more than a single kind of information. In other words, a text is more translatable if it displays information of a single type than if it is “complex” in that various types, and hence a greater quantity of information, are involved. [...] It will therefore be reformulated as follows: *translatability keeps an inverse proportion with the quantity of information manifested by the metaphor and the degree to which this information is structured in a text*. The less the quantity of information conveyed by a metaphor and the less complex the structural relations into which it enters in a text, the more translatable this metaphor will be, and vice versa».

<sup>360</sup> P. NEWMARK, *Approaches to translation*, Oxford, New York; Toronto [etc.], Pergamon press, 1981, p. 84.

(e.g. in “she is a cat”))<sup>361</sup>. Newmark aggiunge che, ogniqualvolta nel processo metaforico due entità vengono sovrapposte, si esercita una sorta di “violenza” sulla realtà, la quale provoca al destinatario della metafora «a strong emotive effect»<sup>362</sup>. Questo effetto emotivo diventerà sempre più debole man mano che la metafora viene utilizzata ed inserita nel linguaggio comune: Newmark introduce così la nozione di «dead metaphors»<sup>363</sup>. Come Van den Broeck, anche Newmark sostiene che una metafora morta può risuscitare, se usata in un contesto che crea polisemia ed ambiguità, e, come il suo collega, sostiene che solo in questo caso esse diventano un problema nel processo di traduzione.

Prima di esporre il modello traduttivo, ormai tradizionale, proposto da Newmark, è bene chiarire i significati dei termini che il teorico, allontanandosi dalla precedente letteratura sulla metafora, ha coniato per riferirsi all’immagine metaforica<sup>364</sup>:

- **Oggetto/Object**: elemento descritto dalla metafora.
- **Immagine/Image**: elemento a cui è assimilato l’oggetto.
- **Senso/Sense**: punto di contatto che mostra l’analogia tra oggetto e immagine.
- **Metafora/Metaphor**: termine derivante dall’immagine.

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 85.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> *Ibidem*: «Gradually, when the metaphor is repeated in various contexts, the emotive effect subsides, and a new term that describes reality more closely has been created, e.g. *étonné* which in a seventeenth-century text might be translated as ‘thunder-struck’, but is now translated as ‘astonished’».

<sup>364</sup> *Ibidem*.

Per esemplificare: nell'espressione "sorriso solare", l'oggetto è il "sorriso", l'immagine è il "sole", la metafora è "solare" e il senso è probabilmente "luminoso", "caldo"<sup>365</sup>.

Servendosi di questa nuova terminologia, Newmark è il primo teorico ad aver elaborato un inventario di sette strategie<sup>366</sup> specifiche di traduzione della metafora, definite come delle «"comode" ricette»<sup>367</sup> destinate a fronteggiare le difficoltà tipiche del *transfert* culturale che è alla base proprio dell'interpretazione metaforica:

**1. Riproduzione della stessa immagine nella lingua di**

**arrivo.** Questa operazione dipende in larga misura dalla vicinanza dei due sistemi culturali coinvolti. Quanto più la metafora è universale, o almeno comune alle due lingue, tanto più semplice sarà tradurre il tropo letteralmente: *Capelli d'oro* → *Cheveux d'or* → *Golden hair*.

**2. Sostituzione dell'immagine con un'altra equivalente.**

Quando tradurre letteralmente un'immagine comporta il rischio di renderla oscura nella lingua d'arrivo, il traduttore può scegliere di riprodurre il significato attraverso un'altra immagine equivalente. Questa situazione si presenta soprattutto quando si traducono i proverbi, tipici del

---

<sup>365</sup> Cfr. Ivi, p. 48: «Here I propose to abandon the conventional clumsy I.A. Richards's terminology of vehicle/tenor and use my own, viz. metaphor/object/image/sense. Thus in a 'sunny smile' the metaphor is 'sunny', the object is 'smile', the image (vehicle) is the 'sun', the sense (tenor) is perhaps 'cheerful', 'happy', 'bright', 'warm'».

<sup>366</sup> Cfr. Ivi, pp.88-91 e

<sup>367</sup> S. ARDUINI, *Metaforizzare una cultura: la traduzione*, in PETRILLI Susan, *La traduzione*, Roma, Metemi, 2000, p. 207.

linguaggio popolare e dunque intrinsecamente legati alla cultura di una comunità linguistica: *Patti chiari amicizia lunga* → *Les bons comptes font les bons amis* → *Short reckonings make long friends*.

**3. Traduzione della metafora con una similitudine.**

Quest'operazione permette di esplicitare la metafora pur mantenendo l'immagine veicolata, spesso con lo scopo di alleviare «the shock of a metaphor»<sup>368</sup>: *La fenice è Dorabella* → *Dorabella is like the Phoenix of Arabia*; *La brosse du peintre tartine le corps humain sur d'énormes surfaces* → *The painter's brush spread the human body over vast surfaces, like butter over bread*.

**4. Traduzione della metafora (o della similitudine) con una similitudine associata ad una spiegazione.**

Al fine di essere sicuro che la metafora venga compresa da tutti i lettori, l'autore può tradurre la metafora con una similitudine, aggiungendo inoltre un commento che ne favorisce la decifrazione: *C'est un renard* → *È furbo e astuto come una volpe*.

**5. Conversione della metafora nella spiegazione del suo senso.**

Questa operazione è molto comune e preferibile quando certe immagini sono difficilmente traducibili nella lingua di arrivo poiché comporterebbero la scelta di una metafora troppo complessa. In questo caso però il traduttore deve analizzare quali sono gli elementi che rendono l'immagine originale nel testo di partenza al fine di trasferire quest'originalità nel testo di arrivo: *In the old exhibit*

<sup>368</sup> P. NEWMARK, *Approaches to translation*, op. cit., p. 89.

*building, recently reopened, you can get a Superman-like view of the Colorado River basin → L'ancien bâtiment d'exposition, récemment réouvert, offre une vue aérienne saisissante sur le bassin du Colorado<sup>369</sup>.*

6. **Soppressione.** Nel caso in cui la metafora è ridondante, si può scegliere di eliminarla. L'omissione di una metafora si può giustificare, però, solo se il suo contenuto è presente altrove nel corpo del testo.
7. **Riproduzione della stessa metafora accompagnata da una spiegazione del senso.** Se il traduttore vuole assicurarsi che la metafora sia compresa da tutti, può accompagnarla con una nota, che ne elimina ogni ambiguità. Questo tipo di traduzione può essere utile se l'immagine è ripetuta altre volte nel testo senza ulteriori precisazioni.

Il metodo traduttivo di Newmark è stato accusato di esaminare la traduzione a partire dalle metafore presenti nel testo di partenza, osservando dunque la questione esclusivamente da una prospettiva “source-oriented”, come dichiara Gideon Toury<sup>370</sup>.

<sup>369</sup> Esempio tratto da I. COLLOMBAT, *Traduire la métaphore cognitive: choisir un vecteur de transmission du savoir*, Université Laval, Québec, Canada, <<http://www.lli.ulaval.ca>>.

<sup>370</sup> G. TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, op. cit., p. 81: «The nature of metaphor as a problem of Translation Studies has normally been established in the *source* pole, proceeding from source-text items identified as metaphors. In the simplest cases (e.g. Dagut; Newmark) this was done on purely linguistic grounds, in more complex ones (e.g. van den Broeck) on both textual and linguistic grounds. Very often, the source-language metaphors were then given tentative target-language replacements regarded as ‘good’ (or ‘bad’), in terms of some *preconceived* balance between the features of the original metaphor, mainly meaning, constituents and [type and extent of] metaphoricality».

Tuttavia, sembra che Newmark non dimentichi il valore della metafora come strumento in grado di creare relazioni tra realtà diverse e lo dimostra quando, un anno dopo la stesura di *The translation of metaphor*, afferma la possibilità per il traduttore di rendere un'espressione letterale del testo di partenza attraverso una metafora nel testo di arrivo, operazione che avrebbe lo scopo di compensare eventuali omissioni delle metafore originali effettuate in precedenza o semplicemente per risollevarlo il linguaggio troppo monotono e piatto di un'opera, come nel caso dei testi informativi<sup>371</sup>. Quest'operazione, che percepisce la nozione di metafora nella traduzione «as a *solution* rather than a *problem*»<sup>372</sup>, necessita un'attenzione per il testo di arrivo tanto meticolosa quanto quella rivolta al testo di partenza, inserendosi quindi nell'ottica "target-oriented" già citata da Toury<sup>373</sup>.

Nel 2002, nel suo testo dedicato alla traduzione della metafora, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, la ricercatrice svedese Anne-Christine Hagström elabora un personale repertorio di strategie improntate proprio sul modello di Peter Newmark, che però viene ampliato e modificato al fine di creare quell'equilibrio tra traduzione *source-oriented* e traduzione *target-oriented* tanto propugnato dalle teorie descrittive

---

<sup>371</sup> Cfr. P. NEWMARK, *Approaches to translation*, op. cit., p. 33.

<sup>372</sup> G. TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, op. cit., p. 83.

<sup>373</sup> Cfr. *Ibidem*: «When proceeding from the *target text*, the four basic pairs listed above [(1) metaphor *into* 'same' metaphor, (2) metaphor *into* 'different' metaphor, (3) metaphor *into* non-metaphor, (4) metaphor *into* 0] immediately find themselves supplemented by two inverted alternatives where the notion of 'metaphor' appears in the *target* rather than the source pole; as a *solution* rather than a *problem*: (5) non-metaphor *into* metaphor, (6) 0 *into* metaphor (i.e., addition, pure and simple, with no linguistic motivation in the source text). Here again, the adoption of a target oriented approach leads to an *extension* rather than reduction of scope, in keeping with actual reality».

di Toury. Le sette strategie di Newmark sono tutte incluse nel sistema di Hagström, che ne comprende invece nove<sup>374</sup>, numero comunque limitato proprio per fornire ai traduttori uno strumento utile e concretamente applicabile alla pratica della traduzione metaforica:

1. **Traduzione letterale:** la metafora è tradotta parola per parola senza tuttavia rendere l'espressione artificiale. In questo caso la traduzione può dare vita nel testo di arrivo ad una stessa metafora, ad un'immagine attenuata o non metaforica, oppure ad un'immagine innovativa, che ha una forza metaforica maggiore che nel testo di partenza.
2. **Similitudine:** quando si trasforma una metafora in similitudine, si rende esplicita la relazione metaforica attraverso la congiunzione "come". Se la similitudine è difficile da cogliere, allora il traduttore può permettersi di aggiungere una spiegazione, che talvolta può avere anche solo un valore ornamentale, essendo «une explicitation quasiment tautologique».
3. **Interpretazione non metaforica:** se il senso della metafora viene trasmesso in un linguaggio non metaforico.
4. **Metafora differente:** se il senso della metafora originale è reso da un'altra metafora nella lingua di arrivo.
5. **Omissione:** la mancata traduzione nel testo di arrivo di un'intera espressione metaforica del testo di partenza.

---

<sup>374</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., pp. 63-66.

6. **Omissione parziale:** la mancata traduzione nel testo di arrivo di una parte della metafora presente nel testo di partenza.
7. **Aggiunta metaforica:** quando si traduce un'espressione non metaforica del testo di partenza con un'espressione metaforica nel testo di arrivo mantenendo lo stesso senso dell'originale. Come per Toury o Newmark, questa operazione ha spesso una funzione compensativa.
8. **Stessa metafora con spiegazione:** si sceglie di aggiungere una spiegazione alla metafora tradotta o per compensare una perdita di forza metaforica all'interno del testo di arrivo o per rendere chiara l'immagine, quando essa non è tipica della cultura di arrivo e rischia quindi di non essere facilmente compresa.
9. **Deviazione:** se la traduzione non è motivata o è troppo ambigua.

La proposta teorica di Anne-Christine Hagström pone l'accento sull'importanza del testo come unità, insieme coerente di elementi linguistici e culturali. Lo stesso presupposto è alla base del testo tradotto. Il traduttore deve creare un testo che sia coeso a livello strutturale, semantico e stilistico. La metafora, «opération reine de l'esprit»<sup>375</sup>, è una costruzione che non passa certo inosservata al lettore e, creando legami tematici all'interno del testo, contribuisce notevolmente alla realizzazione della coerenza di quest'ultimo.

---

<sup>375</sup> M. GRESSET, *De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture*, in «Revue française d'études américaines», Nov, 8 :18, Paris, 1983, p. 501.

A questo proposito, Hagström elabora la nozione di **qualità metaforica**, «qualité métaphorique»<sup>376</sup>, ovvero la sensazione globale che l'insieme delle metafore produce all'interno di un testo. Potrebbe sembrare scontato affermare che un testo che contiene un alto numero di metafore abbia una qualità metaforica maggiore rispetto ad un altro che ne contiene di meno. Ma non è sempre così. Infatti, la qualità metaforica è data dalle immagini più innovative e creative e, quando si traduce, è necessario analizzare la forza metaforica di ogni singola metafora per poter ricreare nel testo di arrivo la stessa qualità metaforica dell'originale. Per raggiungere questo scopo, secondo la studiosa svedese, il traduttore ha la possibilità, combinando liberamente le strategie da lei proposte, di creare un testo che abbia la stessa qualità metaforica dell'opera originale, pur non riproducendo fedelmente tutte le metafore in essa contenute. Può darsi infatti che, per trovare un equilibrio tra il grado di “metaforicità” dei due testi, il traduttore decida di rendere una metafora innovativa del testo di partenza con una metafora lessicalizzata o con un'espressione letterale, oppure potrebbe creare nuove metafore nel testo di arrivo, laddove nell'originale lo stesso concetto era espresso letteralmente. Inoltre, secondo il modello di Hagström, la traduzione letterale di una metafora non sempre dà come risultato un'espressione che ha la sua stessa forza metaforica, ma nella lingua di arrivo potrebbe essere ancora più innovativa, o attenuata o, addirittura, non metaforica.

Il traduttore, dunque, per tradurre accuratamente un testo a forte carica metaforica, deve avere innanzitutto una grande capacità

---

<sup>376</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes ? : stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit, p. 77.

interpretativa necessaria a cogliere la forza delle singole metafore e a discernere le strategie più utili per la loro traduzione, al fine di produrre un'opera che sia il più vicina possibile all'originale in fatto di qualità metaforica ma che sia anche e soprattutto unita e coerente al suo interno.

## 2.7 La traduzione degli idiomi e dei proverbi

Essendo le espressioni idiomatiche e i proverbi forme speciali della metafora, la loro traduzione comporta le stesse difficoltà. Infatti, così come le metafore conferiscono forza al testo che le contiene, anche le frasi fatte e i proverbi «give flavour to a text»<sup>377</sup>. Da ciò deriva che le diverse scelte traduttive potrebbero determinare sia il rispetto della carica figurativa del testo di partenza ma anche l'impoverimento della traduzione rispetto all'originale.

Prima di addentrarci nelle problematiche connesse alla traduzione delle frasi fatte, tuttavia, è bene ricordare la loro intensa specificità culturale: facendo essi parte del patrimonio delle tradizioni radicate nella storia di ogni singola comunità linguistica, riconoscerli non è un'impresa tanto facile per chi appartiene ad un'altra cultura. Insomma, «si avant de traduire, il faut comprendre, avant de comprendre, il faut reconnaître»<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> V. HJÓRNAGER PEDERSEN, *Description and Criticism: Some approaches to the English translation of Hans Christian Andersen*, in A.A.V.V., *Text, typology and translation*, a cura di Anna Trosborg, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1997.

<sup>378</sup> N. CELOTTI, *La pratique traduisante face aux éléments chargés culturellement*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del

Una volta riconosciute le espressioni idiomatiche, grazie anche all'individuazione delle loro già citate peculiarità, come ad esempio il ritmo, l'unione di forma e contenuto e la presenza di arcaismi al loro interno, la questione diventa un'altra: «comment les reproduire avec la même force, intensité et valeur sémantique?»<sup>379</sup>.

I teorici della traduzione sono tutti d'accordo nell'affermare l'estrema complessità di tradurre letteralmente le *locutions figées* e i proverbi in quanto, essendo questi caratterizzati da un alto grado di coesione interna tra forma e contenuto, il loro senso ultimo raramente deriva dalla traduzione delle singole parti che li compongono<sup>380</sup>. Inoltre, considerato che tali espressioni, essendo “idiomatiche”, sono elementi caratterizzanti una determinata lingua, viene a mancare l'idea che una traduzione corretta debba rendere una *locution figée* necessariamente con un'altra *locution figée*, per motivi che non dipendono dal traduttore ma dalle differenze tra i sistemi linguistici e culturali di partenza e di arrivo.

Ci troviamo quindi di fronte ad un paradosso: «Idiomaticity in translation sometimes means that idioms should not be rendered with idioms»<sup>381</sup>, a meno che, come sostiene Newmark, non esista nella lingua di arrivo un'espressione idiomatica perfettamente

---

Do.Ri.F.-Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989, p. 144.

<sup>379</sup> A. SARDELLI, *Critères pour l'application des techniques de “traduction en parémiologie” aux énoncés sentencieux. Études contrastive italien-espagnol*, in M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 185.

<sup>380</sup> Cfr. M. T. ROSETTA, *Compositional translation*, op. cit., p. 309: «Our approach to the idiom problem is to treat idioms as non-compositional, i.e. the meaning of an idiom is not derived compositionally from its parts».

<sup>381</sup> H. GOTTLIEB, *Idioms in Subtitles vs. Printed Translations*, op. cit., p. 318.

equivalente<sup>382</sup>. Una simile ricerca mette a dura prova le capacità del traduttore il quale deve avere una conoscenza approfondita delle due lingue coinvolte nel processo di traduzione, in modo da poter cercare nella lingua di arrivo le corrispondenze con l'espressione idiomatica del testo originale. Non è raro, infine, che questo lavoro risulti vano poiché l'equivalente idiomatico tanto auspicato potrebbe anche non esistere. Quali sono, a questo punto, le possibili opzioni per tradurre una frase fatta?

Se ci si può lamentare della scarsa attenzione riservata alle metafore nella traduzione fino agli anni Ottanta, le locuzioni idiomatiche sono state ancora più trascurate. I linguisti che hanno trattato l'argomento fornendo delle metodiche di traduzione sono stati Eckhard Roos nel 1981, Bo Svensén nel 1987 e Mona Baker nel 1992. Dalla sintesi delle loro teorie si possono elaborare delle strategie di traduzione delle forme idiomatiche<sup>383</sup>:

1. **Congruenza.** L'idioma della lingua di partenza è reso con un idioma identico nella lingua di arrivo: *Avoir le tête sur les épaules* → *Avere la testa sulle spalle*.
2. **Equivalenza.** L'idioma della lingua di partenza è reso con un idioma simile nella lingua di arrivo: *Parler clair et net* → *Parlare chiaro e tondo*.

---

<sup>382</sup> Cfr. P. NEWMARK, *More paragraphs on translation*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual matters, 1998, p. 73: «Idioms [...] cannot be translated literally, whether they are up to date, passing or obsolete, unless they have a perfect literal equivalent in the TL» e p.105: «The standard advice 'translate an idiom with another idiom' is all right if one exists which is current; more often, one has to reduce it to (colloquial) sense, since by definition, an idiom is peculiar to one language».

<sup>383</sup> Cfr. H. GOTTLIEB, *Idioms in Subtitles vs. Printed Translations*, op. cit., pp. 319-320.

3. **Corrispondenza.** L'idioma della lingua di partenza è reso con un idioma differente nella lingua di arrivo: *Ne pas mâcher ses mots* → *Non avere peli sulla lingua.*
4. **Riduzione.** L'idioma della lingua di partenza è reso letteralmente da una sola parola nella lingua di arrivo: *À la loupe* → *Minuziosamente.*
5. **Parafrasi.** L'idioma della lingua di partenza è reso con un'espressione letterale nella lingua di arrivo: *Ce n'est pas la politesse qui l'étouffe* → *È molto maleducato.*
6. **Espansione.** L'idioma della lingua di partenza è reso con una circonlocuzione letterale nella lingua di arrivo: *Mettre un bémol* → *Abbassare il tono della voce, addolcire le proprie maniere.*
7. **Omissione:** l'idioma della lingua di partenza non è reso nella lingua di arrivo.
8. **Compensazione:** un'espressione non idiomatica della lingua di partenza è resa da un idioma nella lingua di arrivo.

Queste otto strategie vertono su quattro diverse metodologie di traduzione<sup>384</sup>:

- **Aderenza:** le prime tre strategie consistono nella traduzione metaforica dell'idioma.
- **Resa letterale:** le successive tre strategie (4, 5, 6) consistono nella traduzione letterale dell'idioma.

---

<sup>384</sup> Cfr. Ivi, p. 320: «These eight strategies fall into four distinct categories: *Adherence* (1, 2, and 3: idioms rendered metaphorically), *Literalisation* (4, 5, and 6: idioms rendered non-metaphorically), *Deletion* (7: idioms being omitted), *Idiomatisation* (8: non-idioms rendered metaphorically)».

- **Omissione:** la settima strategia consiste nell'eliminazione dell'idioma.
- **Resa idiomatica:** l'ultima strategia consiste nel rendere metaforicamente un'espressione non idiomatica.

Il traduttore, spinto dal contesto o da necessità linguistiche e culturali, è dunque spesso chiamato a riformulare la frase idiomatica, parafrasandola o sostituendola con un idioma o con un termine letterale equivalente.

Anche il *transfert* dei proverbi da una lingua ad un'altra non può ridursi alla semplice resa letterale, anzi, la loro natura sociologica e il loro profondo attaccamento ad una cultura specifica aumenta notevolmente il livello di difficoltà della traduzione delle opere che ne sono ricche.

Come abbiamo già evidenziato, i proverbi sono stati da tempo rivalutati e posti al centro di importanti studi culturali, linguistici, stilistici e anche traduttologici. È perciò possibile fare riferimento a numerosi modelli traduttivi dedicati alle forme paremiologiche, elaborati negli ultimi anni da studiosi e ricercatori.

Il comune denominatore di tutte queste teorie è l'idea di tradurre il proverbio non riproducendone la forma esatta ma cercando di trasmettere al lettore della lingua di arrivo la stessa idea veicolata nel testo originale e percepita dal lettore della lingua di partenza. Per far ciò è spesso necessario mettere da parte la traduzione parola per parola, la quale potrebbe condurre alla formulazione di enunciati corretti dal punto di vista grammaticale ma totalmente privi di senso, e cercare quella che Julia Sevilla

Muñoz definisce «correspondance proverbiale»<sup>385</sup>, cioè individuare nella lingua di arrivo un proverbio che corrisponda il più possibile a quello della lingua di partenza, non solo da un punto di vista formale, ma soprattutto semantico e pragmatico. È possibile distinguere due tipi di corrispondenza: una corrispondenza letterale (CL) e una concettuale (CC)<sup>386</sup>. Nel primo caso, il proverbio della lingua di arrivo coincide a quello della lingua di partenza sia nella forma che nel contenuto: *L’habit ne fait pas le moine* → *L’abito non fa il monaco*. Nel secondo caso il proverbio tradotto coincide solo semanticamente con quello originale: *Les petits ruisseaux font les grandes rivières* → *A granello a granello s’empie lo staio e si fa il monte*. Nel caso in cui non si dovesse trovare una corrispondenza proverbiale, né formale né semantica, è concesso parafrasare il proverbio, esplicitandolo letteralmente: *À trompeur, trompeur et demi*<sup>387</sup> → *Chi inganna troverà sempre qualcuno che ingannerà lui*.

Concludiamo affermando che la traduzione delle forme idiomatiche e dei proverbi va al di là della semplice ricerca di equivalenze semantiche e formali. Il lavoro del traduttore spesso comporta la necessità di colmare dei vuoti, delle lacune linguistiche e culturali, trovando *escamotages* per scampare all’angoscia

---

<sup>385</sup> Cit. in A. SARDELLI, *Critères pour l’application des techniques de “traduction en parémiologie” aux énoncés sentencieux. Études contrastive italien-espagnol*, op. cit., p. 187: «Traducir paremias populares como os refráns ou as frases proverbiais non consiste, polo tanto, en procurar equivalencias formais senón en localizar na lingua terminal a paremia que presente máis coincidencias coa paremia dea lingua orixinal, non só formais senón tamén, e de xeito moi especial, semánticas e pragmáticas».

<sup>386</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>387</sup> *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «PROV. À trompeur, trompeur et demi: un trompeur en trouve toujours un autre pour le tromper».

dell'intraducibilità. Questi «trous proverbiaux»<sup>388</sup> e «lexicaux»<sup>389</sup> sfidano la creatività del traduttore, il quale, intervenendo sulla lingua in modo talvolta inatteso e originale, ha come unico obiettivo quello di trasferire, attraverso l'unione di forma e contenuto, l'essenza e la funzione della forma idiomatica originale, suscitando nel lettore di arrivo lo stesso effetto che essa produceva sul lettore di partenza. «Si le traducteur y parvient, alors on peut dire que tout est bien qui finit bien»<sup>390</sup>.

Da questo *excursus* delle teorie sulla metafora e sulla traduzione del linguaggio metaforico abbiamo sicuramente compreso l'enorme importanza che tale figura riveste non solo nelle discipline «qui ont trait de près ou de loin au langage»<sup>391</sup>, ma anche e soprattutto negli atti comunicativi più comuni e quotidiani. Troviamo metafore e forme idiomatiche in letteratura così come in televisione, nelle poesie, parimenti che nelle pubblicità.

Tuttavia, nonostante questa presenza massiccia della metafora sia ormai evidente, ancora oggi siamo alla ricerca della chiave per sua traduzione, non avendo a disposizione precetti assoluti che possano permetterci di chiarire ogni dubbio sulle innumerevoli sfaccettature di un elemento così profondamente intriso della cultura e della soggettività di chi ne fa uso.

---

<sup>388</sup> M. BALLARD, *Le proverbe: approche traductologique réaliste*, in M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 51.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> C. WECKSTEEN, *Traduction des proverbes anglais en français: la fin justifie les moyens*, in M. QUITOT, J. SEVILLA MUÑOZ, *Traductologie, proverbes et figements*, op. cit., p. 51.

<sup>391</sup> M. GRESSET, *De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture*, op. cit., p. 501.

Infatti, se da un lato la traduzione è stata definita come una forma di (ri)scrittura creativa e originale<sup>392</sup>, e la metafora, dall'altro lato, come il più grande mezzo che ha a disposizione il linguaggio per esprimere la propria libertà<sup>393</sup>, il risultato della loro unione, la traduzione della metafora, sembra essere destinato a rimanere un terreno tanto incerto e pericoloso quanto schiuso ad innumerevoli possibilità di rinnovamento e sperimentazione.

---

<sup>392</sup> Cfr. G. STEINER, *After Babel, Aspects of language and translation*, op. cit., p. 261 : «Every translation of a linguistic sign is, at some level, a “creative transposition”»

<sup>393</sup> Cfr. I.A. RICHARDS, cit. in M.B. DAGUT, *Can “Metaphor” Be Translated?*, op. cit., p. 21: «the omnipresent principle of all its [languages's] free action».

**PARTE SECONDA**

***LES ÂMES FORTES***

## *Capitolo 3*

### **L'AUTORE E L'OPERA**

Prima di mettere in pratica le teorie enunciate nella precedente parte del nostro lavoro, dedicandoci alla traduzione interlinguistica ed intersemiotica de *Les Âmes fortes* di Jean Giono (alle quali sarà invece dedicata la terza parte della tesi), ci sembra indispensabile introdurre l'opera, descrivendone non solo il contesto storico, culturale e letterario che ha portato il suo autore alla stesura di questo romanzo, ma soprattutto le sue caratteristiche narratologiche e linguistiche, al fine di individuare le principali problematiche che dovrà affrontare il suo traduttore nel processo di trasposizione dal francese all'italiano e dal romanzo al film.

#### **3.1 Jean Giono: la vita, le opere, il pensiero**

Jean Giono nasce nel 1895 a Manosque, città situata nel cuore dell'Alta Provenza, dove morirà nel 1970. Il suo legame con la Provenza è molto forte e in questa regione ambienterà, infatti, tutte le sue opere.

Figlio unico, frequenta il liceo nella città natale ma, nel 1911, in seguito ad una malattia del padre, calzolaio di origine italiana, è costretto ad interrompere gli studi per sostenere economicamente la famiglia. Trova impiego in banca, dove lavorerà fino al 1929, senza però abbandonare il suo amore per la letteratura, che coltiva da

autodidatta: si dedica così alla lettura del teatro greco, di Omero e Virgilio e degli autori in voga in quegli anni.

Nel 1914 è chiamato alle armi. L'esperienza della Prima Guerra mondiale lo segna profondamente: il suo migliore amico e molti tra suoi compagni perdono la vita durante il conflitto. Il ricordo dell'orrore della guerra non lo abbandona e Giono diventa un pacifista convinto.

Nel 1920, dopo la morte del padre e il matrimonio con Elise Maurin, Giono inizia a scrivere: vengono pubblicati la *Naissance de l'Odyssée* (1930) e la *Trilogie de Pan*, che comprende i romanzi *Colline* (1928), *Un de Baumugnes* (1929) e *Regain* (1930), in cui l'autore afferma la sua fede nella natura e nella tradizione rurale. In seguito al successo di queste opere e all'incoraggiamento degli amici, Giono decide di lasciare il lavoro in banca per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Così egli pubblica nel 1931 *Le Grand Troupeau*, dove denuncia i massacri della guerra; nel 1935 *Que ma joie demeure*, in cui la serenità di un paesino della Provenza contrasta con le leggi del desiderio e della passione; e nel 1936 il saggio *Les Vraies richesses*, basato sulla critica dell'urbanizzazione e della società industriale capitalista, che distruggono le "vere ricchezze" della natura. Il pessimismo, insomma, fa il suo ingresso nell'opera di Jean Giono.

In questi anni si dedica, inoltre, alla composizione di numerosi scritti pacifisti, contro la guerra e le sue dittature. È proprio a causa di tale attività antimilitarista che, all'inizio della Seconda Guerra mondiale, Giono viene arrestato ed incarcerato per due mesi. Liberato grazie all'intervento di André Gide, lo scrittore decide di abbandonare ogni impegno politico e di dedicarsi alla

letteratura. Tuttavia, nel 1944, in seguito alla Liberazione, sarà nuovamente imprigionato per cinque mesi, accusato dai comunisti di aver appoggiato con i suoi scritti l'ideologia conservatrice. Viene inoltre escluso dal Comitato nazionale degli scrittori, con il divieto di pubblicazione per tre anni.

Liberato senza imputazioni alla fine della guerra, Giono, ferito e disilluso, si chiude nel silenzio del suo lavoro.

Il Giono del dopoguerra è molto diverso dal precedente: un'aspra ironia ha preso il posto del lirismo, l'esaltazione della natura è relegata in secondo piano, ed al centro delle opere c'è l'uomo, con le sue contraddizioni e complessità.

Nel 1945 comincia il *Cycle du Hussard*, che comprende *Angelo* (1958), *Mort d'un personnage* (1949), *Le Hussard sur le toit* (1951) e *Le Bonheur fou* (1957). Appartengono a questa nuova fase della sua produzione anche i romanzi che costituiscono le cosiddette *Chroniques: Un roi sans divertissement* (1947), *Noé* (1948), *Les Âmes fortes* (1950), *Les Grands chemins* (1951), *Le Moulin de Pologne* (1951).

Lo scrittore pubblica, inoltre, alcune opere ispirate alla cronaca del tempo e alla storia, spesso italiana, come *Voyage en Italie* (1953), *L'affaire Dominici* (1954) e *Le Desastre de Pavie* (1963).

Nel 1954 viene eletto all'Accadémie Goncourt.

Jean Giono si dedica anche al cinema. Collabora con Marcel Pagnol per l'adattamento di *Regain* nel 1937, e nel 1938 per quello di un episodio di *Jean le Bleu*, romanzo del 1932 dedicato alla figura del padre. Sarà inoltre Giono in persona a scrivere nel 1958 la sceneggiatura di *Eau vive*, film tratto dalla raccolta di novelle del

1943; nel 1960 scrive la sceneggiatura di *Crésus*, e nel 1963 quella di *Un Roi sans divertissement*.

Muore nel 1970 a causa di una crisi cardiaca.

Alla luce della sua vita e della sua attività, sarebbe banale definire Jean Giono semplicemente come un autore regionalista<sup>394</sup>. La sua produzione, che comprende una trentina di opere, spazia infatti dalla letteratura al cinema, dal mito greco alla storia contemporanea, dipingendo la condizione dell'uomo nel mondo ed assumendo quindi una portata universale.

### 3.2 *Les Âmes fortes*: analisi narratologica

*À la grande surprise des moutons  
le berger Giono se révèle loup.*  
J. Chabot<sup>395</sup>

Le *Chroniques* di Jean Giono possono essere considerate come la parte più completa, e complessa allo stesso tempo, della sua opera. Si tratta, infatti, di testi scritti nel dopoguerra, periodo in cui

---

<sup>394</sup> Cfr. A. UGHETTO, *Style et destin chez Jean Giono*, in AA.VV., *Analyses et Reflexions sur... "Le Moulin de Pologne" de Jean Giono: la croyance au destin*, Paris, Ellipses, 1983, p. 21: «[...] Giono continuera à dresser dans les esprits les fabuleux paysages d'un « Sud imaginaire » : l'appellation est de son cru, qui témoigne assez de son indépendance à l'égard même de la réalité provençale où est planté le chevalet de son imagination».

<sup>395</sup> Cit. in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, in "Roman 20-50", Revue d'étude du roman du XXe siècle, Éd. Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950 de l'université de Lille III, 1987, p. 7.

l'autore aveva deciso di allontanarsi dall'ispirazione «rustique»<sup>396</sup> che aveva segnato la sua produzione fino agli anni Trenta; per questo motivo è facile incontrare l'espressione «deuxième manière»<sup>397</sup>, con la quale diversi teorici si riferiscono allo stile di queste opere innovative. Anche se la vita rurale e la natura fanno sempre da sfondo alle *Chroniques*, con esse Giono accede ad una dimensione più ampia ed universale: «J'ai donné le titre de "chroniques" à toute la série des romans qui mettaient l'homme avant la nature»<sup>398</sup>.

*Les Âmes fortes*, del 1950, è considerato come una "chronique" per la tematica centrale che lo attraversa e che lo accomuna alle altre opere della stessa corrente: la presa di coscienza da parte dei personaggi di una realtà assurda e mediocre, che porta quindi ad una riflessione più generale sul destino dell'uomo.

Secondo il critico letterario Pierre Citron, il romanzo costituisce «une exploration dans les profondeurs sombres, grandiosement orageuses»<sup>399</sup> dell'animo umano.

Si tratta infatti di un racconto a più voci, che dà vita ad un «roman de l'ambiguïté»<sup>400</sup>, in cui lo scrittore vuole sottolineare l'impossibilità di conoscere a fondo il cuore umano. Ogni personaggio cela una verità e tale dispositivo narrativo serve a dimostrare la complessità dell'uomo, «étranger aux autres et parfois

---

<sup>396</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, étude thématique et littéraire, Thèse de 3e cycle, Paris IV, 1983, p. 5.

<sup>397</sup> Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, sous la direction de Henri Godard, Thèse de doctorat, Littérature française, Paris IV, 2005, p. 7.

<sup>398</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 5.

<sup>399</sup> Cit. in Ivi, p. 8.

<sup>400</sup> A. CARBONELL, *Giono: Des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, Paris, Nathan, 1998, p. 83.

à lui-même»<sup>401</sup>. In questo romanzo la realtà è continuamente contraddetta dall'uno o dall'altro personaggio. Tale tecnica serve a Giono per dare ancora una volta prova, dopo le prime due *Chroniques*, *Un Roi sans divertissement* e *Noé*, dell'impossibilità di decifrare «l'enigme d'une conscience»<sup>402</sup> e di quanto siano sfumate le frontiere tra realtà e finzione.

Tuttavia, se la tematica è la stessa delle altre *Chroniques*, *Les Âmes fortes* costituiscono una vera e propria innovazione dal punto di vista narrativo<sup>403</sup>. Considerato da molti critici come «le chef d'œuvre de Giono au point de vue technique»<sup>404</sup>, il romanzo si presenta come un'opera tra le più particolari e complesse dell'autore.

L'innovazione consiste nell'affidare il racconto della storia a due voci narranti, che forniscono versioni diverse, se non incompatibili, della stessa vicenda.

Il testo presenta una struttura prevalentemente drammatica: si tratta infatti di una conversazione tra diverse donne che chiacchierano e spettegolano del più e del meno durante una veglia funebre. Il colloquio, dapprima generale, si concentra successivamente sulla figura di Thérèse, la più anziana del gruppo, che prende la parola per raccontare la sua vita. La presenza del dialogo, che all'inizio del libro permette di accomunare l'opera al

---

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> Ivi, p. 84.

<sup>403</sup> Cfr. H. GODARD, *D'un Giono à l'autre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 113: «*Les Âmes fortes* doivent leur place unique dans l'œuvre à l'innovation narrative qu'y invente Giono».

<sup>404</sup> P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 21.

genere teatrale<sup>405</sup>, passa a poco a poco in secondo piano, per fungere esclusivamente da legame tra i lunghi monologhi dei narratori, che presentano i loro diversi punti di vista consentendoci di definire *Les Âmes fortes* come un esemplare del genere romanzesco.

In questo particolare sistema narrativo, non soltanto Jean Giono può dare libero sfogo al suo talento di narratore, dato che «il n'y a pas une personne pour conter une histoire, mais plusieurs, réunies autour d'une table»<sup>406</sup>, ma è soprattutto il lettore ad assumere un ruolo centrale nel processo interpretativo dell'opera.

Si può affermare che «dans *Les Âmes fortes* tout échappe à la certitude»<sup>407</sup>. I due diversi narratori propongono ciascuno una visione diversa dei fatti, ed il lettore si trova così «dans l'inconfort de versions contradictoires»<sup>408</sup>, in un certo senso nella stessa situazione del lettore di un romanzo poliziesco, il quale deve «dégager les éléments qui lui sont nécessaires»<sup>409</sup> per avere un quadro d'insieme di quel che è accaduto.

Uno studio più approfondito degli elementi narrativi che sottendono a *Les Âmes fortes*, come la trama, i personaggi, le voci narranti, la tonalità, il tempo e lo spazio, potrebbe risultare utile per comprendere un romanzo «inépuisable parce qu'insaisissable»<sup>410</sup>, in cui verità molteplici e conflittuali si intrecciano, e che ha permesso

---

<sup>405</sup> Cfr. J. CHABOT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunies par Ch. Morzewski, op. cit., p. 25: «*Les Âmes fortes*, c'est du théâtre».

<sup>406</sup> P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, op. cit., p. 21.

<sup>407</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 10.

<sup>408</sup> H. GODARD, *D'un Giono à l'autre*, op. cit., p. 115.

<sup>409</sup> P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, op. cit., p. 22.

<sup>410</sup> P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, in «*Obliques*», numéro spécial Giono, dirigé par J. Chabot, Nyon, 1992, p. 33.

di avvicinare Jean Giono alla «modernité, à laquelle on est loin d'associer communément son nom»<sup>411</sup>.

### 3.2.1 L' "histoire"

Nonostante la complessità del romanzo e l'apparente assenza di verità che lo caratterizza, *Les Âmes fortes* presenta una "histoire", elemento essenziale della *fiction* romanzesca<sup>412</sup>, sul quale si costruisce lo spessore di un testo.

È tuttavia necessario fare una distinzione tra i concetti di "histoire" e "récit", vale a dire "fabula" e "intreccio", nozioni definite dai formalisti russi. Con il primo termine si indica la sequenza dei fatti raccontati, disposti nell'ordine cronologico in cui si sono svolti e selezionati in base ai loro rapporti di causa-effetto. Il secondo termine si riferisce invece al modo in cui i fatti raccontati vengono disposti dal narratore, spesso alterando l'ordine cronologico della fabula<sup>413</sup>.

---

<sup>411</sup> H. GODARD, *D'un Giono à l'autre*, op. cit., p. 115.

<sup>412</sup> Cfr. Y. REUTER, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 18: «Définition: la fiction désigne l'univers mis en scène par le texte: l'histoire, les personnages, l'espace- temps. Elle se construit progressivement au fil du texte et de sa lecture».

<sup>413</sup> Cfr. J. HAWTHORN, *Studying the novel: an introduction*, 3rd ed., London, Hodder Arnold Publication, 1997, p. 125: «There is a necessary distinction to be made between the incidents about which we are told in a novel in their chronological order, and the actual narrating of these events in perhaps quite a different order in the novel. I prefer the terms 'story' and 'plot' to describe these two, but some critics use terms created by a group of theorists known as the Russian Formalists, the terms 'sjužet' (plot) and 'fabula' (story)» e G. GENETTE, *Figure III*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 72: «Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même».

Se *Les Âmes fortes* è stato definito come «un des grands chefs-d'œuvre du roman moderne»<sup>414</sup> per il suo carattere di rinnovamento e per la sua tendenza a mettere in discussione «les principes mimétiques du roman classique, ou du grand roman bourgeois du XIXe siècle»<sup>415</sup>, per Giono «un romancier c'est d'abord, tout simplement, un monsieur qui raconte une histoire»<sup>416</sup>. L'autore non si priva quindi del “dono” principale di cui gode il romanziere, che è quello di “creare una storia”. È proprio Giono, infatti, a criticare l'aspetto più rivoluzionario della letteratura del Novecento, che consiste nella denuncia dell'impossibilità di comunicazione dell'uomo contemporaneo, denuncia che viene espressa dagli scrittori (come ad esempio i rappresentanti del *Nouveau Roman* o del Teatro dell'Assurdo) attraverso opere caratterizzate dall'assenza di intreccio, da personaggi che mancano di profondità psicologica, da dialoghi banali o appena abbozzati.

Giono afferma invece che «Quand on n'ose plus raconter d'histoires ou qu'on ne sait pas, on passe du temps à enfilet les mots comme des perles»<sup>417</sup>. Mediante quest'immagine metaforica, l'autore ribadisce che la peculiarità cruciale del romanzo è quella di raccontare, «avec tout ce que ce mot suggère [...]: une géographie, des personnages qui soient “vrais” parce qu'ils portent leur part de

<sup>414</sup> P. CITRON, *Giono (1895-1970)*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 432.

<sup>415</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, préf. de J. Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 430.

<sup>416</sup> C. MORZEWSKI, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op.cit., p. 5.

<sup>417</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , p. 35.

notre condition et une “histoire” qui, seule, permet de les ancrer à notre réalité vivante»<sup>418</sup>.

*Les Âmes fortes* riflettono questa volontà di Giono, raccontando la storia o, piuttosto, “le storie” della vita di Thèrese, una delle donne che partecipano alla veglia funebre del «*pauvre Albert*»<sup>419</sup>, scena con la quale si apre e si conclude il romanzo, che rivela così la sua struttura circolare. L'uso del plurale di “storia” sottolinea la presenza di diverse versioni dello stesso racconto, che segnano i momenti salienti del romanzo.

La fabula o *histoire* del romanzo consiste dunque nella narrazione della vita della protagonista che, anche se raccontata da due voci, si può riassumere nel modo seguente: a Châtillon, borgo di montagna situato nella Provenza tanto amata da Giono, la povera esistenza di Thérèse e del marito Firmin, due giovani indigenti, si incrocia con quella di Monsieur e Madame Numance, due esponenti della borghesia, sulla sessantina<sup>420</sup>, ricchi e senza figli. I Numance accolgono Thérèse con affetto, in un certo senso la “adottano”, e cercano di aiutarla in ogni modo, anche pagando i debiti del marito Firmin, fino alla rovina totale. Monsieur Numance muore, e della moglie si perde poco dopo ogni traccia. Qualche anno più tardi Thérèse, dopo aver tradito Firmin, spinge l'amante ad assassinarlo.

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 36.

<sup>419</sup> J. GIONO, *Les âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1972, «Folio», p. 7. D'ora in avanti, tutte le citazioni tratte dal romanzo faranno riferimento alla presente edizione de *Les Âmes fortes*, e saranno seguite dal numero di pagina corrispondente.

<sup>420</sup> J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 151: «Ils viennent se fixer à Châtillon. Il a soixante-dix ans. Elle en a soixante-cinq. Ils vivent comme des rentiers».

«Voilà pour les faits. Ce qui a plusieurs faces possibles, c'est la nature des personnages»<sup>421</sup>.

### 3.2.2 I personaggi

Abbiamo visto come il tema del doppio sia alla base del romanzo *Les Âmes fortes*. Bisogna sottolineare, però, che esso investe non solo i fatti narrati in versioni diverse tra loro e persino discordanti, ma anche e soprattutto i personaggi. Robert Ricatte afferma, appunto, che «le personnage de Giono est pour autrui soleil ou choléra»<sup>422</sup>, per dimostrare la profonda ambiguità che pesa sui protagonisti di quest'opera, in cui le parole “vero” e “falso” perdono significato e che, di conseguenza, diventa il romanzo «de l'indécidable»<sup>423</sup>.

Il personaggio più complesso e sicuramente più enigmatico dell'opera è la protagonista, **Thérèse**, interessante in quanto «être de conflict»<sup>424</sup>. Lo stesso Giono dichiara infatti: «Ce qu'elle est personne ne le sait, pas même moi. Thérèse, je la vois du dehors, pas moyen de pénétrer dedans. Thérèse, c'est le personnage que je ne connais pas»<sup>425</sup>.

Il suo nome appare già nelle prime pagine del romanzo, tra le donne che partecipano alla veglia funebre e che compongono una sorta di «chœur, sinon complètement anonyme, du moins très peu

<sup>421</sup> P. CITRON, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 430.

<sup>422</sup> Cit. in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 11.

<sup>423</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 180.

<sup>424</sup> P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, op. cit., p. 88.

<sup>425</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 145.

individualisé»<sup>426</sup>, con il solo ruolo di interrogare la protagonista al fine di condurla a rivelarci il suo passato. Passato che resta comunque velato di dubbi e di incertezze perché la sua versione dei fatti sarà in seguito contraddetta da un'altra delle "comari", che Giono definisce «le Contre»<sup>427</sup>, ovvero la seconda voce narrante.

*Les Âmes fortes*, quindi, offrono al lettore due versioni di Thérèse «qui, dans telle séquence est "bonne fille", dans telle autre "d'une noire méchanceté»<sup>428</sup> e lo pongono di fronte ad un enigma: «Qui donc est Thérèse?»<sup>429</sup>.

Benché sia impossibile, per il lettore come per lo stesso Giono, rispondere a questa domanda, considerato che «la seule vérité du texte est qu'il n'y a pas de vérité»<sup>430</sup>, si può comunque tentare di delineare un ritratto di Thérèse e degli altri personaggi del romanzo da lei evocati, per conoscerne il ruolo nella storia e l'attitudine alla vita.

Thérèse, figura centrale, come abbiamo già detto, si mette in luce fin dall'inizio e «apparaît déjà telle qu'elle s'imposera à nous à la fin du récit: une âme forte»<sup>431</sup>: «- Alors, qu'est-ce qui vous reste? – Il me reste moi. [...] - Vous êtes si malheureuse que ça? – Qui t'a dit que j'étais malheureuse? – Vous dites que vous n'aimez personne et que vous n'avez que vous. – Eh bien! Où vois-tu du

<sup>426</sup> Ivi, p. 182.

<sup>427</sup> Cfr. P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 33: «Deux d'entre eux, au cours d'une veillée mortuaire, y racontent alternativement d'anciens événements, la presque nonagénaire Thérèse et une anonyme septuagénaire (puisque'il faut bien la désigner, R. Ricatte l'appelle "le Contre", ainsi que le fait Giono dans ses cahiers de préparation)».

<sup>428</sup> Cit. in A.A.V.V., *Jean Giono: imaginaire et écriture*, Actes du Colloque de Talloires, 4-6 juin 1984, Aix-en-Provence, Édisud, 1985, p. 117.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 184.

*malheur dans tout ça?»* (pp. 52-53). A ottantanove anni, età che afferma di avere all'inizio dell'opera<sup>432</sup>, Thérèse non ha rimpianti, è felice, fiera e soddisfatta della vita che ha condotto, e appare «d'une tranquille dureté minérale»<sup>433</sup>, al punto da spingere una delle altre donne a fare il seguente commento: «*Vous faites plaisir à voir*» (p. 8). Una simile constatazione ritorna nell'ultima pagina del romanzo: «*Après une nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse. – Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose?»* (p. 370). Tale conclusione, degna del «projet polyphonique des *Âmes fortes*»<sup>434</sup>, suggella l'impossibilità di penetrare i più profondi segreti della protagonista e sottolinea «la nécessité de la force pour combattre le drame de la condition humaine»<sup>435</sup>.

Il concetto di “âme forte” può essere esplicitato dal ritratto che Giono fa di Thérèse nel romanzo, attraverso le parole del *Contre*:

*Thérèse était une âme forte. Elle ne tirait pas sa force de la vertu: la raison ne lui servait de rien [...]. Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait, une fois pour toutes, trouvé une marche à suivre. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité [...]. La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté»* (pp. 349-350).

<sup>432</sup> Cfr. J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 8: «- *Quel âge avez-vous au juste? – Quatre-vingt-neuf*».

<sup>433</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 184.

<sup>434</sup> A.A.V.V., *Jean Giono: imaginaire et écriture*, op. cit., p. 8.

<sup>435</sup> D. GROSSE, *Jean Giono, violence et création*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 128.

L'*âme forte* è dunque l'immagine metaforica di una persona dal carattere determinato, che non permette a niente e a nessuno di ostacolarla nella realizzazione dei suoi progetti, «une âme qui se suffit à elle-même»<sup>436</sup>. Secondo la definizione fornita dallo scrittore francese Vauvenargues<sup>437</sup>, tale comportamento è reso possibile dalla passione<sup>438</sup> che è, nel caso di Thérèse, passione per Madame Numance ma anche desiderio di dominio.

Thérèse, all'età di ventidue anni, fugge dalla città natale insieme al fidanzato, per stabilirsi a Châtillon. Qui noterà ben presto la donna più bella ed elegante della città, **Madame Numance**. Tra loro si instaurerà un potente legame basato sull'attrazione reciproca, in cui «chacune veut s'assimiler à l'autre»<sup>439</sup>. Thérèse vorrebbe essere come Madame Numance, che considera un modello di perfezione; Madame Numance, dal canto suo, ravvisa in Thérèse la figlia che non ha mai avuto. I **Numance**, descritti come «*la bonté sur la terre*» (p. 145), donano alla giovane e povera coppia un padiglione situato vicino alla propria abitazione. Ciò permette a Madame Numance di vivere accanto alla “figlia” e di godere finalmente di una sorta di «maternité spirituelle»<sup>440</sup>. Ma il loro “amore” diventa ben presto ambiguo. Thérèse prenderà a poco a

<sup>436</sup> J. CHABOT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 39.

<sup>437</sup> Cit. in A. CARBONELL, *Giono: Des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, pp. 86-87: «Ce qui constitue ordinairement une âme forte, c'est qu'elle est dominée par quelque passion altière et courageuse à laquelle toutes les autres, quoique vives, sont subordonnées».

<sup>438</sup> Cfr. D. GROSSE, *Jean Giono, violence et création*, op. cit., p. 127: «Voilà le maître mot de ces personnages, êtres passionnés jusqu'à l'extrême».

<sup>439</sup> J. CHABOT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 28.

<sup>440</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 46.

poco il posto di Monsieur Numance, al punto da esserne gelosa<sup>441</sup>, e Madame Numance proverà la stessa gelosia nei confronti di Firmin<sup>442</sup>. Questo forte sentimento che le unisce sarà la causa della rovina dei Numance.

Se si tiene conto della definizione di Vauvenargues, anche Madame Numance può essere considerata come una “*âme forte*”, in quanto dominata da una passione, che, nel suo caso, si rivelerà devastante: una generosità senza limiti<sup>443</sup>. La sua gioia di donare, che condivide con il marito, profondamente innamorato e disposto a fare di tutto per renderla felice<sup>444</sup>, sembra tuttavia sconfinare nel vizio, diventando una sorta di «*égoïsme voilé*»<sup>445</sup> e portando la coppia a conseguenze disastrose ed inevitabili.

È qui che entra in gioco il personaggio di **Firmin**, il quale assume un ruolo diverso a seconda delle versioni dei fatti, ed è per questo avvolto da un alone di mistero e di ambiguità. Nella versione del *Contre*, infatti, è lui ad aver causato la rovina dei coniugi Numance, servendosi di Thérèse come complice innocente,

---

<sup>441</sup> Cfr. A. ANTOINE-MACHU, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 68: «elle regarde Madame Numance dans les yeux comme, dans leur si grand revers, le font les époux».

<sup>442</sup> Cfr. J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 169: «Elle était jalouse de Firmin comme une femme l'est naturellement du mari de sa fille [...]. Les sourires d'amour de Thérèse, les tendresses de sa bouche, elle ne pouvait pas se dire “Je les ai eus avant lui et sans partage; je suis quand même la première”. Elle était la seconde».

<sup>443</sup> Cfr. Ivi, p. 147: «Elle dit: “J'ai ce que je donne”. Et elle donne, [...] mais sans limite».

<sup>444</sup> Cfr. Ivi, pp. 180-181: «Pour monsieur Numance il s'agissait là de donner comme d'habitude et surtout de donner encore une fois sans mesure [...]. Dans ses actes de bonté actuels [...] qui l'unissaient tellement à sa femme, il ne pouvait pas assez, lui semblait-il, exprimer cette profonde tendresse qu'il avait pour elle [...]. Mais vivre pour lui c'était donner parce que, pour sa femme, donner c'était vivre».

<sup>445</sup> D. GROSSE, *Jean Giono, violence et création*, op. cit., p. 225.

strumento nelle mani del «machiavélique mari»<sup>446</sup>. Thérèse, invece, rifiuta il ruolo di vittima manipolata dal marito. Dicendo che Firmin «*n'aurait pas fait de mal à une mouche*» (p. 55) e parlando della sua vita come «d'un long apprentissage de la dissimulation»<sup>447</sup> dimostra di essere lei «la véritable âme forte»<sup>448</sup>.

Nel racconto del *Contre*, il marito della protagonista, approfittando dell'estrema generosità dei Numance, non si accontenta del dono del padiglione e del lavoro procuratogli da Monsieur Numance: «Firmin veut “tout”. [...] Sa dette correspond précisément à “tout”, c'est-à-dire à tout ce que possèdent les Numance»<sup>449</sup>. Accettando di pagare i debiti del giovane, i Numance si rovinano. Monsieur Numance muore e Madame Numance scompare nel nulla. Firmin ha segnato così «l'exécution des Numance»<sup>450</sup>.

Ma, alla fine del romanzo, il lettore è certo che Firmin sia un calcolatore senza scrupoli, l'elemento motore del dramma in cui Madame Numance ed il marito sono vittime, o crede piuttosto che egli sia una marionetta nelle mani di Thérèse, che, da complice innocente ed ingenua diventa, nella sua versione dei fatti, «une extraordinaire incarnation du Mal»<sup>451</sup>, artefice lucida e determinata, che ha progettato tutto nel dettaglio per sfruttare i Numance e poi disfarsene, come farà, alla fine, con lo stesso Firmin? E Madame

---

<sup>446</sup> H. GODARD, *Le roman mode d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, «Folio Essais», p. 219.

<sup>447</sup> Cfr. Ivi, p. 220.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., pp. 46-47.

<sup>450</sup> Ivi, p. 46.

<sup>451</sup> Ivi, p. 48.

Numance, è una donna dai bassi valori morali<sup>452</sup> che ha dilapidato la fortuna della famiglia, causandone la rovina, o è «une sainte de la générosité»<sup>453</sup>, pronta a sacrificare tutto, fino all'«auto-destruction»<sup>454</sup>, per amore di Thérèse, per la quale prova un sentimento di amore materno? Infine Thérèse, ama sinceramente Madame Numance ed è pronta ad uccidere il marito per vendicarla, o finge<sup>455</sup> e indossa una maschera, rivelandosi, così, un «être diabolique»<sup>456</sup>, il cui unico vero scopo è di soddisfare la sua sete di dominio? Tutto è incerto. L'ambiguità e l'artificio sembrano far da padroni in quest'opera, in cui i personaggi sono multiformi e si muovono in un labirinto di racconti dal quale il lettore non riesce ad uscire<sup>457</sup>.

Robert Ricatte definisce *Les Âmes fortes* come «un roman qui se replie sur lui-même en plusieurs versions»<sup>458</sup>. Ed è proprio la presenza di queste versioni discordanti, generate da due diversi narratori, ad impedire al lettore di scoprire la vera identità dei

---

<sup>452</sup> Cfr. J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., pp. 86-87. Thérèse descrive Madame Numance in questi termini: «Elle, comment vous dire? [...] Des yeux de loup [...]. Il n'y avait qu'une chose qu'elle faisait: elle devisageait tout le monde comme si elle allait vous manger» e p. 106: «Et dans tout ça elle fait disparaître vingt mille francs! Qu'est-ce que je dis vingt mille? On disait cent mille! C'est là-dessus que les langues allaient leur train. Les uns disaient: "Elle a un bon ami. Regardez-la. Est-ce que c'est pour ici qu'elle s'habille comme ça?"»

<sup>453</sup> P. CITRON, *Giono*, Paris, Éd. du Seuil, 1995, «Écrivains de toujours», p. 132.

<sup>454</sup> J. CHABOT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 39.

<sup>455</sup> Ivi, p. 35: «Chez elle, en effet, l'artifice est devenu comme une seconde nature. [...] Le naturel de Thérèse, c'est l'artificiel: sa vérité paraît d'autant plus vraie qu'elle n'est pas réelle».

<sup>456</sup> *Ibidem*.

<sup>457</sup> Cfr. M. NEVEUX, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 59: «Aucun fil d'Ariane, dans ce palais des mirages, ne saurait conduire à une jeune Thérèse cohérente».

<sup>458</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 55.

personaggi: «c'est la composition du double récit spéculaire qui rend la victime et le bourreau réversibles»<sup>459</sup>.

### 3.2.3 Le voci narranti

Nella *Préface* alle *Chroniques romanesques* del 1962, Giono presenta tali opere come «des récits à la première personne»<sup>460</sup>.

*Les Âmes fortes*, infatti, è caratterizzato interamente dall'alternanza di dialoghi e monologhi, senza l'intervento di un narratore esterno<sup>461</sup>: «tout est mis dans la bouche des personnages»<sup>462</sup>.

Tra le donne che partecipano alla veglia funebre con la quale inizia l'opera, solo una esce dall'anonimato, Thérèse, che, interrogata dalle altre, inizia a raccontare la sua vita, ponendosi come prima voce narrante: «*Écoutez: je me suis mariée en 82*» (p. 53). A partire da questo momento, i dialoghi lasceranno il posto ai monologhi, via via sempre più lunghi, di Thérèse e di un'altra delle

<sup>459</sup> J. CHABOT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 32.

<sup>460</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 87.

<sup>461</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 252: «Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire. [...] On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type [...] *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*» e M. PATILLON, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1986, p. 61: «En focalisation interne, le foyer est placé dans la conscience d'un sujet témoin. [...] En focalisation externe, le foyer se définit comme extérieur à l'objet. La connaissance de l'objet s'arrête aux apparences conformément aux conditions de la perception humaine».

<sup>462</sup> P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 33.

“comari”, che resterà anonima nel corso del romanzo, ma che, come è stato sottolineato in precedenza, Giono designa nei suoi appunti con il nome di *Contre*<sup>463</sup>. Questa seconda voce narrante interviene diverse volte per contraddire i racconti di Thérèse, sostenendo nuove versioni dei fatti, che dichiara di conoscere attraverso fonti personali: «*J'en connaissais un peu, moi, par ma tante*» (p. 64), «*Thérèse, moi, je connais votre histoire par ma tante*» (p. 70), «*J'en ai bien entendu parler*» (p. 70), «*j'ai entendu raconter ça combien de fois à la maison par ma tante! Et par ma mère aussi*» (p. 74). Le versioni delle due donne si escludono reciprocamente ma sembrano tuttavia entrambe plausibili in quanto le due voci narranti hanno, almeno all'apparenza, la stessa autorità. Infatti, se è vero che Thérèse ha un vantaggio indiscutibile sull'altra narratrice e cioè quello di aver vissuto in prima persona le vicende che racconta, il *Contre*, dal canto suo, dispone di testimonianze esterne e quindi più obiettive: «*Pourquoi voulez-vous que ma tante Junie l'ait inventé*» (p. 71), «*Elle n'avait aucun intérêt à dire ça*» (p. 82). Inoltre, l'incertezza che attanaglia il lettore, indeciso su quale versione ritenere vera e quale falsa, aumenta a causa dell'imperturbabilità di Thérèse di fronte alle repliche del *Contre*. La protagonista, infatti, non approva né smentisce le affermazioni della seconda voce narrante, limitandosi a risposte vaghe: «*Je ne sais pas, moi, c'est bien possible, vois-tu*» (p. 72), «*Ce n'est pas impossible qu'elle ait dit ça, ta tante*» (p. 75), «*Oui, oui, je vois ce que tu veux dire. Il y a eu, en effet, quelque chose de ce genre*» (p. 82).

---

<sup>463</sup> Cfr. P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 33.

Andando avanti nella lettura del testo, tuttavia, si può notare come le due voci narranti, che sembrerebbero «d'égale valeur, aussi crédibles l'une que l'autre»<sup>464</sup>, assumano progressivamente due connotazioni diverse. La seconda narratrice, il *Contre*, non occupa infatti la stessa posizione della prima. Nonostante si basi su testimonianze precise e dirette, essa è comunque esterna ai fatti narrati. La conoscenza che dimostra di avere delle vicende va al di là dello statuto di narratore *homodiégétique*<sup>465</sup> permettendole di riportare anche i pensieri dei personaggi: «*Il pense à*» (p. 124), «*On ne pouvait pas savoir que*» (p. 127), «*Il se dit*» (p. 153), «*Elle se disait aussi*» (p. 156). Il *Contre* assume così il ruolo di un narratore onnisciente, che secondo Genette corrisponde alla «focalisation zéro»<sup>466</sup>, il cui punto di vista, paragonato a quello di Dio<sup>467</sup>, non conosce alcuna restrizione ed è in grado di penetrare nella coscienza dei personaggi.

Al racconto soggettivo delle due narratrici subentra dunque quello di un «romancier»<sup>468</sup>, assimilato alla voce del *Contre*. Le due voci narranti, pertanto, non sono equivalenti e, se il lettore continua fino alla fine «à attendre que la balance penche d'un côté ou de

<sup>464</sup> D. LABOURET, in P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 36.

<sup>465</sup> Cfr. nota 70, cap. 3.

<sup>466</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 221-222: «La vraie difficulté commence lorsque le récit nous rapporte, sur-le-champ et sans aucun détour perceptible, les pensées d'un autre personnage au cours d'une scène [...] que nous devons bien attribuer au romancier "omniscient" [...] qui est évidemment la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique».

<sup>467</sup> M. PATILLON, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, op. cit., p. 56: «Cette connaissance de l'objet qui ne se fait à partir d'aucun foyer, que rien n'arrête ni ne limite, aucun écran, aucune distance temporelle, c'est ce que nous appelons la focalisation zéro ou encore le point de vue de Dieu».

<sup>468</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 100.

l'autre»<sup>469</sup>, la volontà di Giono non è quella di convincerlo dell'esistenza di una verità, ma di sperimentare nuove tecniche narrative, arrivando a «perturber le fonctionnement traditionnel du roman»<sup>470</sup>. Il genio innovativo di Giono sta infatti nella capacità di combinare in libertà i modelli narrativi, senza sottomettersi ad alcuno di essi: ne *Les Âmes fortes* «ce qui alterne, c'est la tentation de l'omniscience et les limites du témoignage subjectif, le pôle du romancier tout-puissant et le pôle du narrateur-personnage»<sup>471</sup>.

### 3.2.4 La tonalità

La presenza intermittente di una sorta di narratore “classico” e il passaggio dalla forma dialogica a quella monologica genera non soltanto il parziale indebolimento della tonalità orale e parlata, che rimane comunque predominante, ma anche l'occasionale innalzamento del livello della lingua e del lessico impiegati.

Per definire la tonalità della veglia che introduce il romanzo, «le mot “naturel” convient parfaitement»<sup>472</sup>. Giono sceglie infatti di far esprimere le “comari” per mezzo d'«un français parlé courant»<sup>473</sup>, caratterizzato da un registro orale e familiare, ricco di immagini figurate, espressioni idiomatiche e proverbi tipici del linguaggio corrente: «*Va te faire fiche qu'ils s'y mettent*» (p. 9), «*il était sale comme un peigne*» (p. 22), «*il est méchant comme la gale*» (p. 22), «*Et vous pouvez vous mettre de la graisse dans le*

<sup>469</sup> H. GODARD, *Le roman mode d'emploi*, op. cit., p.223.

<sup>470</sup> H. GODARD, *D'un Giono à l'autre*, op. cit., p. 114.

<sup>471</sup> D. LABOURET, cit. in P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 36.

<sup>472</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 102.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

*coco en pleine nuit, comme ça?»* (p. 33), «*Elle cherche midi à quatorze heures!*» (p. 33), «*Si tu discutes, il se fout de ta gueule et il s'en va*» (p. 36), «*Ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire la grimace*» (p. 50), «*cocagne*» (p. 55).

Abbiamo detto, però, che *Les Âmes fortes* non sono caratterizzate esclusivamente dalla tonalità orale ma dalla presenza di una «double tonalité [...] qui fait coexister le récit parlé et le texte d'un romancier»<sup>474</sup>. Giono non si nasconde dietro i personaggi, anzi spesso li usa come pretesto per prendere in mano le redini del racconto e fare sentire la sua voce. Nel caso de *Les Âmes fortes*, è il personaggio del *Contre* che assume il ruolo del narratore e, di conseguenza, un'altra tonalità, lontana da quella orale e familiare che caratterizza la maggior parte del romanzo.

In diversi passaggi si avverte chiaramente una «rupture dans le registre des voix»<sup>475</sup>. In tali casi, l'uso di un linguaggio più elevato rende difficile credere che esso sia frutto di un'anziana donna appartenente al mondo rurale e ancora tanto vicina alla cultura dell'Ottocento. Il registro della lingua impiegata esclude infatti che sia il personaggio del *Contre* a parlare, in quanto ciò sarebbe davvero poco verosimile, e porta invece a pensare che si tratti della voce del «romancier»<sup>476</sup>. La tonalità del narratore, definita addirittura «romantique»<sup>477</sup>, è caratterizzata da un raro

<sup>474</sup> Ivi, p. 108.

<sup>475</sup> Ivi, p. 113.

<sup>476</sup> Ivi, p. 112: «on est passé du récit parlé à un autre ton, que nous avons appelé "le ton du romancier"».

<sup>477</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odysée" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 421: «L'une de ces tonalités est romantique. Elle se manifeste clairement dans la version de "Le Contre". [...] Le dialogue romantique fait appel à la rhétorique du cœur et de la sensibilité. Il tend à s'établir d'emblée sur les plus hautes cimes du sublime».

lirismo e da una certa finezza nell'analisi psicologica dei personaggi, che la avvicina alla lingua «proprement classique»<sup>478</sup>, fatta di immagini e metafore sublimi<sup>479</sup>.

Ci si potrebbe chiedere se un simile miscuglio di tonalità, definito da Ricatte «étonnant»<sup>480</sup>, non procuri al romanzo la perdita di plausibilità, destabilizzando ulteriormente il lettore, trovatosi di fronte ad una voce narrante che perde la propria identità per lasciare il posto allo scrittore. La risposta ci arriva da Vincent Karm: «La présence sensible du romancier ne choque en rien: au contraire, elle enrichit la chronique»<sup>481</sup>, elevandola ad una dimensione nuova e superiore. Quand'anche perdi in verosimiglianza, «le récit y gagne en qualité»<sup>482</sup>.

È necessario comunque precisare che la questione della duplice tonalità del romanzo sarà trattata in maniera più esaustiva nel paragrafo successivo, dedicato all'analisi linguistica de *Les Âmes fortes*.

<sup>478</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , p. 115.

<sup>479</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 421: «Robert Ricatte a justement noté que la voix de “Le Contre” dans les *Âmes fortes*, est investie d'un véritable privilège narratif: droit à l'omniscience du créateur lui-même, “privilège du psychologue qui sait à tout moment ce que se disent les personnages, et même ce qu'ils sentent sans le dire”. Ce privilège ne contredit pas la tonalité romantique, mais au contraire la renforce. Le récit se présente dans son évidence heureuse, dans sa transparence sublime. On reconnaît en lui tout le bonheur du métaphorique».

<sup>480</sup> Cit. in V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , p. 117: «Le mélange des tons et de voix y est étonnant».

<sup>481</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , p. 119.

<sup>482</sup> Ivi, 120.

### 3.2.5 Il tempo

Ogni romanzo ha una durata cronologica propria, che, ovviamente, non corrisponde alla durata cronologica reale della vicenda narrata, ma ad una sua riduzione<sup>483</sup>.

Come è già stato evidenziato nel paragrafo dedicato all'*histoire*<sup>484</sup>, «tout récit met en jeu un ordre double»<sup>485</sup>: l'ordine dei fatti raccontati, così come sono avvenuti realmente nel tempo (fabula – histoire – story), e l'ordine in cui essi sono narrati nel romanzo (intreccio – récit – plot), che rispetta, invece, la volontà del narratore.

La cronologia de *Les Âmes fortes* copre un periodo storico molto vasto che si estende dalla fuga di Thérèse e Firmin, avvenuta nel 1882<sup>486</sup>, fino alla veglia funebre del «*pauvre Albert*» (p. 7), momento che fa da cornice al romanzo e durante il quale la protagonista e la sua «*vieille adversaire*»<sup>487</sup> parlano davanti alle altre donne. Durante la veglia, Thérèse dichiara di avere ottantanove anni («– *Quel âge avez-vous au juste? – Quatre-vingt-neuf*», p. 9) e, poco dopo, afferma di averne avuti ventidue quando ha lasciato la famiglia per fuggire con il futuro marito («*Il avait vingt-cinq ans et moi vingt-deux*», p. 54), momento che segna l'inizio del racconto. È facile, perciò, situare la veglia nell'anno

<sup>483</sup> Cfr. P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, op. cit., p. 25: «Chaque roman a une durée chronologique propre, réduction de la durée chronologique réelle: c'est là l'un des effets de distorsion de la réalité par le roman. Le rapport entre ces deux durées révèle un nouvel aspect de l'art du romancier».

<sup>484</sup> Cfr. par. 3.2.1: "L'histoire".

<sup>485</sup> J-Y LAURICHESSE, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 43.

<sup>486</sup> Cfr. J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 53: «*Écoutez: je me suis mariée en 82*».

<sup>487</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 303.

1949, data che, oltretutto, coincide con quella della composizione del romanzo, che viene così a coprire un arco di tempo di ben sessantasette anni.

Gerard Genette sottolinea che il testo letterario «ne peut être “consommé”, donc actualisé, que dans un *temps* qui est évidemment celui de la lecture»<sup>488</sup>, e pertanto è necessario operare delle restrizioni nel racconto dei fatti avvenuti, racconto che viene in questo modo distorto in base alle esigenze del narratore. Tali distorsioni nella disposizione degli eventi all'interno del discorso narrativo sono chiamate **anacronie**, tra le quali le più frequenti sono l'**analepsi** e la **prolessi**, cioè dei salti rispettivamente indietro o in avanti nel tempo<sup>489</sup>.

Jean Giono, «dont on commence à prendre conscience que sa mise en cause des manières habituelles de raconter une histoire a précédé, avec il est vrai moins de publicité, celle du Nouveau Roman»<sup>490</sup>, nel corso de *Les Âmes fortes* ricorre ripetutamente a tali anacronie che, unite alle altre tecniche già analizzate, come la presenza di due voci narranti o il passaggio da un narratore interno ad uno onnisciente, contribuiscono a rendere quest'opera «une sorte

<sup>488</sup> G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>489</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 82: «pour éviter les connotations psychologiques attachées à l'emploi de termes comme “anticipation” ou “rétrospection” [...], nous les éliminerons le plus souvent au profit de deux termes plus neutres: désignant par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels» e J. HAWTHORN, *Studying the novel : an introduction*, op. cit., p. «Any deviation from such strict chronological progression is termed an *anachrony* by narrative theorists [...]. The most frequent are *analepsis* (or flashback) and *prolepsis* (or flashforward)».

<sup>490</sup> J-Y LAURICHESSE, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 43.

de récit-limite»<sup>491</sup>. Il romanzo, infatti, si basa interamente sul ritorno ad un passato lontano, evocato da due voci diverse e discordanti che prendono a turno la parola, andando indietro nel tempo dei loro ricordi e creando movimenti resi necessari «par leur volonté de réfutation mutuelle»<sup>492</sup>.

Per analizzare il “fattore tempo” ne *Les Âmes fortes* è utile riferirsi agli studi di Gérard Genette relativi alla distinzione dei diversi tipi di analessi e prolessi<sup>493</sup>.

Innanzitutto occorre stabilire una sorta di punto di partenza del racconto, definito da Genette «récit premier»<sup>494</sup>, vale a dire «le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle»<sup>495</sup>. Nel romanzo di Giono il punto di partenza coincide con il primo racconto di Thérèse che inizia a narrare la sua vita: «Écoutez: je me suis mariée en 82» (p. 53). Rispetto a questo primo momento, le versioni successive si pongono come racconti secondari<sup>496</sup>, costituendo una frattura nello svolgimento nella narrazione che «non seulement bouleverse la chronologie, mais brise délibérément la continuité du récit»<sup>497</sup>.

La prima grande anacronia che incontriamo nel romanzo è una prolessi, o «anticipation»<sup>498</sup>, procedimento meno frequente dell'analessi e, difatti, unico caso nell'opera in questione. Dopo il

---

<sup>491</sup> *Ibidem.*

<sup>492</sup> *Ibidem.*

<sup>493</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 90-115.

<sup>494</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>495</sup> *Ibidem.*

<sup>496</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 90: «Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère [...] un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative».

<sup>497</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 153.

<sup>498</sup> G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 105.

“recit premier” di Thérèse, in cui la narratrice parla del suo arrivo a Châtillon col marito Firmin, del suo lavoro all’«auberge» (p. 75) e della storia dei Numance, il *Contre* le ruba la parola per esporre la sua versione dei fatti, aumentandone l’ambiguità: «– [...] *Et parlons un peu de Clostre! – Mais nous n’y sommes pas encore à Clostre! Laisse-moi donc encore un peu dans cette auberge. – Je t’y laisse tant que tu veux mais qu’est-ce que tu faisait à Clostre, à part tes autres couches? Est-ce que tu n’avait pas ouvert là un bastringue?»* (p. 121). Il lettore viene così catapultato da Châtillon a Clostre e al « *village nègre* » (p. 130), luoghi in cui si svolge l’ultima parte del racconto di Thérèse, alla fine del libro. Inoltre, l’anticipazione rivela al lettore informazioni ancora ignote sulla vita di Thérèse: «*À Clostre, ils sont huit ou neuf. En comptant Thérèse et ses trois enfants qui logent à pied et à cheval*» (p. 129).

In seguito a questa prolessi temporale, «anticipation qui ébranle déjà fortement la narration»<sup>499</sup>, il *Contre* torna indietro nel tempo<sup>500</sup> e, attraverso un’analessi, riporta il lettore a Châtillon, per raccontare quello che sa della storia di Thérèse, Firmin e dei Numance e per contraddire la versione della prima voce narrante. Da questo momento in poi, le analessi si snodano una dopo l’altra.

Genette distingue tra analessi «externes» e «internes»<sup>501</sup>, a seconda che esse descrivano episodi rispettivamente anteriori o

<sup>499</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 155.

<sup>500</sup> J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 123: «*Maintenant, Thérèse, remontons un peu, tu veux bien?»*.

<sup>501</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 90: «Nous pouvons donc qualifier d’*externe* cette analepse dont toute l’amplitude reste extérieure à celle du récit premier. [...] Inversement, nous qualifierons d’analepse *interne* le chapitre six de *Madame Bovary*, consacré aux années de couvent d’Emma, évidemment postérieurs à l’entrée de Charles au lycée, qui est le point de départ du roman. [...] Les analesses externes, du seul fait qu’elles sont externes, ne risquent à

posteriori al “*récit premier*”. Se consideriamo le analessi presenti nelle versioni successive al primo racconto di Thérèse, possiamo affermare che si tratta sempre di analessi interne, in quanto esse non danno alcuna informazione sulla vita della protagonista prima del suo arrivo a Châtillon, punto di partenza del racconto, nonché soggetto del “*récit premier*”.

Tra le analessi interne, Genette distingue tra quelle «*hétérodiégétiques*» e quelle «*homodiégétiques*»<sup>502</sup>. Le prime si distanziano dal contenuto del “*récit premier*”, introducendo nuovi personaggi o eventi; le seconde, invece, «*portent sur la même ligne d'action que le récit premier*»<sup>503</sup>. Nel romanzo di Giono è possibile trovare solo analessi del secondo tipo, in quanto le due voci narranti, andando indietro nel tempo ed esponendo il loro punto di vista, danno versioni differenti, ma pur sempre della stessa storia. È ovvio che, a causa delle analessi interne omodiegetiche, l'ambiguità della narrazione aumenta e «*le risque d'interférence est évident, et même inévitable*»<sup>504</sup>. Le versioni di Thérèse e del *Contre*, infatti, ritornano alternativamente sugli stessi episodi, attraverso *flashback* che possono aggiungere particolari dimenticati dall'una o dall'altra voce narrante, colmandone le lacune (*analepses complétives*<sup>505</sup>), o raccontare sempre gli stessi fatti, magari da un punto di vista

---

aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel 'antécédent' [...]. Il n'en va pas de même des analepses internes, dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision».

<sup>502</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>503</sup> Ivi, p. 92.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

<sup>505</sup> *Ibidem*.

diverso (*analepses itératives*<sup>506</sup>). Attraverso le analessi “completives”, ad esempio, le *Contre* completa la versione di Thérèse: «*Mais alors, dites un peu: Lus! C'est bien là, pourtant, que votre frère Charles vous a rattrapés deux jours après le soir où vous êtes partis? Rappelez-vous!*» (p.70), «*Alors, les dames de Sion, quand est-ce qu'elles se sont occupées de toi?*» (p. 80). Con le analessi “itératives”, invece, sia Thérèse che il *Contre* ritornano indietro nel tempo semplicemente per descrivere gli stessi eventi e personaggi da un diverso punto di vista, pur non aggiungendo alcun elemento di novità. Mentre parla del rapporto già consolidato tra Madame Numance e Thérèse, il *Contre* torna indietro per rievocare episodi antecedenti, come il dono del padiglione fatto dai Numance alla giovane coppia: «*Pendant huit à dix jours après le don du pavillon [...] madame Numance fut très heureuse*» (p. 183); e ancora più indietro, quando le due donne non si conoscevano ancora: «*Du temps où elle habitait encore la cabane à lapins, elle avait cent fois remarqué sa future mère descendant ou remontant la grand-rue de Châtillon*» (p. 191).

Alla fine della lunga versione del *Contre* («*Eh bien, Thérèse, qu'est-ce que vous en dites de tout ça? Vous êtes là, vous écoutez cette histoire sans piper. Est-ce que vous vous souvenez de ce que vous disiez, vous, de votre auberge, tout à l'heure?*», p. 271), Thérèse si lascia andare all'ennesimo tuffo nel passato, ricominciando il racconto da dove l'aveva lasciato prima di essere interrotta dalla seconda voce narrante: («*Comment veux-tu que j'oublie mon auberge?*», p. 272). Il suo *flashback* ci mostra una Thérèse diversa da quella descritta dal *Contre*. La protagonista

---

<sup>506</sup> Ivi, p. 94.

vuole infatti dimostrare di essere lei la causa della rovina dei Numance: «*De toute façon une chose certaine: c'est que, dans n'importe quoi il m'était très facile de tromper tout le monde. Là comme ailleurs*» (p. 306). Ma la narrazione è nuovamente interrotta dal *Contre*<sup>507</sup>, la cui analessi serve a restituire alla protagonista il suo ruolo di “âme forte”, dolce e tenera ma anche tenace e vendicativa<sup>508</sup>, al punto da causare la morte di Firmin<sup>509</sup>, momento ricordato dalla stessa Thérèse nel breve e ultimo *flashback* che anticipa il ritorno alla veglia funebre, chiudendo così, finalmente, il “cerchio temporale” che distingue l'opera.

Attraverso questa complessa struttura, fatta di anacronie, di continui salti temporali e «*récits “emboîtés”*», qui font songer aux silhouettes se reflétant de glace en glace dans une “salle des miroirs”»<sup>510</sup>, Giono afferma ancora una volta la volontà di allontanarsi dai canoni tradizionali del romanzo.

Le *Chroniques*, dunque, lontane dall'essere i racconti chiari e lineari che ci si potrebbe aspettare basandosi sul significato comune del loro titolo, sono, al contrario, «*des récits où le temps (chronos) est une épaisseur plus qu'une trame, une matière que le narrateur vient travailler pour en extraire les sens multiples*»<sup>511</sup>.

<sup>507</sup> Cfr. J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., p. 332: «*As-tu fini ton histoire, Thérèse? [...]. Alors, je continue la mienne*».

<sup>508</sup> *Ibidem*: «*Thérèse sortit comme une folle de la chambre où la diaconesse veillait le corps de monsieur Numance. Elle chercha madame Numance par toute la maison. Cette fille si tendre était agitée par une terrible crise de nerfs [...]*».

<sup>509</sup> *Ivi*, pp. 369-370: «*Je n'aurais pas voulu manquer la mort de Firmin pour tout l'or du monde. Je lui ai fermé les yeux vers midi*».

<sup>510</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 162.

<sup>511</sup> J-Y LAURICHESSE, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 54.

### 3.2.6 Lo spazio

Abbiamo visto come ne *Les Âmes fortes* Jean Giono abbia scelto di «déconcerter le lecteur [...], par instants jusqu'au vertige»<sup>512</sup>, sovrapponendo personaggi, azioni e punti di vista.

Anche la rappresentazione dello spazio riflette il rifiuto da parte dell'autore della stabilità tipica del romanzo tradizionale: i luoghi, sempre in movimento e connotati diversamente a seconda della persona che li descrive, contribuiscono ad ingarbugliare la narrazione e, in tal maniera, «refusent même à l'univers concret de la réalité toute certitude»<sup>513</sup>.

Il romanzo si apre sulla scena di una veglia funebre. La scelta di situare la narrazione all'interno della stanza contigua a quella in cui riposa il defunto, mostra l'intenzione dell'autore di rinchiudere i personaggi in uno spazio il più possibile stretto e limitato<sup>514</sup>. Tale situazione, però, è subito modificata dalle donne presenti che «la retournent par la vertu du bavardage»<sup>515</sup>. Attraverso i loro viaggi della memoria e dell'immaginazione, appunto, lo spazio della realtà si allarga e la camera in cui chiacchierano scompare, per lasciare il posto ai luoghi evocati da Thérèse e dal *Contre*.

Il racconto della narratrice esordisce con la sua decisione di accettare la proposta di Firmin e di fuggire con lui, abbandonando il castello di Percy, dove lavorava come cuoca: «À la fin j'ai dit: "Eh bien! faisons-le". J'étais toujours placée au Château du Percy» (p. 53). I due personaggi arrivano a piedi fino a Lus e da lì in carrozza

<sup>512</sup> M-F. CANEROT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 75.

<sup>513</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 281.

<sup>514</sup> Cfr. M-F. CANEROT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 75.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

fino a Chatillon, luogo in cui sarà incentrata la maggior parte dell'opera: «*On va aller à Lus à pied, il faut bon marcher et il n'y a que vingt-cinq kilomètres. [...] La voiture pour Châtillon part à onze heures*» (p. 61).

Da Châtillon, Thérèse andrà via, solo dopo la scomparsa di Madame Numance, per raggiungere Clostre e «*le village nègre*», luoghi già anticipati dal *Contre* nelle prime pagine del romanzo<sup>516</sup> e ripresi dallo stesso alla fine: «*Peu de temps après ils quittaient Châtillon pour Clostre où ils avaient acheté l'auberge. Clostre, inutile de vous dire ce que c'est, vous le savez*» (p. 343), «*C'est à cette époque qu'on commença à parler du village nègre qui s'était installé dans les prairies de Lus pour la construction du chemin de fer*» (p. 357).

L'instabilità che denota il romanzo è evidente quindi anche nei movimenti spaziali, come a testimoniare la necessità delle “*âmes fortes*” di affermare la propria superiorità su uno spazio ostile: «*pour Thérèse et pour les autres personnages, il faut toujours “aller plus loin”*»<sup>517</sup>.

L'incertezza creata volontariamente dall'autore, tuttavia, non nasce soltanto dai frequenti spostamenti dei personaggi da un luogo all'altro, ma anche dalla sovrapposizione d'immagini dello stesso luogo, evocato in modo diverso dalle due voci narranti, quasi a creare dei «*jeux de miroirs déformants*»<sup>518</sup>. Châtillon rappresenta il punto di contraddizione più evidente nelle versioni di Thérèse e del *Contre*. Per Thérèse «*Châtillon, à ce moment-là, c'était un grand*

<sup>516</sup> Cfr. par. 3.2.5: “Il tempo”.

<sup>517</sup> Cfr. M-F. CANEROT, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 80.

<sup>518</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 281.

*centre de roulage. Tout le trafic des vins par fardiens passait par là. Sans compter la malle de Valence [...] et l'été tous les transports de bois [...]. Le pays ne sentait que le cheval, le harnais, la graisse de roue, le fer chaud, l'étincelle et la corne brûlée»* (p. 65). Il Contre, invece, attribuisce al “village nègre”<sup>519</sup> l'animazione che la protagonista aveva tanto decantato nella sua descrizione di Châtillon, rappresentando il piccolo borgo in modo ben diverso: «*Châtillon, qu'est-ce que c'est, en réalité? Châtillon n'a jamais été un village nègre. C'est, entre deux flancs de montagnes, un petit bourg paisible, sans bruit. Le mot qu'on y prononce le plus souvent c'est: soleil. On prend le soleil [...]. Il va faire soleil [...]. Voilà le soleil, je vais prendre le soleil. Ainsi de suite. C'est le plus gros bruit»* (p. 141).

Allo stesso modo, anche la descrizione dell'*auberge* cambia da versione a versione. Per Thérèse essa rappresenta «une immense bâtisse débordant d'activité»<sup>520</sup>: «*Eh bien! à Châtillon, figurez-vous, je me suis placée à l'auberge. C'était une très grande auberge. C'était un monde! Il y avait dix écuries à la file. On s'y perdait [...]. Mais alors, comme brouhaha là-dedans, qu'est-ce qu'il y avait!»* (pp. 75-76). La seconda narratrice, invece, si affretta nella sua versione a mettere le cose in chiaro, contraddicendo la descrizione fatta da Thérèse: «*Il y a naturellement une cantine. Pas une auberge. Ici, il n'y a pas d'auberge; il y a une cantine. [...] Si*

---

<sup>519</sup> J. GIONO, *Les âmes fortes*, op. cit., pp. 129-130: «*Tout le jour c'est charrois et charrois: fardiens qui partent, fardiens qui viennent, tombereaux qui montent et descendent les rues [...]. Charrois de boggeys et de voitures légères de toutes les sortes* ».

<sup>520</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 284.

*elle avait un centimètre de plus que je ne bouge pas de place!»* (p. 131).

Vediamo quindi come persino un elemento concreto quale lo spazio, che potrebbe rappresentare un punto fermo agli occhi del lettore de *Les Âmes fortes*, si deformi, mostrandosi instabile e poliedrico: «pas plus qu'on ne peut s'assurer de la vérité des êtres, de leur identité, on ne peut être sûr de l'univers dans lequel ils évoluent»<sup>521</sup>.

Alla fine di quest'analisi narratologica de *Les Âmes fortes*, definito come il testo di Giono «le plus éloigné, ou le plus détaché, des normes édictées par la raison»<sup>522</sup>, possiamo affermare con certezza che Giono ha «rénové l'art du roman»<sup>523</sup>. Il romanzo del Novecento, infatti, minacciato dal cinema, si difende creando forme e tecniche innovative, diventando così più complesso e sofisticato. L'opera di Giono può dunque essere vista come una reazione alla tradizione del XIX secolo, ma specialmente come una protesta contro la civiltà moderna, «en révolte contre la condition humaine»<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> Ivi, p. 286.

<sup>522</sup> P. CITRON, *Aspects des Âmes Fortes*, op. cit., p. 37.

<sup>523</sup> P. ROBERT, *Jean Giono et les techniques du roman*, op. cit., p. 97.

<sup>524</sup> *Ibidem*.

### 3.3 *Les Âmes fortes*: analisi linguistica

*Voilà. Tu y es en plein. Un mot pour un autre,  
c'est mon boulot, j'en ai tout un catalogue.*

J. Giono<sup>525</sup>

Abbiamo visto che la grande novità dei romanzi della “deuxième manière” di Jean Giono è fondamentalemente «la présence d'un récitant»<sup>526</sup>. Il fatto che le storie siano raccontate in prima persona dagli stessi protagonisti, tuttavia, non garantisce una maggiore ricchezza di dettagli, anzi, al contrario, rende la narrazione discontinua ed ellittica, e tende «à voiler la vérité plutôt qu'à la dévoiler»<sup>527</sup>. L'ambiguità, l'impenetrabilità e l'incoerenza dei personaggi e dei racconti che caratterizzano le *Chroniques* hanno contribuito a definirle come esemplari del «nouveau réalisme»<sup>528</sup> di Giono, concepito per poter descrivere il lato oscuro dell'umanità e la cui comprensione necessita un'incessante interazione fra testo e lettore. Quest'ultimo, infatti, grazie alla tonalità orale che caratterizza tali opere, si sente coinvolto direttamente nel racconto, come se fosse invitato «à prendre place au sein d'une petite

---

<sup>525</sup> Da *Olympe*, romanzo incompleto di Giono, cit. in S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 559. Cfr. inoltre R. RICATTE, *Giono et les syntagmes figés*, in «Au bonheur des mots: mélanges en honneur de Gérard Antoine», Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 394: «“Un mot pour un autre”: ainsi procède Giono; quand il prend plaisir aux formes figées de la parole, on peut être sur que c'est pour les remanier ou les détourner, leur faire dire autre chose que ce qu'elles disent».

<sup>526</sup> Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, op. cit., p. 9.

<sup>527</sup> *Ibidem*.

<sup>528</sup> *Ivi*, p. 238.

communauté d'intimes, écoutant un conteur évoquer pour lui des événements de l'histoire locale»<sup>529</sup>, ma alla fine non riuscirà comunque ad estrapolarne una verità chiara ed univoca. Il racconto è intessuto di zone d'ombra, come se l'autore volesse mettere alla prova il lettore, costretto a svolgere un costante lavoro di interpretazione per decifrare il testo. Giono elabora così un dispositivo narrativo fatto di luci e ombre, con il proposito di oscurare la verità da un lato e la tentazione di rivelarla dall'altro, creando nel lettore una tensione sconcertante e destabilizzante<sup>530</sup>. «Ne pas écrire un livre. Ne pas composer le livre pour le lecteur, mais donner les éléments avec lesquels le lecteur composera son propre livre»<sup>531</sup>, questo sembra essere il motto ispiratore di Giono.

La visione barocca<sup>532</sup> che l'autore di Manosque ha del mondo del dopoguerra, fatta di antinomie, caos e contraddizioni non è

---

<sup>529</sup> P. SEGURA, *Jean Giono : Un roi sans divertissement : 40 questions, 40 réponses, 4 études*, Paris, Ellipses, 2004, p. 17.

<sup>530</sup> Cfr. B. BONHOMME, *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle : innovation dans «Un roi sans divertissement»*, in A.A.V.V., *Giono romancier*, Actes du IVe Colloque international Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, Manosque, 14-17 juin 1995, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 113: «Pratiquant la stratégie de la masque, mû par la volonté d'obscurcir d'une part et la tentation de découvrir d'autre part en multipliant les indices qui favorisent la reconnaissance, le discours poursuit une démarche qui vise toujours à un report de la signification, alimentée par des techniques déceptrices d'où les opacités du récit que j'ai soulignées. Le lecteur finit par soupçonner chaque signe de vouloir le tromper. Chez Giono, le parcours narratif tient à la mise en place du dispositif énigmatique puis à l'élaboration d'une tension dont la chute constituera une issue déconcertante».

<sup>531</sup> Ivi, p. 112.

<sup>532</sup> Cfr. P. Arnaud, *Essai sur "Un roi sans divertissement" de Jean Giono: anatomie d'un chef d'œuvre*, Paris; Montréal (Québec); Torino [etc.], l'Harmattan, 2001, p. 216: «Et cette théâtralisation ironique, vertigineuse, d'une narration éclatée, délocalisée, vaporisée reflète la vision du monde baroque de Giono dans ses oeuvres d'après-guerre» e Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, op. cit., p. 343: «L'aspect baroque constitue une des grandes caractéristiques des "Chroniques"».

evidente solo nella narrazione teatralizzante e nei personaggi indecifrabili ma si riflette in modo particolare anche nel linguaggio. La sua scrittura è infatti il riflesso del cambiamento e della trasformazione in atto nella realtà storica e sociale di quegli anni ed è per questo che è intrisa di figure retoriche, prima tra tutte la metafora, la quale, come abbiamo già più volte sottolineato, unendo due cose opposte ma allo stesso tempo fortemente legate tra loro, simboleggia magistralmente la duplicità e l'ambiguità dell'universo di Giono, dove la verità ha mille volti<sup>533</sup>.

Lo stesso autore descrive la metafora in questi termini: «Je joins raisonnablement ces deux mots dont l'un est vélocité, l'autre immobilité; un, l'image même de la danse, de la joie, de l'heureuse vanité du vent; l'autre, l'image de la plantation, de la cimentation, de la crispation profonde, de la force éperdue qui serre le monde matériel, l'image de l'amour féroce, l'image de la nourriture»<sup>534</sup>. La metafora per Giono non è dunque esclusivamente una scelta stilistica ma è «un des *traits* majeurs de son écriture»<sup>535</sup> che, se nei suoi primi lavori serviva ad inneggiare alle bellezze di una natura amorevole e sublime, nelle *Chroniques* ha invece lo scopo di rendere ancora più oscura ed incomprensibile la narrazione, creando corrispondenze originali, bizzarre e talvolta anche grottesche ed

---

<sup>533</sup> Cfr. L. BROWN, *Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono*, in A.A.V.V., *Les styles de Giono*, Actes du Colloque international Jean Giono Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, in «Roman 20-50», Lille, 1990, p. 251: «Les deux termes de la métaphore existent en une tension féconde qui prête son dynamisme à la totalité de l'univers gionien».

<sup>534</sup> J. Giono, cit. in Ivi, p. 250.

<sup>535</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 35.

inquietanti<sup>536</sup>. Grazie all'ausilio della metafora, insomma, le *Chroniques* di Giono diventano esse stesse immensa metafora dell'opposizione tra violenza e buon cuore, menzogna e verità, «machine»<sup>537</sup> e «visage»<sup>538</sup>.

Jean Giono è stato più volte definito come «l'un des plus grands narrateurs que la littérature ait produit»<sup>539</sup> e la sua arte è stata spesso associata alla capacità dello scrittore di esprimere nelle sue opere «l'imaginaire, voire le fantastique»<sup>540</sup>. Questa inclinazione è indubbiamente legata al profondo attaccamento dell'autore con la sua terra, la Provenza, che gli ha trasmesso l'interesse per la letteratura di tradizione orale.

Nel “nuovo realismo” delle *Chroniques* sono evidenti le tracce di questa cultura popolare, che Giono mette costantemente in scena attraverso la struttura dialogica dei testi, il lessico familiare impiegato dai personaggi-narratori e l'abbondanza di espressioni metaforiche e idiomatiche, cercando però sempre di trovare un equilibrio tra «le souci de réalisme et le refus d'un “style paysan”

---

<sup>536</sup> Cfr. L. BROWN, *Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono*, op. cit., p. 250: «Il s'agit donc d'un univers métaphorique – car tout l'univers romanesque et poétique de Giono se construit grâce à cette figure – qui prête à une esthétique du grotesque [...]. Le grotesque se signale par “un antagonisme/affinité, par la co-présence du normatif, du pleinement formé, ‘haut’ ou idéal, et l'anormal, amorphe, dégénéré, ‘bas’ ou matériel.” Le grotesque est l'espace de la transformation, de la métamorphose [...]. La métaphore consiste donc en deux choses opposées mais inséparables – la poussé vers le haut, et l'attirement vers le bas séparés par le pli – et qui composent l'essence même du baroque».

<sup>537</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssee" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 419.

<sup>538</sup> *Ibidem*.

<sup>539</sup> R. RICATTE, *Oeuvres romanesques complètes*, cit. in J.C. BOUVIER, *Giono et le conte de tradition orale*, in A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 114.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

conventionnel et dégradant»<sup>541</sup>. In altre parole, Giono decide a questo stadio della sua produzione letteraria e della sua vita di ravvivare la lingua, creando uno stile originale e duttile che si allontani dall'eccessivo lirismo delle sue prime opere e che ricalchi le inflessioni concrete, familiari e «savoureuses»<sup>542</sup> della parlata popolare, senza tuttavia cadere mai nell'indecifrabilità quasi ermetica delle opere del Nouveau Roman<sup>543</sup>.

La caratteristica principale del linguaggio letterario di Giono è infatti la semplicità che distingue la sua «palette verbale»<sup>544</sup>, fatta di un lessico comune, ordinario, che ricalca la realtà che lo circonda. Insomma, «il écrit comme il parle»<sup>545</sup>.

Il tratto distintivo che fa delle *Chroniques* un'innovazione non solo da un punto di vista narrativo ma anche linguistico è il fatto che Giono, rinunciando al vocabolario ricercato e prezioso tipico delle opere di gioventù, associ questo lessico semplice e trasparente al tropo ambiguo e sfuggente per antonomasia, «figure-

<sup>541</sup> Ivi, p. 120.

<sup>542</sup> B. BONHOMME, *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle : innovation dans «Un roi sans divertissement»*, op. cit., p. 115.

<sup>543</sup> Cfr. Ivi, p. 105: «Nous connaissons les réticences de Giono par rapport au «Nouveau Roman». [...] Giono insiste beaucoup, par contre, sur le lien nécessaire de la forme et du sujet, restant fidèle sur ce point à la théorie du XIXe siècle énoncée par Schlegel dans son Cours de littérature dramatique: «Il n'est pas permis aux ouvrages de génie d'être informes, mais aussi cela n'est pas à craindre (...) la forme organique est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors»».

<sup>544</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 37.

<sup>545</sup> H. FLUCHERE, *Réflexions sur Jean Giono*, in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977, p. 37: «Il écrit comme il parle (et je le sais bien) comme il a toujours parlé, parce que ce langage est celui qu'on parle autour de lui. C'est celui de son jardinier, des berges qu'il rencontre au hasard de ses promenades, des batteurs de blé à Saint-Julien qui font piétiner les mules sur la paille».

reine et hégémonique»<sup>546</sup>: la metafora. Giono rivisita la metafora in chiave personale, rendendola un elemento distintivo della sua scrittura, strumento di “re-invenzione” del linguaggio, tanto da essere definito «artisan de métaphores»<sup>547</sup>. Difatti, la forza delle metafore che permeano le *Chroniques* sta proprio nella combinazione singolare tra termini neutri e ordinari e significati simbolici e inaspettati, pratica che conferisce al testo un'aura di mistero all'interno della quale il lettore si sente perturbato, pur dovendo restare sempre partecipe e vigile per riuscire a deciptare la realtà caotica e oscura dipinta nelle pagine che si trova davanti<sup>548</sup>. Così, grazie alla metafora, Giono è in grado di conferire singolarità agli elementi che si muovono in uno spazio familiare e, dedicandosi a «détourner les mots de leur sens pour les réenchanter, les marier comme on assemble un bouquet, les faire entrechoquer pour voir quelle étincelle sémantique en jaillira», genera effetti conturbanti e destabilizzanti.

Per l'abbondanza di metafore vive ed originali, ma anche di catacresi, espressioni idiomatiche e proverbi tipici della cultura popolare, *Les Âmes fortes* è stato definito come «la meilleure mise

---

<sup>546</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 28.

<sup>547</sup> *Ibidem*.

<sup>548</sup> Cfr. B. BONHOMME, *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle : innovation dans «Un roi sans divertissement»*, op. cit., p. 115 : «À l'écriture comme opération se désignant elle-même devrait correspondre une lecture à son tour opératoire, non plus traversée négligente d'une pseudo-transparence, mais vigilance et création, la lecture devient un déchiffrement difficile et fécond de la réalité chaotique et de soi-même, le lecteur se retrouve au centre même de l'acte créateur. Giono, nous l'avons vu, parle d'amusement, de piment lorsqu'il évoque les *Chroniques*, et il est vrai qu'il invite le lecteur à pénétrer dans un univers ludique où écrivain et lecteur sont partenaires et participent au déchiffrement du texte».

en œuvre du nouveau réalisme de Giono»<sup>549</sup>, rappresentando inoltre un *corpus* di enorme interesse per il nostro lavoro di analisi della pratica traduttiva.

La natura metaforica del nostro romanzo, che è evidente già nel titolo<sup>550</sup>, è resa dalla presenza di una *metaphore filée*<sup>551</sup>, cioè una metafora continuata, che attraversa tutto il romanzo, fin dalle prime righe, anzi, addirittura dall'epigrafe, tratta da *The Winter's tale* di William Shakespeare: *Servant – Oh!* (p. 7). Questa laconica citazione, ridotta ad una brevissima interiezione, ha un valore fondamentale per l'opera in quanto non soltanto la inserisce «dans le grand courant de cette culture populaire du Moyen-Age et de la Renaissance»<sup>552</sup>, ma allo stesso tempo anticipa il contenuto del testo a venire, fatto di finzione, inganni ed illusorie apparenze, proprio come se i protagonisti fossero attori e la loro vita fosse un immenso teatro. La **metafora teatrale** diventa infatti una costante nel corso dell'intero romanzo. Con queste parole, ad esempio, Thérèse ricorda la notte in cui fuggì da Percy con Firmin: «*J'ouvre la fenêtre. Je ne m'étais jamais rendu compte que les étoiles faisaient tant de lumière. Nous avions pensé à la lune naturellement mais on ne se soucie jamais des étoiles. Eh bien! On y voyait comme en plein jour qu'à cause d'elles. Je suis prise de peur. Le toit de la serre, il me semble que c'est la scène d'un théâtre et qu'on va me*

<sup>549</sup> Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, op. cit., p. 238.

<sup>550</sup> Cfr. Par. 3.2.2 : "I personaggi".

<sup>551</sup> A. HENRI, *Métonymie e métaphore*, op. cit., p. 59.: «La métaphore filée est, dans un développement conceptuel unitaire, une série de métaphores qui exploite, en nombre plus ou moins élevé, des éléments d'un même champ sémique».

<sup>552</sup> J. CHABOT, *Giono, l'humeur belle: recueil d'articles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 320.

*voir de partout*» (p. 58). Quando spia i Numance, Thérèse riprende la metafora teatrale, capovolgendo però i ruoli. Stavolta è lei la spettatrice e, grazie ai suoi ricordi, le altre comari, insieme al lettore, godono anch'essi di questo «rôle privilégié de voyeur»<sup>553</sup>: «*Il me dit : 'Regarde. D'ici on les voit.' En effet, la journée était sombre, ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre. [...] Vous voyait la scène*» (pp. 89-91). In seguito, anche il *Contre*, per presentare la sua versione della storia appena narrata dalla protagonista, dice: «*Passons dans les coulisses*» (p. 127). Ed è ancora il *Contre* a raccontare del dramma inscenato da Thérèse e Firmin, che recitano i ruoli della «*Sainte Vierge*» (p. 140) e del «*forgeron de la paix*» (p. 140), concentrandosi però su Firmin, che lei considera come l'artefice di tutta la messinscena e che descrive quindi metaforicamente come un attore del tutto calato nella parte: «*Firmin entrera en scène*» (p. 140) e «*Firmin a joué sa comédie*» (p. 151). Non è dello stesso parere Madame Numance, la quale, resasi perfettamente conto del «mélodrame ridicule»<sup>554</sup> architettato da Firmin per rovinare lei e suo marito, afferma: «*c'est un mauvais acteur. Il ne pouvait pas jouer sans décor. Il a attendu la pluie pour que ce soit plus triste*» (p. 250). Dal canto suo, invece, Thérèse fa credere di essere lei non solo la protagonista ma soprattutto la regista della diabolica *pièce* e nelle sue parole la metafora teatrale si snoda fino alle ultime righe del romanzo. Come quando, ad esempio, gode al pensiero di ingannare tutti con il suo volto angelico: «*Ça, c'est un coup de théâtre*» (p. 318), o quando si

---

<sup>553</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 73.

<sup>554</sup> *Ibidem*.

prepara ad “entrare in scena”: «*Je me dis: 'Joue donc un peu voir ta première scène'*» (p. 320), «*j'avais un masque magnifique*» (p. 322), «*Je n'étais pas encore vraiment entrée en scène. La petite fantaisie du trottoir, sous la pluie, n'était qu'une mise en route. Je me préparais à la vraie comédie*» (p. 323). Padrona del palcoscenico, Thérèse sa quando entrare in scena, mostrando come, in un mondo in cui ognuno indossa una maschera, «*l'important, c'est de figurer*» (p. 276).

La *métaphore filée* del «*théâtre dans le théâtre*»<sup>555</sup> è utilizzata quindi abilmente da Giono lungo tutto il testo, a partire dall'epigrafe<sup>556</sup>, creando una rete tematica che contribuisce notevolmente a costruire il significato più profondo dell'opera, una storia di vita e di morte, di amore e di odio, di menzogne e verità<sup>557</sup>.

Le metafore teatrali non sono tuttavia le uniche figure originali presenti ne *Les Âmes fortes*. Infatti, come abbiamo già evidenziato nel paragrafo dedicato alle tonalità del testo, Jean Giono, pur scegliendo di introdurre l'oralità nel suo discorso letterario e rifiutando una certa immagine di letteratura «*sacralisée*»<sup>558</sup>, non rinuncia a far sentire la sua voce, sostituendosi

<sup>555</sup> Ivi, p. 75.

<sup>556</sup> Cfr. Ivi, p. 77: «Ainsi, les épigraphes des *Âmes fortes* et des *Grands Chemins*, en apparence fortuites, déconcertantes, éclairent de façon insolite la thématique baroque des deux romans, le jeu des apparences et le travestissement de la réalité qui brouille toutes les certitudes. Elles commandent l'infusion sous-jacente de la métaphore théâtrale dans un récit qu'elles contribuent à dramatiser par avance».

<sup>557</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 395: «La fiction se donne aussi à lire comme un parcours figuratif: le récit se nourrit des métaphores et le filage, prolongé à l'échelle d'un texte, conduit à des motifs métaphoriques-symboles qui prennent une part active à la construction du sens de l'œuvre».

<sup>558</sup> Ivi, p. 42.

a quella del *Contre*, rappresentante del mondo rurale dell'epoca. L'autore, attraverso i racconti della seconda voce narrante, si lascia andare dunque a descrizioni di alto livello stilistico, intrecciate di metafore liriche e sublimi, soprattutto quando si parla dell'**amore**, sia che si tratti del legame tra i Numance: «*Qu'est-ce que le vide? Au plus fort du dépouillement, ils se regardent dans les yeux, dans ces yeux qui sont des trous à leur tête: alors la petite pointe de bleu colore presque toute la grande cuve d'eau claire*» (p. 149), o di quello tra Madame Numance e Thérèse: «*Thérèse savourait le délice d'être protégée et apprenait déjà l'égoïsme de ceux à qui on donne tout d'un seul coup*» (p. 165), «*Les sourires d'amour de Thérèse, les tendresses de sa bouche*» (p. 169), «*Elles ne voient que les garnitures. C'est pourquoi nous n'en mettrons pas. Tu es plus belle que le jour et, pour elles tu es invisible. Nous, nous savons que si le prince de Sagan te rencontrait il te tirerait le chapeau*» (p. 216). La voce di Giono è evidente inoltre nei passaggi in cui il *Contre* descrive la **natura** attraverso lo sguardo appassionato di Madame Numance. Riportiamo a seguire un estratto in cui il paesaggio, come nella più classica tradizione lirica, diventa «état d'âme»<sup>559</sup>: «*L'été était chaud entre ces montagnes pierreuses. Le chemin suivait le torrent où un petit fil d'eau glacée, plus vert que l'herbe, se traînait entre les pierres. Le ramage paresseux des courlis, des grives, des rossignols, était dans l'air comme le sucre au fond d'une liqueur. Les peupliers que le soleil vif taillait à facettes entrecroisaient des murailles de miroirs à travers les champs, ou longeaient la route en ronronnant et en étincelant comme des chats. Parfois un aigle tombait du sommet des*

<sup>559</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , p. 122.

*montagnes comme une pierre vers quelque tache de couleur perdue dans les éteules, au-dessus desquelles il freinait subitement en ouvrant ses larges ailes qui claquaient comme des voiles de barque. [...] Les soupirs des hautes forêts travaillées de vent, les gémissements des arêtes rocheuses, le sourd grondement des gorges, le clapotement des pierrailles dérochées dans quelque éboulis par le passage d'une bête animaient le monde immobile. L'épaisseur de l'air chaud où les rayons du soleil se cassaient comme verre donnait aux formes de toutes ces choses des contours imprécis et fuyants comme d'un plomb tombé dans le feu» (p. 177).*

Queste descrizioni del *Contre*, dense di immagini metaforiche e romantiche, consentono così a Giono di far prova delle sue qualità di scrittore e poeta, attraverso una lingua «soutenue, assez simplement rhétorisée»<sup>560</sup>, che conferisce a *Les Âmes fortes* la qualità linguistica e stilistica necessaria a non classificarla semplicemente come una «chronique paysanne»<sup>561</sup>.

Se volessimo utilizzare una metafora, potremmo dire che Giono gioca a fare l'illusionista<sup>562</sup>. La sua voce compare e scompare a tratti, modificando la tonalità della narrazione e il livello linguistico del testo. Attraverso la lingua, infatti, l'autore rappresenta concretamente l'essenza stessa del romanzo, cioè l'ambiguità e l'ipocrisia dell'animo umano.

<sup>560</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 421.

<sup>561</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 122.

<sup>562</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p. 75: «Ainsi, dans *Les Âmes fortes*, le romancier joue savamment son art d'illusionniste pour interrompre le récit de ses personnages et pour nous présenter deux versions inconciliables des mêmes événements Thérèse et le 'Contre', comme deux montreurs d'apparence, exhibent de façon complexe le jeu superbe de l'écrivain, son 'grand théâtre'».

Eppure, come afferma Durand, «Là où “Le Contre” métaphorise, Thérèse démystifie»<sup>563</sup>. Difatti, accanto alla parola del *Contre*, cioè del “romancier”, costruita spesso attorno a metafore poetiche, troviamo la brutalità verbale di Thérèse<sup>564</sup> la quale, ricalcando invece il linguaggio popolare e rude della collettività contadina, progetta il suo piano machiavellico per ingannare Madame Numance: «*Mijote un peu dans ton jus. Tu n'est pas encore assez tendre. Je sais très bien que tu me donnerais maintenant volontiers des quantités de choses, mais, dans deux mois, quand mon ventre sera dégonflé, tu te croirais quitte*» (p. 327), «*Je me disais: “Je vous serrerai le kiki, ma belle dame, jusqu'à ce que vous tiriez une langue d'un mètre!”*» (p. 332).

Se la voce del *Contre*, cioè il tono del “romancier”, più elevato e poetico, è stato definito «l'oral-littéraire»<sup>565</sup>, la voce di Thérèse, ovvero il tono della veglia, «au diapason du ton de ses compagnes»<sup>566</sup>, è stata invece definita «l'oral-populaire»<sup>567</sup>. Nonostante le differenze di registro e stile, sembra esistere allora un comune denominatore tra le due tonalità, e cioè l'aspetto dell'oralità del racconto, scelta che rivela «une facette idéologique de la

---

<sup>563</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 422.

<sup>564</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 114: «Et c'est bien le ‘ton du récit oral’ que prenait l'héroïne, selon l'expression de Giono, très allant, familier, argotique ou truculent».

<sup>565</sup> Ivi, p. 117.

<sup>566</sup> Ivi, p. 114.

<sup>567</sup> Ivi, p. 117.

poétique gionienne»<sup>568</sup>: introdurre la collettività nell'opera letteraria e non dimenticare le sue umili origini.

Dal punto di vista di un'analisi linguistica, è necessario pertanto sottolineare la fusione tra tradizioni popolari e cultura letteraria, evidente nell'uso che Jean Giono fa indistintamente sia di **metafore** vive e originali che di **locuzioni idiomatiche e proverbi** diffusi nel linguaggio comune, veri e propri «cliché(s) de la conversation quotidienne»<sup>569</sup>. Ne *Les Âmes fortes* si enumerano circa mille espressioni idiomatiche, ovvero una presenza media di tre per pagina<sup>570</sup>, alcune dal significato trasparente, come «*faire dresser les cheveux sur la tête*» (pp. 105, 136, 228, 362), «*faire machine arrière*» (p. 229), «*ne pas faire de mal à une mouche*» (p. 55), «*mettre des bâtons dans les roues [à qqn]*» (p. 287) e altre più oscure, la cui interpretazione richiede un maggiore appello all'immaginazione: «*donner sa langue au chat*» (p. 367), «*rester en carafe*» (p. 244), «*à tire-larigot*» (p. 347), «*[être] sur son trente et un*» (p. 99).

Così, attraverso metafore ed espressioni idiomatiche, le voci narranti giocano a sovrapporre significati impliciti ed espliciti,

<sup>568</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 42.

<sup>569</sup> Ivi, p. 353.

<sup>570</sup> Cfr. Ivi, pp. 48-49: «Locutions figées. Elles sont très nombreuses dès les débuts (*Naissance de l'Odyssée*), abondent particulièrement dans les textes où le récit incombe à un narrateur intra-diégétique (*Les Âmes fortes, Un roi sans divertissement, Les Grands Chemins, Le Moulin de Pologne*) [...]. La constance de leur présence et le fait qu'elles se rencontrent non seulement dans les récits où se fait entendre la voix d'un narrateur-personnage, mais aussi dans des textes où elles voisinent avec des images presque précieuses [...] montrent que Giono les intègre bel et bien à sa propre langue d'auteur. Dans *Les Âmes fortes*, on en a dénombré près de mille, soit une présence moyenne de trois à quatre par page».

ingarbugliando le diverse verità e veicolando messaggi oscuri ed ambigui: «En un mot, l'œuvre devient soudain incompréhensible»<sup>571</sup>.

Un'altra tecnica che permette di creare una scrittura fatta di ambivalenze ed ambiguità è l'abile uso che Giono fa del **corsivo**. L'autore si serve di questo particolare tipo di carattere per segnalare sottovoce il doppio senso di determinate parole<sup>572</sup>, insinuando il dubbio e la curiosità nei lettori e aprendo così «à la spéculation l'abîme de l'indéterminé»<sup>573</sup>. In alcuni casi «le glissement sémantique»<sup>574</sup> è abbastanza evidente: «Je lui ai dit: “L'oncle, si vous vous laviez un peu?” Il m'a répondu que je n'étais pas la *source de la propreté*» (p. 22). In altri casi è necessario un maggiore spirito critico per comprendere il perché del corsivo, come nei seguenti passaggi: «– Si tu n'en veux pas, n'en dégoûte pas les autres. – Je trouve que vous êtes sans gêne. Le pauvre Albert est à peine étendu raide sur son lit, et tout de suite vous lui mangez ses *caillettes*» (p. 34) e «“[...] Je parie que toi aussi on t'a mis un nom? – Certes oui, dit-il, il y a quinze jours. – Et qu'est-ce que c'est ce nom?” Il se frise la moustache et il me répond: “*Joli cœur*. Ça te plait? – Tu mériterais, je lui dis, attends un peu, je te le ferai regretter ce *joli cœur*, tu verras.”» (p. 68). Nella prima frase, l'espressione “manger ses *caillettes*” non indica solo il gesto concreto di cibarsi delle frattaglie che “le pauvre Albert” aveva

<sup>571</sup> Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, op. cit., p. 7.

<sup>572</sup> CHABOT Jacques, *Un «truc» stylistique de Giono: Les italiques ont du caractère*, in A.A.V.V., *Les styles de Giono*, op. cit., p. 289: «L'italique est un clin d'œil subreptice que l'auteur fait à son lecteur pour lui signifier (activement et pratiquement) qu'il y a du flou dans la signification».

<sup>573</sup> Ivi, p. 287.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

preparato, ma simboleggia metaforicamente il pettegolezzo che le comari intavolano sui suoi più intimi trascorsi proprio durante la sua veglia funebre; mentre nel secondo esempio, la grazia del soprannome che i colleghi hanno dato a Firmin, opponendosi all'aspetto malvagio e tutt'altro che galante che il personaggio assumerà nel corso dell'opera, anticipa implicitamente i piani diabolici di Thérèse. Altre volte, invece, il corsivo cela un doppio senso difficile da cogliere e richiede dunque al lettore più curioso un maggiore sforzo interpretativo per decifrare la simbologia nascosta: «Il venait souvent chez ma mère à la maison quand j'étais fille. J'avais une honte! Il arrivait à pied par le bois. On l'entendait chanter *La mère Godichon* d'une heure loin» (p. 24). Chi non è a conoscenza delle antiche tradizioni popolari della Borgogna, alle quali appartiene il personaggio della *Mère Godichon*<sup>575</sup>, difficilmente potrà capire il senso di questo corsivo. Tale figura, infatti, è protagonista di una canzone popolare dal contenuto estremamente scurrile e, per questo motivo, denota la volgarità di chi la evoca e genera l'imbarazzo in coloro che la sentono nominare. Insomma, se il significato recondito indicato dai termini in corsivo non è sempre facile da scovare, una cosa è invece certa: esso è il più delle volte ironico. L'**ironia** è infatti un altro grande strumento che caratterizza il linguaggio di Giono, il quale se ne serve per dissimulare la verità, procedimento che costituisce il fulcro del romanzo in analisi.

Si potrebbe così parlare, in un certo senso, di un uso metalinguistico che Giono fa del corsivo, trucco tipografico che,

---

<sup>575</sup> Cfr. *Chants populaires français*, <<http://www.rassat.com>>.

additando i termini ambigui, gli permette di riflettere «en abîme»<sup>576</sup> sui processi di creazione del senso all'interno della sua stessa opera e di stabilire una forte complicità ermeneutica con il lettore.

Abbiamo visto dunque come il più grande strumento simbolico che Giono utilizza per offuscare la verità e «indéterminer le réel»<sup>577</sup> sia proprio il linguaggio.

Anche se ne *Les Âmes fortes*, romanzo in cui le voci narranti appartengono ad un mondo rurale poco incline all'uso di immagini metaforiche ardite, le espressioni idiomatiche sono sicuramente più frequenti rispetto alle metafore originali, emerge comunque la volontà di Giono di permeare l'intera opera di tropi, sia a livello linguistico che narrativo<sup>578</sup>. L'intero testo è pertanto governato da una rete di figurazioni, «tant au plan de la macro-structure narrative qu'à celui du micro-tissu stylistique»<sup>579</sup>, le quali, implicando una continua disputa tra denotazione e connotazione, tra senso proprio e senso figurato, hanno lo scopo di moltiplicare i significati, velare i messaggi e coprire con innumerevoli maschere i volti della verità.

---

<sup>576</sup> CHABOT Jacques, *Un «truc» stylistique de Giono: Les italiques ont du caractère*, in A.A.V.V., *Les styles de Giono*, op. cit., p. 290.

<sup>577</sup> Ivi, p. 287.

<sup>578</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 384: «Ainsi, si l'on a pu noter dans ce roman une baisse sensible de l'usage des métaphores vives au profit des tropes lexicalisés et des expressions figées, cela ne tient pas uniquement à l'importance de la parole orale dans cette chronique dont les narratrices successives sont des villageoises peu portées à user des métaphores autres que celles, lexicalisées, qui prennent place dans les formules figées. Cela résulte surtout du transfert de la structure la plus chère à Giono, à savoir le trope, du local au global, du mot à la structure romanesque elle-même. L'idée d'une vérité plurielle, indécidable, d'une complexité du réel qui rend problématique toute expression qui tente de le saisir transpose au plan du discours narratif la polysémie inhérente à tout signifié tropique».

<sup>579</sup> Ivi, p. 381.

Jean Giono dichiara: «Méfiez-vous de la vérité, elle est vraie pour tout le monde»<sup>580</sup>. Quest'espressione sembra rappresentare al meglio il vessillo delle *Chroniques* di Giono e nello specifico de *Les Âmes fortes*, dove tutto è polisemico, personaggi, parole e luoghi, e dove la verità «est dérobée jusqu'à la fin»<sup>581</sup>.

---

<sup>580</sup> Cit. in Y. AMANO, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: Chroniques romanesques*, op. cit., p. 248.

<sup>581</sup> Ivi, p. 249.

**PARTE TERZA**

***DALLA TEORIA ALLA PRATICA***

## *Capitolo 4*

### DAL FRANCESE ALL'ITALIANO

*Une fois qu'on a commencé à traduire Giono,  
on peut tout traduire!*

P. Constant<sup>582</sup>

#### 4.1 Jean Giono in Italia

L'immagine di Jean Giono in Italia è sempre stata ambivalente, e la ricezione delle sue opere caratterizzata da fasi alterne di amore e odio ma anche, purtroppo, di cieca indifferenza. Come dichiara la studiosa Francesca Telecco Perduca<sup>583</sup> in un suo utile ed importante lavoro dedicato alla fama letteraria di Giono in Italia: «on ne peut pas dire que l'œuvre de Giono ait obtenu jusqu'ici en Italie un grand succès ni auprès du public ni auprès de la critique»<sup>584</sup>.

---

<sup>582</sup> P. CONSTANT, (Table ronde animée par), *Les traducteurs de Giono*, in A.A.V.V., *De ce qu'écrire est traduire...*, Douzièmes assises de la traduction littéraire, Arles, 1995, Paris, Arles, Actes Sud, 1996, p. 60.

<sup>583</sup> Oltre a *Bibliographie de Jean Giono en Italie* (1979) e a *État présent des études gioniennes en Italie* (1995), testi a cui facciamo più volte riferimento in questo paragrafo, abbiamo rintracciato numerose altre pubblicazioni di Francesca Telecco Perduca dedicate a Giono: *Rousseau e Giono. Affinità e differenze* (1975), *Il simbolo del fuoco nell'opera di Giono* (1976), *Il tema dell'acqua nell'opera di Jean Giono* (1978), *L'Italie à travers la vision poétique de Giono* (1980), *Giono, un ragazzo davanti allo spazio* (1980), *Les traductions italiennes des œuvres de Jean Giono* (1980), *D'Amédée à Tringöot, ou la spirale de Jean Giono* (1981), *Couleur locale et narration dans les "Récits de la demi-brigade"* (1981), *L'avventura dell'uomo ovvero due racconti di Schwob e di Giono* (1988), *Studi sull'opera di Giono* (1988), *Narrazione e personaggi in "Un de Baumugnes"* (1992), *L'Italia di Jean Giono* (1995). Cfr. O. KLAPP, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1960-2000.

<sup>584</sup> F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, Biblioteca di Letterature, Testi Universitari – Bibliografie, I, Genova, 1979, p. 9.

Fatto alquanto straordinario, specialmente se si pensa al forte vincolo che legava l'autore di Manosque alla nostra penisola. Giono, infatti, oltre ad essere di origini italiane, in quanto il nonno paterno era un carbonaro piemontese<sup>585</sup>, si sentiva molto vicino all'Italia e lo dimostrano i suoi studi classici, l'interesse nei riguardi della storia italiana, soprattutto del Rinascimento<sup>586</sup>, nonché i numerosi viaggi intrapresi in Italia che hanno ispirato diverse sue opere, tra romanzi e saggi<sup>587</sup>, dedicati proprio allo Stivale. Prima di scrivere *Le Désastre de Pavie*, ad esempio, Giono si è documentato sulla storia e le tradizioni italiane e ha svolto scrupolose inchieste in loco. Lo stesso per la stesura del *Cycle du Hussard*, che ha comportato per Giono lo studio dei sei immensi volumi dello storico Giuseppe Pardi, al quale lo scrittore esprime la sua gratitudine chiamando proprio Angelo Pardi<sup>588</sup> il protagonista della serie.

Eppure, se un modo per valutare il successo di un artista straniero è quello di enumerare le traduzioni delle sue opere pubblicate in un determinato Paese, allora dobbiamo affermare con

---

<sup>585</sup> Cfr. Ivi, p. 31: «Son grand-père paternel, Jean-Baptiste, étais piémontais, conspirateur, partisan de Mazzini et carbonaro, de la même “vente” que François Zola (le père d'Emile Zola)».

<sup>586</sup> Cfr. *Ibidem*. Giono si interessa in modo particolare a Machiavelli: *Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé* (1951), *Préface aux Oeuvres complètes de Machiavel* (1952), *Notes sur Machiavel* (1955), *Préface à toutes les lettres de Machiavel* (1955).

<sup>587</sup> Cfr. *Ibidem*: *Brescia. Venise. Florence. Pérouse. Assise. Bologne* (1952), *Venise* (1952), *De Brescia à Venise* (1953), *Florence* (1953), *De Padoue à Bologne* (1953), *Angelo va à Milan* (1954), *Sur quelques sonates de Scarlatti...* (1957), *Comment je suis devenu romain* (1958), *Rome que j'aime* (1958), *Les engoulements de Vérone* (1958), *Préface à Merveilles des Palais italiens* (1968), *Les Terrasses de l'île d'Elbe* (1976).

<sup>588</sup> Cfr. *Ibidem*: «Il a fait bien d'autres lectures encore, mais il éprouve une gratitude particulière pour l'historien Pardi et l'a manifestée en appelant son colonel de hussards Angelo Pardi».

rammarico che la constatazione di Perduca sulla fama letteraria di Jean Giono in Italia rispecchia purtroppo la realtà. Nonostante il grande successo ottenuto da Giono, non solo in Francia ma nel resto del mondo, dove è stato favorevolmente accolto<sup>589</sup>, il pubblico italiano non si è mostrato molto caloroso nei confronti di questo scrittore, trascurato anche dalle case editrici italiane, le quali non hanno mai incoraggiato con convinzione la diffusione delle sue opere. Difatti, su una produzione di più di cento testi letterari, tra romanzi, raccolte di poesie, racconti, cronache, saggi e *pièces* teatrali, pochi sono stati tradotti in italiano: *La Menzogna di Ulisse* (Mondadori, 1947; La Biblioteca del Vascello, 1994), *La Moglie del fornaio* (S.E.T., 1949), *Uno di Baumugnes* (Bompiani, 1950), *L'Uomo che piantò la speranza e crebbe la felicità*<sup>590</sup> (Scheiwiller, 1958), *Il Mulino di Polonia* (Mondadori, 1960), *L'Ussaro sul tetto* (Mondadori, 1961; Fogola, 1976; Guanda, 1995; Euroclub, 1996; CDE, 1996; TEA, 1998; Corbaccio, 2001; Fabbri, 2005), *Le lacrime di Byblis*<sup>591</sup> (Il segnacolo, 1963), *Il Disertore* (Ricci, 1966<sup>592</sup> e 1972; La Cisterna, 1991; Guanda, 1997), *Viaggio in Italia* (Fogola, 1975), *Alla ricerca della felicità* (Fogola, 1977), *L'uomo che piantava gli alberi* (Red, 1992; Salani, 1996; Angolo Manzoni,

<sup>589</sup> Cfr. *Ibidem*: «Rappelons le grand nombre de traductions parues à l'étranger; en 1952 Giono est déjà traduit en 10 langues (russe, japonais, yddisch, etc.)».

<sup>590</sup> Si tratta della prima traduzione de *L'Homme qui plantait les arbres*, apparsa in edizione limitata: «tirage à 500 exemplaires numérotés», cfr. Ivi, p. 49.

<sup>591</sup> Breve racconto incluso nella raccolta *Eau Vive*.

<sup>592</sup> Cfr. F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, in A.A.V.V., *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque international de Paris, 2-4 octobre 1995, organisé par le Centre de recherches sur Jean Giono de l'Université Paris III-Sorbonne, Publication B. Grasset, Paris, 1996, p. 75: «En 1966 Franco Maria Ricci publiait la traduction du *Déserteur*: il s'agit d'une édition de luxe avec beaucoup d'illustrations (qui coûtait 50 000 livres), que seul un très petit nombre d'Italiens a pu lire».

2003), *La fine degli eroi* (Sellerio, 1996), *Morte di un personaggio* (Passigli, 1996), *Una pazza felicità* (Guanda, 1996; TEA, 2000), *Lettera ai contadini sulla povertà e la pace* (Ponte alle Grazie, 1997), *Un re senza distrazioni* (Guanda, 1997; CDE, 1998), *Risveglio* (Passigli, 1997), *Collina* (Guanda, 1998), *Il ragazzo celeste* (Guanda, 1999), *Angelo* (Guanda, 2000; TEA, 2002), *Il bambino che sognava l'infinito* (Salani, 2000), *L'Affaire Dominici* (Sellerio, 2002), *Il disastro di Pavia* (TCP, 2002), *Il serpente di stelle* (Guanda, 2002), *Due cavalieri nella tempesta* (Guanda, 2003), *Note su Machiavelli* (Medusa, 2004), *Nascita dell'Odissea* (Guanda, 2005).

Anche i giudizi della critica italiana nei suoi confronti sono alquanto altalenanti e soprattutto rivelano un'imperante noncuranza nei confronti dell'autore. Basti pensare che il primo articolo dedicato a Giono, risalente al 1929, porta come titolo «Uno scrittore corso: Giono», e continua con le seguenti parole: «Giono, rinventando la propria terra corsa [...] ha finito col sortirne anche sette o otto figure degne in tutto di una vivente mitologia»<sup>593</sup>. Il giornalista, pur parlando in termini positivi dello scrittore francese, commette un grave errore, sbagliando ad indicarne la nazionalità e, di conseguenza, l'ambientazione delle sue opere.

Almeno fino agli anni Settanta, la critica letteraria italiana si limita a brevi articoli e recensioni, scritti in occasioni particolari, come, ad esempio, le rare pubblicazioni di traduzioni, gli eventi

---

<sup>593</sup> Cit. in Ivi, p. 65: «Il date du 13 octobre 1929 et a paru dans Il Mattino de Naples sous la signature de Raffaello Franchi; son titre laisse présager le pire: "Uno scrittore corso: Giono"; son auteur se trompe à la fois sur l'origine de Giono et sur le décor de ses premiers romans».

mondani, come l'elezione di Giono all'*Académie Goncourt* nel 1954 o la morte dell'autore, avvenuta appunto nel 1970.

Tutti gli articoli di questo periodo presentano posizioni ambivalenti. Negli anni precedenti la guerra, i romanzi della *Trilogie de Pan*, come *Colline* o *Un de Baumugnes*, suscitano ammirazione e biasimo al contempo: se da una parte troviamo chi afferma che «volendo citare oggi un autore della giovane generazione degno di essere posto accanto a Malraux per l'originalità e la forza dell'ingegno creativo si dovrebbe fare il nome di Jean Giono»<sup>594</sup>, dall'altra parte c'è anche chi dichiara che in queste opere «la natura, la campagna avevan troppo l'aria di concetti astratti incapaci di vivere concretamente nell'espressione artistica; il verismo degli scorci descrittivi perdeva la sua efficacia in deformazioni liriche troppo vive»<sup>595</sup>.

I lavori della “seconda maniera” di Giono, marcati dal dopoguerra, generano un rinnovato interesse nei confronti dell'autore: sono questi gli anni delle *Chroniques* e, soprattutto, dei suoi viaggi in Italia, che segnano profondamente la sua vita, tanto da ispirare la stesura di *Voyage en Italie*, opera che ha influito in misura notevole sul giudizio della critica italiana dell'epoca.

Giono sembra avere definitivamente abbandonato il lirismo delle sue opere precedenti, che non aveva entusiasmato i critici italiani, i quali adesso sono invece d'accordo nell'esaltare «il miracolo di Giono: lo scrittore costretto al silenzio e al lavoro si è

---

<sup>594</sup> G. ANTONINI, cit. in F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 21.

<sup>595</sup> A. CONSIGLIO, cit. in Ivi, p. 11.

completamente rinnovato»<sup>596</sup>. L'autore di Manosque è descritto come «uno dei 5 veri e grandi narratori della letteratura francese fra gli scrittori viventi e attivamente operanti»<sup>597</sup> e come «un cantastorie di eccezionale ingegno, sostenuto [...] da uno stile ammirevole, da una perfetta conoscenza dell'idioma in cui scrive»<sup>598</sup>. Tuttavia, questo periodo è anche contraddistinto dalla polemica scoppiata in seguito alla pubblicazione in Francia di *Voyage en Italie*, opera che, a detta di molti sostenitori di Giono, rappresenta una delle cause principali dell'ostilità riservata a quest'ultimo in Italia. Lo scrittore, infatti, si lascia andare a racconti caratteristici sul nostro Paese, fatti spesso di aneddoti sulla stravaganza del popolo italiano, e per questo considerati «insolents»<sup>599</sup> dalla maggior parte dei lettori del tempo<sup>600</sup>. Sebbene a distanza di anni la critica abbia rivalutato il testo, sostenendo che l'inclinazione naturale di Giono per l'eccesso e il paradosso fosse stata fraintesa<sup>601</sup>, resta il fatto che l'espressione sincera dei suoi apprezzamenti e delle sue antipatie ha sicuramente allontanato il mondo culturale italiano, impedendogli «une approche critique

---

<sup>596</sup> C. BO, cit. in Ivi, p. 23.

<sup>597</sup> G. ANTONINI, cit. in *Ibidem*.

<sup>598</sup> *Ibidem*.

<sup>599</sup> Cit. in F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 73.

<sup>600</sup> Cfr. F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., pp. 24-25: «Bellonci ouvre les hostilités dans son article *Disconoscimenti francesi*, paru le 10/4/1953 dans “*Il Secolo XIX*” (n°180) où on lit: “molto significativo che egli non abbia veduto in un tale viaggio se non cose brutte miserabili o ignobili”; mais ce sont surtout les derniers mots de cet article “la prosa fredda e ostile di Jean Giono” qui déroutent».

<sup>601</sup> Cfr. Ivi, p. 26: «Mais la réponse la plus vive à toutes ces accusations est donnée par un anonyme: “Giono si lascia andare a ogni prima impressione e la registra con semplicità, modestia e bonomia. In tal modo tutto si legittima e solo un bilioso potrebbe offendersi».

désintéressée»<sup>602</sup>. Bisognerà aspettare una ventina d'anni, esattamente il 1975, anno della pubblicazione della traduzione italiana del *Voyage*, prima di assistere alla riabilitazione totale di quest'opera e di Giono agli occhi degli italiani e della critica<sup>603</sup>, la quale finalmente inizia a vedere i lati positivi di quello che è stato definito come «l'un des plus excentriques et passionnés épisodes dans le "grand tour" de la littérature française»<sup>604</sup>.

I ripensamenti della critica italiana arrivano sfortunatamente troppo tardi. La morte di Giono, avvenuta nel 1970, aveva già dato inizio ad una nuova fase critica, diventando così «l'occasion d'une flambée de références»<sup>605</sup>. Gli articoli di questo periodo vogliono innanzitutto onorare la memoria dell'autore provenzale anche se la maggior parte di essi dà ai critici la possibilità di pentirsi degli attacchi che gli avevano rivolto e di «stigmatiser le peu d'intérêt que suscite en Italie l'œuvre de Giono»<sup>606</sup>. Si assiste dunque ad una rivalutazione dell'intera produzione dell'autore, fatta di elogi e giustificazioni: «anche se meno conosciuto all'estero di altri suoi

---

<sup>602</sup> F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 72.

<sup>603</sup> Cfr. Ivi, p. 73: «Après une *décantation* de plus de vingt ans, la critique, enfin, saisit la vraie, seule signification de *Voyage en Italie*: tout le livre est à l'enseigne du bonheur, car Giono est venu en Italie pour être heureux; il cherche le paradis perdu de chaque homme» e F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 39: «Plus tard, en 1975 – c'est-à-dire après la publication italienne de *Voyage en Italie*, au sommet de la troisième période critique – la querelle sera reprise et beaucoup de critiques, parmi eux Bianucci, Bogliolo et Cattabiani, élèveront leurs voix pour rendre justice non seulement à ce livre mais aussi à l'entière production gionienne».

<sup>604</sup> F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 73.

<sup>605</sup> Ivi, p. 66: «Douze articles (plus une reprise) qui, pour la plupart, tracent un portrait de l'auteur et des oeuvres. Et onze journaux lui consacrent des entrefilets».

<sup>606</sup> F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 27.

colleghi, Giono era considerato uno dei più grandi scrittori francesi contemporanei»<sup>607</sup>, «si può capire che all'inizio degli anni Cinquanta, quando gli Italiani stentavano ancora a riconoscersi nella fuliggine del dopoguerra, queste pagine di Giono, questa “rêverie” di un uomo portato all'arguzia, tentato dall'allegria, avessero potuto irritare. Oggi appaiono straordinariamente fresche [...] gonfie di una sapienza antica»<sup>608</sup>. È specialmente il critico e saggista Ugo Ronfani che prende a cuore il caso Giono, additando i colleghi per gli errori commessi nei confronti dello scrittore francese: «fu davvero disinvolto il modo con cui ci sbarazzammo, indifferenti, del più “italiano” fra gli scrittori francesi del secolo»<sup>609</sup> e ancora: «Fra i “rimorsi” che l'editoria italiana dovrebbe avere, uno si chiama Jean Giono. [...] Così di errore in inavvertenza, abbiamo quasi radiato dalla memoria del lettore italiano uno dei più grandi scrittori francesi del secolo»<sup>610</sup>.

Inoltre, con la pubblicazione postuma, nel 1972, delle sue *Œuvres romanesques complètes* nella collezione della *Pléiade*, comincia una lenta riscoperta di Giono in Italia, tanto da poter affermare che la sua fama «sembra avviata ad una pacifica e definitiva consacrazione»<sup>611</sup>.

Eppure, si tratta soltanto di un fuoco di paglia. Nel giro di poco tempo, infatti, l'interesse nei suoi confronti inizia a scemare e Giono torna ad essere “invisibile” in Italia, dove ancora oggi è relegato agli angoli del mondo letterario, soppiantato da autori

---

<sup>607</sup> Cfr. Ivi, p. 27.

<sup>608</sup> U. RONFANI, cit. in Ivi, p. 29.

<sup>609</sup> *Ibidem*.

<sup>610</sup> U. RONFANI, cit. in Ivi, p. 17.

<sup>611</sup> Ivi, p. 28.

come Proust, Sartre, Camus, Gide ma anche dagli scrittori anglosassoni, che incuriosiscono sempre più il pubblico e la critica.

Persino gli adattamenti cinematografici tratti dalle opere di Giono sono associati nella mente degli Italiani più al nome del regista<sup>612</sup> che a quello del romanziere e, nonostante Francesca Telecco Perduca noti che di recente il mondo universitario si è interessato in maggior misura all'autore di Manosque, (citando soprattutto l'opera di Rosa Maria Palermo Di Stefano, la quale si dedica per la prima volta ad un'analisi linguistica di alcuni romanzi di Giono, come *Noé* o *Le Hussard sur le toit*<sup>613</sup>), resta comunque il fatto che «la rencontre du monde culturel italien avec le petit-fils de Piémontais aurait dû être plus profonde»<sup>614</sup>.

Ma quali sono le cause di questo tanto discusso risentimento italiano nei confronti di Jean Giono?

Oltre ai giudizi sull'Italia e gli Italiani esposti nel tanto discusso *Voyage en Italie*, hanno sicuramente contribuito le posizioni politiche dello scrittore durante la Seconda Guerra Mondiale. Mentre in Francia Giono è accusato di comunismo, in Italia vige il regime fascista; invece, dopo la caduta del regime, sono gli stessi comunisti ad incriminarlo, vedendo nei suoi scritti

---

<sup>612</sup> Cfr. F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 70: «Les pièces théâtrales de Giono sont tout à fait oubliées, et les sujets de films tirés de ses livres, le plus souvent, sont rappelés simplement sous le nom de Marcel Pagnol».

<sup>613</sup> Cfr. Ivi, p. 69: «Même si quelques universitaires n'ont consacré qu'un seul article à Giono, de toute façon il s'agit d'essais au ton exégétique plus profond et à l'épaisseur de sens plus remarquable qui portent sur les images et l'imaginaire, le dérèglement du texte et la recherche stylistique. Rosa Maria Palermo a le mérite de donner un tournant décisif à la critique gionienne en Italie: il s'agit des premières études qui lisent sous l'angle interprétatif le langage gionien».

<sup>614</sup> Ivi, p. 70.

antimilitaristi l'appoggio al governo collaborazionista di Vichy. Insomma, per un motivo o per un altro, la diffusione delle opere di Giono in Italia è sempre stata ostacolata e censurata, a dimostrazione che per i critici "Giono uomo pubblico" contava più dell'autore e romanziere. Sottolineiamo però che il nostro scrittore non usava la letteratura a scopo propagandistico e ciò è dimostrato soprattutto dall'assenza di riferimenti politici nelle creazioni della "deuxième manière", scritte proprio durante il dopoguerra. È ovvio pertanto che la sua opera, seppur universale e non faziosa, sia stata fraintesa e deformata, compromettendo notevolmente la sua fortuna letteraria in Italia<sup>615</sup>.

Un altro fattore che ha determinato l'insuccesso di Giono in Italia è l'accostamento frequente dell'autore a Stendhal. Che lo scrittore di Grenoble fosse il suo modello letterario è risaputo e lo stesso Giono lo dichiara senza remore: «De Stendhal je connais tout, les textes retrouvés, les marginalia. Il est le seul qui m'ait toujours donné une satisfaction totale. Peut-être parce qu'on trouve chez lui à la fois la rigueur et la richesse – mélange si rare»<sup>616</sup>.

Se è vero che lo stile di Giono si avvicina notevolmente a quello di Stendhal, soprattutto per quanto riguarda la struttura e

---

<sup>615</sup> Ivi, p. 71: «Souvent les critiques soulignent d'une manière trop accentuée la position de Giono face aux événements politiques et à la guerre. Giono ne prêchait que l'idéal de la non-violence et de la non-action ; et sa non-participation finit par ressembler au collaborationnisme. C'est ainsi que l'œuvre gionienne, dans l'interprétation italienne, est souvent faussée par des préjugés et des positions idéologiques ; sa pensée est exploitée et dirigée vers des formules de parti ; le message pacifiste aussi a été mal interprété et déformé».

<sup>616</sup> Estratto dell'intervista di G. D'Aubarède a Jean Giono, pubblicata in "Nouvelles Littéraires" nel 1953, cit. in F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 18.

l'analisi psicologica dei personaggi<sup>617</sup>, è bene sottolineare anche le dissonanze tra i due autori. Innanzitutto, a differenza del suo maestro, Giono sceglie come protagonisti delle sue opere gli umili esponenti del popolo, e lo fa allo scopo di onorare le sue origini<sup>618</sup>. Inoltre, sebbene i suoi personaggi, in special modo quelli della “deuxième manière”, si avvicinino molto agli eroi di Stendhal per la passione e l'ambizione che li contraddistinguono, essi si rivelano comunque più sicuri di sé e meno tormentati di quanto lo sono invece Fabrice del Dongo o Julien Sorel. Infine, diversamente da Stendhal, Giono non usa la letteratura per parlare della società e della politica del suo tempo, ma si concentra soprattutto sui personaggi e sulla loro interiorità. Nonostante queste differenze, la vicinanza tra i due autori è innegabile e il confronto costante tra loro si è di certo rivelato controproducente per Giono, che è stato spesso presentato dai critici italiani al loro pubblico come uno

---

<sup>617</sup> Cfr. V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit. , pp. 123-127. Nel paragrafo intitolato «Les “stendhalismes” dans Les Âmes fortes», l'autore mostra diversi punti di contatto tra Giono e Stendhal, soprattutto quando si tratta dell'analisi dei sentimenti: «Comme les personnages de Stendhal – au moins dans *Le Rouge et le Noir* – ceux de Giono ne semblent pas avoir l'“habitude” du bonheur [...]. Inflexions de voix, détails matériels, inadvertances... tout alimente l'étude de leur amour à laquelle se livrent dans leur monologues intérieurs ces êtres passionnés que sont Mme Numance et Julien, dans l'une et l'autre œuvre, d'où précisément cette réflexion si typiquement “stendhalienne” que fait Mme Numance [...]. De même encore, on rencontre dans *Les Âmes fortes* comme sous la plume de Stendhal de ces mots particulièrement aptes à conjuguer les pensées du personnage qu'il analyse et celles de l'auteur qui de l'extérieur, analyse son personnage» e ancora «Ainsi, si Giono a retrouvé après la guerre le “romanesque stendhalien” [...], c'est non seulement par l'allégresse, “le charme” du récit (on évoque bien sur le “Cycle de *Hussard*”) mais aussi par le ton, la démarche – surtout dans l'analyse – bref le style même, comme en témoignent parfois *Les Âmes fortes*».

<sup>618</sup> Cfr. A. UGHETTO, *Style et destin chez Jean Giono*, op. cit., p. 21: «L'humble milieu familial épargne originellement à l'écolier, puis à l'adolescent employé de banque, l'influence d'une bourgeoisie littéraire dont son expression n'aura ainsi jamais eu à se délivrer [...]».

Stendhal in miniatura, «une copie – souvent une mauvaise copie –, un habile pasticheur de Stendhal»<sup>619</sup>.

Questa serie di fattori si unisce anche alle caratteristiche proprie della scrittura di Giono, che molto probabilmente hanno scoraggiato editori e traduttori italiani a lanciarsi nel suo intricato universo.

Abbiamo visto infatti che la lingua di Giono presenta non pochi scogli da sormontare, sia nelle opere del primo periodo, caratterizzate da uno stile magico e poetico, al punto da far guadagnare a Giono l'epiteto di «impressioniste»<sup>620</sup>, ma anche e soprattutto in quelle della “seconda maniera”, dove l'ambiguità regna sovrana al livello delle tecniche narrative e dell'espressione linguistica. Il traduttore si troverà dunque costantemente in difficoltà: al momento di riprodurre le stesse immagini liriche e metaforiche proposte da Giono o quando dovrà interpretare le *tournures* tipiche del linguaggio parlato e familiare della Provenza, che Giono sceglie di mischiare al suo francese letterario.

Tuttavia, per comprendere il motivo dello scarso successo di Giono in Italia, il problema linguistico ci appare meno rilevante rispetto all'immagine falsata che i critici italiani hanno proposto dell'autore e che forse, ancora oggi, ne condiziona la fortuna letteraria. Infatti, se la ragione di un così limitato numero di traduzioni italiane di Giono fosse principalmente l'estrema complessità della sua scrittura, non si spiegherebbe come mai nel

---

<sup>619</sup> F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 72.

<sup>620</sup> F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 14.

resto dell'Europa e del mondo i suoi testi siano stati e continuino ad essere ampiamente tradotti<sup>621</sup>.

È stato davvero deludente reperire la trascrizione di una tavola rotonda dedicata ai traduttori di Jean Giono (svolta in occasione delle *Douzièmes assises de la traduction littéraire*, tenute ad Arles nel 1995), che sarebbe stata di grande interesse ed utilità ai fini del nostro lavoro, per poi scoprire con rammarico che nessun traduttore italiano vi fosse presente<sup>622</sup>. Nonostante ciò, grazie alle parole di coloro che hanno partecipato all'incontro e che hanno tradotto le opere di Giono in Germania, Russia, Slovacchia, Gran Bretagna, Spagna e Paesi Bassi, capiamo quanto questo scrittore sia apprezzato. Durante tale incontro Giono è stato infatti definito non semplicemente come «l'écrivain majeur de ce siècle»<sup>623</sup>, ma addirittura come «un gouffre qui appelle, qui attire et qui donne le vertige»<sup>624</sup>.

Le maggiori problematiche che hanno dovuto fronteggiare questi traduttori sembrano essere quelle già preannunciate nel paragrafo dedicato all'analisi linguistica de *Les Âmes fortes*, opera cardine di questa tesi: «le symbole est là, il est aux portes»<sup>625</sup> e tradurre il linguaggio figurato di Jean Giono, un linguaggio «très

---

<sup>621</sup> Cfr. F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 76: «Tout cela est surprenant, si l'on tient compte non seulement du succès qu'a connu l'œuvre romanesque de Giono en France, mais aussi du succès qu'elle a eu dans le monde entier comme l'attestent les nombreuses traductions qui ont été faites. En effet à l'étranger les traductions se succèdent et se renouvellent».

<sup>622</sup> M. PAOLI, cit. in P. CONSTANT, (Table ronde animée par), *Les traducteurs de Giono*, op. cit., p. 59: «L'Italie n'est pas représentée».

<sup>623</sup> P. CONSTANT, (Table ronde animée par), *Les traducteurs de Giono*, op. cit., p. 31.

<sup>624</sup> *Ibidem*.

<sup>625</sup> *Ivi*, p. 56.

musclé»<sup>626</sup>, in cui ogni parola può celare duplici significati, è un lavoro che richiede impegno e passione.

Eppure, tutti questi traduttori, pur considerando le difficoltà che comporta la traduzione di Giono, di cui parlano in termini metaforici come di un «véritable voyage»<sup>627</sup> all'interno delle passioni regionali, pittoresche<sup>628</sup> ed eccentriche dello scrittore provenzale, non fanno che esaltare la grandezza di questo autore e la soddisfazione di tradurlo nella loro lingua madre per farlo conoscere ai connazionali e poter condividere con loro il piacere di entrare nel suo mondo.

*Les Âmes fortes* è tra le numerose opere di Giono che non vantano, almeno fino ad oggi, una versione italiana.

Nei paragrafi seguenti, ci cimenteremo nella traduzione dei passi salienti del romanzo, ovvero quelli che potrebbero comportare una maggiore quantità di problematiche in quanto più ambigui e densi di significati simbolici da decifrare. Per riuscire in quest'intento, faremo rimando alle teorie e alle strategie di traduzione esposte nel primo capitolo del nostro lavoro, e in particolare a quelle di Newmark e Hagström.

Teniamo però a sottolineare che questo studio non vuole avere la pretesa di dare soluzioni definitive ed assolute, ma solo di fornire, attraverso le nostre proposte di traduzione, un esempio di

---

<sup>626</sup> David Le Vay, traduttore inglese di *Ennemonde*, cit. in Ivi, p. 36: «La difficulté que j'ai rencontrée, c'est que le langage de Giono est très tendu, très musclé [...]. chaque mot de Giono compte et le traducteur doit trouver l'équivalent de ce mot».

<sup>627</sup> Thomas Dobberkau, traduttore tedesco di *Le Hussard sur le toit*, cit. in Ivi, p. 32.

<sup>628</sup> Maria V. Dobrodeeva, traduttrice russa di *Le Hussard sur le toit*, cit. in Ivi, p. 39.

come fronteggiare le difficoltà che comporta una scrittura così profondamente metaforica come quella di Jean Giono.

Concludiamo quindi con una frase del critico letterario Carlo Bo, scritta nel 1951, un anno dopo la pubblicazione in Francia de *Les Âmes fortes*, nella speranza che la sua “profezia” possa un giorno realmente avverarsi: «Giono è uno scrittore troppo forte per la sua epoca e ci vorranno molti anni perché si formi un pubblico capace di distinguere la miniera dei suoi libri e lo splendore della sua pagina»<sup>629</sup>.

## 4.2 La traduzione interlinguistica de *Les Âmes fortes*

*On dit que traduire c'est comme transplanter.  
Transplanter une œuvre littéraire,  
c'est comme transplanter une plante dans une autre terre  
et, pour réussir, il faut que la terre de la traduction  
soit bien cultivée.  
K. Kaenizova<sup>630</sup>*

Abbiamo visto come le espressioni metaforiche e idiomatiche siano una costante della scrittura di Jean Giono, partecipando attivamente all'efficacia linguistica e narrativa delle sue opere e diventando il

---

<sup>629</sup> C. BO, cit. in F. TELECCO PERDUCA, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, op. cit., p. 20 e p. 30. e in F. TELECCO PERDUCA, *État présent des études gioniennes en Italie*, op. cit., p. 65.

<sup>630</sup> Intervento di Katerina Kaenizova, traduttrice di Giono in lingua slovacca, cit. in P. CONSTANT, (Table ronde animée par), *Les traducteurs de Giono*, op. cit., p. 51.

maggiore strumento di creazione dei significati<sup>631</sup>, tanto da poter addirittura parlare di «*métaphore généralisée*»<sup>632</sup>.

Tradurre un testo come *Les Âmes fortes*, in cui sono rare le pagine che non comportano la presenza di una metafora o di una *locution figée* rappresenta una sfida per chi svolge questo mestiere, in quanto, se da un lato le metafore creano una sorta di coesione e continuità stilistica che potrebbero aiutare il traduttore a colmare le lacune e a cogliere l'intenzione ultima dell'autore originale, dall'altro lato esse implicano certamente un maggiore sforzo interpretativo, laddove espressioni che d'acchito sembrano letterali, nascondono invece una lettura simbolica.

Le relazioni metaforiche nell'opera di Giono rappresentano una vera e propria «norme textuelle»<sup>633</sup>, e sono così onnipresenti da rendere complicato, pressoché impossibile, ogni tentativo di circoscriverle o raggrupparle per categoria.

Tuttavia, dovendo porre un limite di pagine al nostro caso studio, e non potendo dedicarci alla traduzione di tutte le metafore e le espressioni idiomatiche presenti ne *Les Âmes fortes*, ci troviamo dunque costretti a compiere una cernita. I criteri a cui siamo ricorsi per selezionare le metafore del romanzo e svolgere un lavoro per quanto possibile sistematico tengono conto della distinzione tra le

---

<sup>631</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 29 : «[...] la métaphore ne serait que la partie affleurante, la plus visible et la plus lisible d'une poétique qui joue en fait à tous les paliers du texte : du niveau microstylistique le plus précis – la phrase, le syntagme, à celui des macrostructures poético-romanesques, en passant pas les choix énonciatifs et discursifs».

<sup>632</sup> Ivi, p.36.

<sup>633</sup> Ivi, p. 105.

immagini originali, «fulgurantes métaphores d'invention»<sup>634</sup> e le espressioni idiomatiche, immagini lessicalizzate ormai entrate nella lingua corrente.

Quando analizziamo una metafora originale dal punto di vista grammaticale e sintattico, è possibile distinguere principalmente due tipi: **nominale** e **verbale**<sup>635</sup>. Parleremo di metafore nominali se i due elementi che le compongono sono appunto due nomi e, per essere più precisi, le divideremo ulteriormente tra metafore attributive (N1 *est* N2) e determinative (N1 *prép* N2, ovvero N1 *de* N2, N1 *à* N2, N1 *en* N2). Se invece definiamo verbale una metafora, significa che il suo senso figurato è reso proprio dal verbo, il quale può riferirsi tanto al soggetto della frase, quanto ad un complemento oggetto, diretto o indiretto.

Dopo aver differenziato le metafore da un punto di vista morfologico, non possiamo esimerci dal rappresentare nel nostro quadro anche «la richesse de l'éventail sémantique couvert par les métaphores gioniennes»<sup>636</sup>. Infatti, ogni espressione metaforica, che sia essa una metafora originale, una locuzione idiomatica o un proverbio popolare, implica delle relazioni analogiche tra due campi semantici diversi e talvolta antitetici tra loro. Tali analogie permettono di fare un ulteriore inventario delle metafore, suddividendo queste ultime secondo la sfera semantica alla quale appartengono. Le più classiche dicotomie sono quelle che

<sup>634</sup> Ivi, p. 237.

<sup>635</sup> Cfr. F. CABASINO, *Aspects syntaxiques de la métaphore en français et en italien. Relations prépositionnelles et fonctionnement verbal dans la presse contemporaine*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, op. cit., p. 204.

<sup>636</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 129.

oppongono l'**astratto** al **concreto** oppure il mondo **animato** a quello **inanimato**.

Abbiamo già sottolineato che ne *Les Âmes fortes*, dove le voci narranti appartengono al popolo, le metafore originali sono meno frequenti rispetto alle locuzioni idiomatiche e ai proverbi, espressione della saggezza popolare. Tuttavia, Giono ha la genialità di rinnovare anche le immagini più “usurate”, servendosene come trampolino per creare corrispondenze fresche e ancora sbalorditive. Si può dire quindi che lo scrittore condivide con i suoi personaggi «ce don de manipuler le lexique commun et de faire danser les mots du dictionnaire»<sup>637</sup>, peculiarità che, se da un lato impreziosisce le opere di Giono, rendendo omaggio al suo genio creativo, dall'altro lato potrebbe scoraggiare il traduttore, il quale si trova di fronte ad una scrittura densa di simboli ed ambiguità.

#### 4.2.1 Le metafore vive

Nelle opere di Jean Giono, e ne *Les Âmes fortes* in particolare, la metafora non è mai «un vain ornement»<sup>638</sup>, ma esercita un ruolo cardine nella creazione del tessuto narrativo dell'opera. L'autore, infatti, attraverso le metafore, introduce nel discorso nuove isotopie, le quali, riproponendosi costantemente lungo il testo, creano una sorta di «tension référentielle»<sup>639</sup> che permette una lettura uniforme e coerente dell'opera. Alla luce di queste riflessioni, possiamo

---

<sup>637</sup> Ivi, p. 321.

<sup>638</sup> H. FLUCHERE, *Réflexions sur Jean Giono*, in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, op. cit., p. 41.

<sup>639</sup> A-C. HAGSTRÖM, *Un miroir aux alouettes?: stratégies pour la traduction des métaphores*, op. cit., p. 71.

definire il nostro tropo come un «germe de récit»<sup>640</sup>, in quanto, partecipando alla progressione del racconto, contribuisce a rinforzare la coesione semantica del testo e ad orientare l'interpretazione del lettore e del traduttore.

Per occuparci della traduzione delle metafore de *Les Âmes fortes* dobbiamo perciò tenere in considerazione non soltanto la loro costruzione interna ma soprattutto l'importanza che assumono nel tessere le reti semantiche all'interno del romanzo. La **tematica** diventa dunque un parametro fondamentale ai fini della scelta delle metafore più salienti di un testo narrativo, che giocano un ruolo fondamentale nella creazione della sua qualità metaforica.

Nel precedente capitolo abbiamo accennato ad alcune isotopie ricorrenti nel romanzo oggetto del nostro studio. Prima tra tutte, il **teatro**. Riproponendo la celebre metafora shakespeariana<sup>641</sup> del mondo visto come un palcoscenico<sup>642</sup>, Giono costruisce l'intero romanzo sulla finzione. Una corretta lettura di questa *métaphore filée* aiuterebbe non solo il lettore a decodificare uniformemente l'opera ma anche il traduttore a non tradire il testo originale e a ricrearne la stessa qualità metaforica.

Iniziamo dunque il nostro lavoro pratico, accompagnando ogni proposta di traduzione con un commento sulla strategia

---

<sup>640</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 355.

<sup>641</sup> Cfr. par. 3.3 per i riferimenti al legame tra Jean Giono e William Shakespeare ne *Les Âmes Fortes*.

<sup>642</sup> Cfr. W. SHAKESPEARE, *As You Like It*, commedia pastorale pubblicata nel 1623 (titolo italiano *Come Vi Piace*), Atto 2, Scena 7: «All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts [...]».

impiegata per ciascuna metafora, nonché sulla forza simbolica ricreata grazie ad essa.

1. *J'ouvre la fenêtre. Je ne m'étais jamais rendu compte que les étoiles faisaient tant de lumière. [...] Je suis prise de peur. Le toit de la serre, il me semble que c'est la scène d'un théâtre et qu'on va me voir de partout.* (p. 58) → Apro la finestra. Non mi ero mai resa conto che le stelle facessero così tanta luce. [...] Ho paura. Mi sembra che il tetto della serra sia **il palcoscenico di un teatro** e che **mi vedranno** da ogni angolo.

Nel testo originale, Thérèse guarda dalla finestra il tetto della serra rischiarato dalle stelle che brillano nel cielo, prima di fuggire via con Firmin. La metafora, che associa la superficie del tetto ad un palcoscenico teatrale e le stelle alle luci che si proiettano su di esso, è di tipo nominale: *le toit de la serre* (N1) est *la scène d'un théâtre* (N2). La semplicità dell'immagine permette di riprodurre la stessa metafora attraverso una **traduzione letterale**, senza comunque attenuarne la forza. Il valore semantico della metafora originale è dunque mantenuto.

È importante inoltre notare l'imbarazzo e addirittura la paura che la protagonista manifesta nel trovarsi al centro di questo "palcoscenico", illuminata come un'attrice che viene ammirata da ogni angolo del teatro. I suoi sentimenti trovano spiegazione nel fatto che questa è la prima delle metafore teatrali che creeranno un

*filage* lungo tutto il romanzo: Thérèse, infatti, si abituerà ben presto a recitare.

2. *Mais non, Firmin est là et il ne perd pas le nord. C'était un homme **qui ne figurait guère** [...].* (p. 58) → Ma no, c'è Firmin e lui non perde la bussola. Era un uomo **che non si accontentava affatto di fare la comparsa** [...].

Questa frase viene immediatamente dopo la metafora appena analizzata, iniziando a costruire la “*metaphore filée*” che si prolungherà per tutto il romanzo. Qui il timore di Thérèse di essere sola contro tutti si placa al pensiero di avere accanto un uomo che «ne perd pas le nord»<sup>643</sup>, Firmin, colui che diventerà suo marito e con il quale, racconta in seguito, vivrà per trent'anni<sup>644</sup>.

In questo caso si tratta di una metafora verbale dove è il predicato a racchiudere il contenuto simbolico dell'intera espressione. Il verbo «*figurer*»<sup>645</sup>, infatti, oltre alla sua più comune accezione di “rappresentare”, vanta una significato associato al linguaggio teatrale, ovvero “fare la comparsa”. Nella nostra

<sup>643</sup> M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**nord** Perdre le nord *fam.*: *Devenir fou*».

<sup>644</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 58: «*J'ai vécu trente ans avec lui. Ce n'est pas un jour*».

<sup>645</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit. : «**FIGURER** [...] I. V. tr. 1. (XIIIe) Représenter (une personne, une chose) sous une forme visible → **dessiner, peindre, sculpter**. [...] II. V. intr. [...] 2. Être un figurant (au théâtre, au cinéma) (cf. Faire de la figuration). “Il figurait souvent et gagnait quelques sous” (Queneau). – PAR EXT. *Ne faire que figurer quelque part*: jouer un rôle sans importance» e GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Milano, Garzanti Linguistica, 2002: «**figurer** [...] v. intr. 1. figurare 2 (teatr.) fare la comparsa».

proposta, abbiamo mantenuto la stessa metafora ma abbiamo rinforzato la traduzione letterale del verbo “figurer”, sottolineando che Firmin “non si accontentava di fare la comparsa” e mettendo così in risalto il lato arrogante e prepotente del personaggio, che si rivelerà nelle pagine seguenti. La metafora è dunque rispettata e ci sembra che la nostra aggiunta non appesantisca la traduzione ma che anzi, al contrario, abbia uno scopo preciso: quello di arricchirla ai fini della progressione narrativa.

3. *Il m'avait donc joué la comédie! Il avait donc tout préparé à l'avance! Il m'avait donc cueillie comme une pomme à l'arbre!* (p. 64) → Quindi mi aveva **fatto la commedia!** Quindi aveva preparato tutto in anticipo! Quindi mi aveva raccolto come una mela dall'albero!

Questa sequenza di battute, pronunciate da Thérèse dopo aver scoperto che la fuga con Firmin faceva parte di un piano architettato nei minimi dettagli dal futuro marito, è carica di immagini figurate. L'espressione metaforica su cui focalizziamo la nostra attenzione è però principalmente un'espressione idiomatica che trova il suo **perfetto equivalente** in italiano: *Jouer la comédie* → Fare la commedia<sup>646</sup>. Nonostante questa sia una frase fatta, entrata ormai nel linguaggio comune, decidiamo comunque di inserirla tra le metafore originali, a dimostrazione della capacità di Giono di

<sup>646</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit. : «**COMÉDIE** [...] **B.** FIG. 1. *Donner la comédie*: se faire remarquer par des manières originales et ridicules [...] ◇ *Jouer la comédie*: affecter, feindre (des sentiments, des pensées)».

vivificare le metafore morte. Invero, la “metaforicità” di questa espressione è data soprattutto dal fatto che, confluendo nel *filage* teatrale finora analizzato, essa contribuisce alla qualità metaforica globale del romanzo, ma non solo. Essa è resa anche dalla carica simbolica del contesto in cui si trova. Infatti, oltre alla presenza di una *comparaison figée* “cueillie comme une pomme à l’arbre”, da noi tradotta letteralmente, notiamo la reiterazione della congiunzione “donc” e del punto esclamativo alla fine di ogni frase. Questi elementi, non hanno semplicemente una funzione ritmica o faticca, ma contribuiscono senza dubbio a rafforzare la «dimension imagée»<sup>647</sup> del discorso. Con la nostra traduzione ci sembra di aver rispettato la forza metaforica del passaggio, sia attraverso la modalità esclamativa ma soprattutto grazie all’impiego anaforico della congiunzione “quindi”, che sulla pagina diventa metafora dell’agitazione che assale l’animo di Thérèse.

4. [...] *c’est un mauvais **acteur**. Il ne pouvait pas **jouer** sans **décor**. Il a attendu la pluie pour que ce soit plus triste.* (p. 250) → [...] è un pessimo **attore**. Non poteva **recitare** senza **scena**. Ha atteso la pioggia affinché fosse più triste.

Queste sono le parole pronunciate da Madame Numance dopo che Firmin è andato ad implorarla di prestargli del denaro, tutto quello

---

<sup>647</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L’esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l’orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 102.

che le è rimasto. In queste brevi battute, troviamo concentrati diversi riferimenti metaforici al teatro: “acteur”, “jouer” e “décor”.

La metafora nominale “c’est un mauvais acteur” (*Firmin* – N1 – est un mauvais acteur – N2) è tradotta letteralmente e mantiene così quello che nella terminologia elaborata da Newmark era definito “il senso” della metafora: il legame analogico tra *Firmin* e l’attore, e cioè la capacità di recitare e fingere emozioni.

La traduzione della metafora verbale “Il ne pouvait pas jouer sans décor”, invece, è un po’ più complessa, non tanto per la resa del verbo “jouer”, che per noi è letterale (“recitare”), ma piuttosto per il sostantivo che segue, *décor*. Un traduttore superficiale potrebbe infatti essere tratto in inganno, scegliendo il primo significato che appare sul dizionario<sup>648</sup> e rendendo dunque il termine con l’italiano «decoro»<sup>649</sup>, che darebbe tutto un altro senso alla frase. Il sostantivo, invece, va interpretato sulla scia della metafora teatrale che stiamo analizzando e quindi, tra le varie accezioni del *Petit Robert* che lo definiscono, quella più calzante è sicuramente «représentation figurée du lieu où se passe l’action (théâtre, cinéma, télévision)»<sup>650</sup>. In italiano diversi termini sono

<sup>648</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DÉCOR** [...] **1.** Ce qui sert à décorer (un édifice, un intérieur) → **décoration**. *Décor somptueux. Boudoir avec décor Louis XV. Un décor high-tech.* ◇ Dessin, motif. *Tissu à décor floral*».

<sup>649</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**decoro** [...] ◆ **1** Complesso di valori morali e pratici, quali il rispetto di sé e degli altri, il ritegno, l’ordine, il pudore ecc., [...] **2** Consapevolezza del proprio valore e di quanto è dovuto alla propria persona [...] **3** fig. Persona o cosa che costituisce motivo di soddisfazione, di lustro, di vanto [...] **4** Decorazione, che serve da ornamento».

<sup>650</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DÉCOR** [...] **2.** Représentation figurée du lieu où se passe l’action (théâtre, cinéma, télévision). *Décor figuré, en trompe d’œil. Décor simultané, présentant simultanément tous les lieux de l’action*».

impiegati per definire il complesso di elementi che su un palcoscenico teatrale o cinematografico rappresentano realmente o simbolicamente l'ambiente in cui si svolge l'azione: "scena", "scenografia", "scenario" "ambientazione". In questo caso, abbiamo deciso di tradurre "décor" con "scena" sia per mantenere la lunghezza del termine originale e non appesantire la frase, ma anche perché parole come "scenografia" o "ambientazione" ci sono sembrate troppo tecniche e prosaiche per essere citate in un contesto simile, dove una borghese dell'Ottocento, colta ed elegante, usa una metafora tanto arguta per parlare della bassezza di sentimenti di Firmin, il quale arriva addirittura ad aspettare che piova per immedesimarsi ancora meglio nel ruolo che deve recitare ed impietosire così i Numance.

5. *Je n'étais pas encore vraiment entrée en scène. La petite fantaisie du trottoir, sous la pluie, n'était qu'une mise en route. Je me préparais à la vraie comédie.* (p. 323) → Non ero ancora veramente **entrata in scena**. Lo spettacolino del marciapiede, sotto la pioggia, era solo un prologo. Mi preparavo alla vera **commedia**.

Nelle ultime pagine del romanzo, da cui è tratto questo passaggio, Thérèse aggiunge particolari alla sua versione e spiega nuovamente come era riuscita, fingendo e recitando un copione, ad ottenere tutto ciò che voleva, fino ad assicurarsi l'intero patrimonio dei Numance. Poco prima di queste battute, la protagonista racconta di aver passato diversi giorni seduta sul marciapiede, anche sotto la

pioggia, «le ventre bien avant»<sup>651</sup> e «les yeux au ciel»<sup>652</sup>, aspettando che qualcuno, vedendo quella povera ragazza incinta soffrire il freddo, provasse pietà per lei e le offrisse il suo aiuto. E così accade: grazie a questa messinscena, lei e il marito ottengono una capanna dove vivere, materassi, coperte e pentole. Ma tutto ciò non è abbastanza. Thérèse ammette di essere ancora all'inizio del suo piano machiavellico e Giono si approfitta delle parole del suo personaggio per far avanzare fino alla fine la *metafora teatrale*. Quest'ultima, nel testo di partenza, è resa prima di tutto da una locuzione idiomatica, «entrer en scène», che in italiano ha il suo equivalente perfetto: «entrare in scena»<sup>653</sup>. La metafora lessicalizzata è dunque mantenuta attraverso la strategia della traduzione letterale.

Il resto dell'estratto fornisce invece diversi spunti di riflessione e creatività. Iniziamo dalla traduzione de “La petite fantaisie du trottoir”, frase che comporterebbe notevoli difficoltà se non si conoscesse l'antefatto precedentemente esposto, e cioè la recita inscenata da Thérèse su un marciapiede del paese. Pertanto, la “petite fantaisie” a cui si riferisce la protagonista è questa recita, frutto della sua inventiva diabolica. Tradurre letteralmente non avrebbe dunque senso e tra le varie accezioni del termine *fantaisie*<sup>654</sup> proposte dal *Petit Robert*, solo una si avvicina un po' a

<sup>651</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 320.

<sup>652</sup> *Ibidem*.

<sup>653</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**scena** [...] **entrare in s.**, iniziare la propria parte sul palcoscenico ~ fig. riferito a cosa o a persona, imporsi all'attenzione ed esercitare un ruolo importante, come un attore sul palcoscenico».

<sup>654</sup> Cfr. *Ivi*, op. cit.: «**FANTAISIE**. [...] **1.** vx → **imagination**. [...] **2.** (1690) Chose originale et peu utile, qui plaît. [...] **3.** (1370) vx Chimère. → **illusion**. [...] **4.** (XVIe) cour. Désir, goût passager, singulier, qui ne correspond pas à

quella che crediamo fosse l'intenzione dell'autore e cioè «extravagance, lubie, folie»<sup>655</sup>. Tuttavia, traduzioni come “la piccola stravaganza del marciapiede” o “la piccola follia del marciapiede” ci sembrano non solo pesanti, ma troppo vaghe e poco aderenti all'idea originale di “recita”, “messinscena”. Quindi, per la nostra proposta, decidiamo di azzardare, facendo riferimento ad un termine francese degli inizi del Novecento, “fantaisiste”, e al suo calco italiano, “fantasista”, che designa un «artista che esegue numeri brillanti di varietà, dotato di notevole versatilità»<sup>656</sup>, «qui chante, imite, raconte des histoires»<sup>657</sup>. A questo punto, tra le varie alternative, quali “numero”, “esibizione”, “spettacolo”, optiamo per quest'ultima poiché in tal modo possiamo alleggerire la frase eliminando l'aggettivo “petit” e usando un diminutivo: “spettacolino”. Quest'interpretazione non è casuale e si lega alla scelta immediatamente successiva di tradurre “mise en route” come “prologo”. L'espressione «mettre en route»<sup>658</sup>, infatti, significa “mettre en marche, démarrer, mettre en train” ed ha quindi l'accezione di “avviare”, “varare”. Ci sembra appropriato tradurre “mettre en route” con “prologo”, in quanto le due espressioni hanno

---

un besoin véritable. → **caprice, désir, envie**. [...] “*En proie à ces fantaisies de malade dont la bizarrerie semble inexplicable [...] il se refusait à toute espèce de soin*” (Balzac) → **extravagance, lubie**. [...] **5. À, selon la fantaisie de qqn**: de la manière qui plaît à qqn [...] **6. Imagination créatrice, faculté de créer librement, sans contrainte**. [...] ◇ (1932) Plus cour. Tendence à agir en dehors des règles par caprice et selon son humeur. [...] – (Laudatif) Originalité amusante, imagination dans les initiatives. → **originalité**. [...] ◇ Ensemble de choses imprévues et agréables. → **imprévu**».

<sup>655</sup> Cfr. Ivi, op. cit.

<sup>656</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**fantasista** [...] ETIM deriv. di *fantasia* con *-ista*, calco del fr. *fantaisiste* a. 1909 (agg.); a. 1950 (s.)».

<sup>657</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.

<sup>658</sup> *Ibidem*.

in comune l'idea di "introduzione" ed "esordio", laddove il prologo è «in opere teatrali e liriche, breve scena introduttiva, perlopiù in forma di monologo, in cui si riassume l'antefatto o si espone l'argomento dell'azione drammatica»<sup>659</sup> o, più genericamente, rappresenta la «parte di uno scritto o di un discorso che precede la trattazione vera e propria degli argomenti»<sup>660</sup>.

In questo contesto, dove recitare sembra una regola di vita, ci risulta naturale leggere metaforicamente la "mise en route" di Thérèse, che altro non è se non la preparazione del vero e proprio spettacolo: "la vraie comédie". Quest'ultima frase è tradotta senza grandi difficoltà, mantenendo l'evidente riferimento alla nostra metafora continuata. Il termine «comédie»<sup>661</sup>, infatti, non ha solo il significato di opera teatrale "ayant pour but de divertir" ma come prima definizione troviamo, nel *Petit Robert*, l'accezione più generica di "pièce de théâtre". Dunque, traducendo letteralmente, manteniamo il senso originale di "spettacolo", "recita".

Abbiamo visto quindi come, in questo passaggio, oltre alla traduzione letterale, ci siamo affidati ad un'altra delle strategie proposte nel capitolo dedicato alle teorie della traduzione della metafora, e cioè l'**aggiunta metaforica**. Abbiamo infatti tradotto

<sup>659</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**prologo** [...] ♦ **1** In opere teatrali e liriche, breve scena introduttiva, perlopiù in forma di monologo, in cui si riassume l'antefatto o si espone l'argomento dell'azione drammatica; [...] **2** estens. Introduzione ad un'opera in genere; preambolo di un discorso SIN esordio».

<sup>660</sup> Cfr. Ivi: «**preambolo** [...] ♦ **1** Parte di uno scritto o di un discorso che precede la trattazione vera e propria degli argomenti SIN proemio, introduzione, esordio, prologo, premessa, preludio».

<sup>661</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**COMÉDIE** [...] **I A 1.** vx Pièce de théâtre. → **pièce, spectacle.** [...] **II (1552) 1.** Pièce de théâtre ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères et des mœurs d'une société».

due espressioni non metaforiche del testo di partenza (*petite fantaisie* e *mise en route*) con altrettante espressioni metaforiche, al fine di rafforzare quella che rappresenta per Giono la metafora teatrale ne *Les Âmes fortes*, romanzo in cui vigono «le jeu des apparences et le travestissement de la réalité qui brouille toutes les certitudes»<sup>662</sup>. Con questa scelta, non temiamo di creare uno squilibrio tra la qualità metaforica del testo di partenza e di quello di arrivo, considerato che tra le innumerevoli espressioni idiomatiche e metaforiche presenti nell'originale, diverse saranno certamente parafrasate, compensando dunque le aggiunte metaforiche nella traduzione di alcune espressioni come quella appena analizzata.

Oltre alla metafora teatrale, Giono dispiega un'altra *métaphore filée* lungo l'intero corso de *Les Âmes fortes*: quella **biblica**. La presenza considerevole di allusioni alle Sacre Scritture, incastonate con abilità tra locuzioni e proverbi popolari<sup>663</sup>, non ha semplicemente una funzione ornamentale o referenziale, ma soprattutto ermeneutica<sup>664</sup>. Esse, infatti, hanno lo scopo preciso di rendere ancora più complessa l'interpretazione del romanzo, dove il

<sup>662</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p. 77.

<sup>663</sup> Cfr. Ivi, p. 125: «La conversation des trois vieilles femmes au cours de la veillée mortuaire est en effet imprégnée de références culturelles, d'allusions, voire de citations, habilement disséminées et fondues dans le discours oral parmi le tournures familières, les lieux communs ou les proverbes populaires».

<sup>664</sup> Cfr. Ivi, p. 135: «Le rôle des allusions bibliques dans le roman n'est donc pas ornemental ou simplement référentiel, il est avant tout herméneutique. Diffuses à travers le dialogue, radicalement détournées et subverties, elles jouent pleinement de la polysémie, de l'implicite ou de la double entente et renvoient ainsi en profondeur au sens pluriel d'une oeuvre qu'elles continuent ensuite, à partir de leur point d'ancrage dans le récit, à travailler souterrainement».

sacro e il profano si uniscono, rimettendo in causa il concetto stesso di verità e creando un racconto polisemico ed ambiguo.

1. [...] *maintenant on dirait Dieu le père. Il fait son prix et c'est parole d'évangile. Si tu discutes, il se fout de ta gueule et il s'en va.* (p. 36) → [...] adesso sembra **Dio in terra**. Fa il suo prezzo ed è **vangelo**. Se discuti, se ne frega di te e se ne va.

Questa frase, tratta dalle prime pagine del romanzo, è pronunciata da una delle donne che partecipano alla veglia funebre che funge da cornice all'opera. La metafora biblica è data da due locuzioni idiomatiche abbastanza comuni in francese: “Dieu le père” e “parole d'évangile”. Tuttavia, nonostante si tratti di immagini lessicalizzate, la forza metaforica della frase è data dal loro legame con la tematica e dall'effetto che esso crea sul lettore. Infatti, se da un lato le allusioni bibliche ben si accordano ad un'occasione “sacra” come dovrebbe essere quella di una veglia mortuaria (*La mort, c'est sacré*, p. 34), dall'altro lato la scelta di inserirle all'interno di una cornice fatta di espressioni familiari e popolari (*Il s'en fout de ta gueule*), pettegolezzi volgari e un pasto a base di trippa, sicuramente destabilizza il lettore, il quale non riesce ancora una volta a discernere la verità.

La prima immagine metaforica, “on dirait Dieu le père”, è una metafora nominale in cui il cosiddetto “gros blond”, un inserviente di cui le signore stanno parlando, dicendo di lui che si approfitta dei fattori moribondi per fare affari acquistandone il bestiame, è paragonato a “Dieu le père”: *le gros blond* (N1) est

*Dieu le père* (N2). In italiano, l'espressione "sentirsi Dio padre" non è molto comune. Scegliamo quindi di tradurre con "Dio in terra", immagine **equivalente** invece spesso usata, modificando leggermente la metafora originale, pur mantenendone il senso, allo scopo di renderla più vicina al contesto linguistico di arrivo.

La seconda espressione è una locuzione familiare, che ritorna altre volte nel romanzo, pronunciata da persone diverse, come per esempio dal *Contre*, quando parla di Madame Numance<sup>665</sup>. Ciò contribuisce sicuramente a mettere in crisi la ricerca di una verità assoluta poiché ogni personaggio espone e difende il suo "vangelo", che racchiude sempre realtà inconciliabili tra loro.

Anche in questo caso, la metafora originale viene modificata per avvicinare la traduzione al lettore d'arrivo. In italiano, infatti, non si dice che qualcosa è "parola di vangelo" ma direttamente che è «vangelo»<sup>666</sup>.

In ambedue i casi, nonostante qualche piccola modifica necessaria ad avvicinarsi il più possibile all'equivalente nella lingua di arrivo, le metafore originali vengono rispettate. Il senso delle metafore, e dunque il motivo per cui "le gros blond" è associato analogicamente a Dio e ciò che egli dice al Vangelo, è ovviamente l'idea, almeno secondo il locutore, che entrambi detengano un potere assoluto ed incontestabile.

---

<sup>665</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 145: «Et, quand je dis la bonté sur la terre c'est qu'il n'y a pas d'autres mots. C'était inscrit sur son visage. Mais, ce qui est écrit n'est pas toujours parole d'évangile, tandis que là, ça l'était».

<sup>666</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**vangelo** [...] **6** Nel l. familiare, verità incontestabile, sacrosanta, che non ammette discussione: *per me la sua parola è v.*».

2. *Il faut encore laisser passer deux à trois jours: qu'on voie bien la **Sainte Vierge** et le forgeron de la paix en train de faire leur nid.* (p. 140) → Bisogna ancora far passare due o tre giorni: ché tutti vedano bene la **Vergine Santa** e l'**umile fabbro** mentre si fanno il nido.

Questo passaggio è tratto dalla versione del *Contre*, che quasi subito interrompe il racconto di Thérèse per contraddirla, esponendo i fatti secondo il suo punto di vista. Thérèse e Firmin si sono sposati e Thérèse ha appena partorito. Tutto procede secondo i piani di Firmin, che, a detta del *Contre*, è l'artefice del macchinoso raggio: «C'est dans cette science-là que Firmin est très fort. Il sait les doses de tout»<sup>667</sup>.

La *metaphore filée* a tema biblico è resa nel testo originale dall'associazione di Thérèse alla Madonna. Abbiamo quindi la metafora nominale attributiva *Thérèse* (N1) est *la Sainte Vierge* (N2), in cui N1 è sottinteso.

La metafora è riportata fedelmente nella lingua di arrivo e la traduzione è letterale, con la dovuta posposizione dell'aggettivo, necessaria a rendere il discorso più scorrevole in italiano. Inoltre, decidiamo di non ricorrere ad equivalenti come “Madonna” (cosa che faremo invece in un'altra traduzione affrontata più avanti) per mantenere l'apposizione di sostantivo e aggettivo che nell'originale crea un legame ritmico, oltre che semantico, con la locuzione seguente, “le forgeron de la paix”, costituita anch'essa da due elementi.

---

<sup>667</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 140.

Quest'ultima immagine metaforica, accoppiata nel nostro estratto alla figura della Vergine Maria, crea notevoli difficoltà traduttive, in quanto carica di connotazioni culturali e sociali legate al sistema di partenza. Non rintracciandola nei dizionari che abbiamo a disposizione, infatti, ci serviamo di internet per scoprire che si tratta del titolo di una canzone della fine dell'Ottocento, in cui si parla di un fabbro che si rifiuta di forgiare una sciabola per una donna, personificazione della guerra, dicendo di lavorare il ferro solo per l'umanità<sup>668</sup>. "Le forgeron de la paix" diventa dunque il simbolo degli ideali pacifisti dell'epoca e nel nostro esempio, esso è metafora degli alti valori morali che Firmin vorrebbe fare credere di possedere.

Per trasferire la metafora nella lingua di arrivo, mantenendone il senso, non possiamo di certo tradurre letteralmente perché nella nostra cultura non esiste una figura equivalente a questo glorioso "fabbro della pace", per non parlare del fatto che, se per i francesi del nostro tempo è già difficile conoscere questa canzone, per gli italiani è praticamente impossibile.

L'unica cosa che ci resta allora da fare per non tradire l'intenzione dell'autore è trovare un'altra immagine metaforica, **equivalente** a quella originale, che possa trasferirne il senso.

---

<sup>668</sup> Lucien Delormel e Gaston Villemer sono gli autori del testo, di cui riportiamo a seguire un estratto significativo: «C'est pour la paix, dit-il, que je travaille / Loin des canons, je vis en liberté / Je façonne l'acier qui sert à la semaille / Et ne forge du fer que pour l'humanité / Moi, répond alors l'étrangère / Dans les sillons, je mets du sang / Reconnaiss moi, je suis la Guerre! / Et Forge mon sabre à l'instant! / Le forgeron saisit la lame / Mais la broyant sous ses outils / Il lui dit: / "Sois maudite, ô femme! / Toi qui m'as, un jour, pris mon fils. / C'est pour la paix, que mon marteau travaille / Loin des canons, je vis en liberté / À jamais, soient maudits les engins de bataille / Je ne forge du fer que pour l'humanité», <<http://www.chansons-net.com>>.

Quest'ultimo, punto di contatto tra “le forgeron de la paix” e Firmin, o meglio, l'immagine che Firmin vuole dare di sé agli altri, è la devozione al lavoro e alla famiglia, nonché la purezza d'animo. La figura del “forgeron de la paix”, accostata a quella della “Sainte Vierge”, è dunque automaticamente associata a quella di San Giuseppe, creando una sorta di presepe, dove regna la povertà ma soprattutto l'amore. L'immagine che emerge da questa nostra interpretazione è ovviamente parodistica, visto che a parlare è la seconda voce narrante, che sta svelando i retroscena del piano di Firmin.

Per non violare questo quadretto della Sacra Famiglia, avevamo inizialmente pensato di tradurre con la perifrasi tipica della terminologia religiosa riferita a San Giuseppe e cioè “umile falegname”. Tuttavia, non bisogna dimenticare che la scelta dell'immagine metaforica del “forgeron de la paix” è dovuta anche e soprattutto al fatto che Firmin lavora proprio in una fucina e quindi, descrivendolo come un falegname, l'associazione analogica perderebbe senso.

Abbiamo pertanto optato per l'espressione “umile fabbro”, la quale manterrebbe sia il riferimento al mestiere di Firmin, sia alla nobiltà d'animo che lo accomuna all'immagine originale, laddove l'umiltà va intesa non soltanto come “miseria” ma principalmente come la virtù degli uomini semplici e non superbi.

Traducendo così, possiamo dire di aver unito due diverse strategie: **l'interpretazione non metaforica** e la **traduzione con una metafora differente**. Infatti, se da un lato ci allontaniamo dalla metafora iniziale, in un certo senso parafrasandola, dall'altro lato, invece, ci ricollegiamo alla *métaphore filée* a tema biblico.

Accanto all'immagine della "Vergine Santa", infatti, quella dell'"umile fabbro", non solo rimanda immediatamente all'idea della Sacra Famiglia, ma riesce anche a conferire al discorso una coerenza ritmica che riprende quella originale e dà addirittura vita ad un chiasmo tra i sostantivi e i loro corrispondenti aggettivi, elevando la qualità retorica della frase.

3. [...] *on les attendait comme le Messie. Tout était préparé. «Si vous n'étiez pas venus, on serait allé vous chercher.» Pendant que les Firmin combinaient d'un côté, les Numance combinaient de l'autre.* (p. 152) → [...] erano attesi come il **Messia**. Era tutto pronto. «Se non foste venuti, saremmo andati noi a cercarvi.» Mentre i Firmin tramavano da un lato, i Numance tramavano dall'altro.

In questo passaggio, che fa parte ancora della versione del *Contre*, Thérèse e Firmin, perpetuando l'emulazione della Sacra Famiglia, si presentano a casa dei Numance alla ricerca di un lavoro. Tuttavia, la coppia non sa di essere già attesa "come il Messia". I Numance, infatti, pervasi dal forte desiderio di amare e di donarsi agli altri, progettavano già di godere del piacere di aiutare una coppia di giovani così poveri e così belli. Da questo momento Thérèse e Madame Numance «se consacrent à leur adoration mutuelle»<sup>669</sup>, diventando l'una l'idolo dell'altra.

---

<sup>669</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanescque*, op. cit., p. 128.

La metafora biblica presente in questo passaggio è tradotta letteralmente senza grandi difficoltà. Tuttavia, metafore come questa, estremamente abbondanti ne *Les Âmes fortes*, sono definite «comparaisons figées»<sup>670</sup> e, assumendo il valore di un superlativo metaforico, possono anche essere parafrasate, sostituendo il secondo termine di paragone con l'avverbio “très”. Nella traduzione, dunque, una frase come “erano attesi come il Messia” diventerebbe “erano molto attesi”, perdendo così il suo valore metaforico. Scegliere la strategia dell'**omissione** in questi casi è consigliato solo se, traducendo letteralmente, si rischia di creare una metafora oscura nella lingua di arrivo, dove la comprensione di determinate associazioni semantiche non sarebbe immediata.

Citiamo alcuni dei numerosi esempi presenti ne *Les Âmes fortes*: *tranquille comme une jarre d'huile* (p. 11), *luisants comme du verre* (p. 13), *raide comme un bâton* (p. 21), *sale comme un peigne* (p. 22), *méchant comme la gale* (p. 22), *droit comme un if* (p. 23), *bonne comme le pain* (p. 24), *libre comme l'air* (p. 25), *malin comme un singe* (p. 25), *malade comme un chien* (p. 29), *grasse comme un lard* (p. 35), *gentil comme une fille* (p. 55), *raide comme une manche à balai* (p. 65), *jolie comme un cœur* (p. 145), *clair comme le jour* (p. 169), *butée comme une mule* (p. 179), *heureux comme un roi* (p. 183), *franc comme l'or* (p. 232), *doux comme un mouton* (p. 235), *raide comme un pieu* (p. 258), *beau*

---

<sup>670</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 101 : «[...] les comparaisons figées, qui prennent pour comparant le parangon conventionnel de la qualité nommée par l'adjectif, sont une autre forme de superlatif. La séquence comparative constitue en somme un parasynonyme de l'adverbe intensif *très*. Elles sont pléthore chez Giono».

*comme le jour* (p. 278), *raide comme la justice* (p. 295), *blanche comme une endive* (p. 329), *ficelée comme un saucisson* (p. 344), *fine comme du papier à cigarette* (p. 347). Tra tutti questi superlativi metaforici, riteniamo che solo certuni potrebbero non essere tradotti letteralmente ma applicando la strategia dell'omissione, per non creare metafore forzate nel testo di arrivo: *sale comme un peigne* → molto sporco, sporchissimo, *malade comme un chien* → molto malato, estremamente malato; *jolie comme un cœur* → molto bella, bellissima, *franc comme l'or* → molto chiaro, chiarissimo.

Inoltre, eliminando le metafore da queste espressioni, compensiamo le aggiunte metaforiche attuate in altri passaggi, come nel caso analizzato in precedenza, mantenendo così un certo equilibrio tra la qualità metaforica del testo di partenza e di quello di arrivo.

Nel nostro passaggio, invece, è necessario riprodurre la stessa immagine, non solo perché non richiede un grande sforzo interpretativo, ma soprattutto in quanto parte integrante della metafora continuata che attraversa il romanzo.

4. – *Quelle arme terrible, dit madame Numance! J'ai presque honte de m'en servir. – De quoi veux-tu parler? – Du plaisir de donner. – Ah! C'est une arme de roi, dit monsieur Numance. – **Ils sont comme des hommes de Jéricho dans la forteresse de Chanaan**, dit-elle, et plus faibles qu'eux encore. Leurs murailles s'écroulent au premier son de la trompette. (pp. 259-260) → – Che arma terribile, disse*

Monsieur Numance! Quasi mi vergogno a servirmene. – Di cosa parli? – Del piacere di dare – Ah! È un arma da re, disse Monsieur Numance. – **Sono come gli uomini di Gerico nella fortezza di Canaan**, disse lei, e più deboli ancora. Le loro mura crollano al primo suono di tromba.

In questo estratto, che rappresenta un dialogo tra Madame Numance e il marito, le allusioni metaforiche alla Bibbia si fanno più complesse. La donna ha appena accettato di aiutare Firmin dandogli tutto quello che possiede e, attraverso un'immagine metaforica colta e brillante, ovvero la presa di Gerico da parte degli Israeliti narrata nell'Antico Testamento, descrive il modo in cui si sono svolti i fatti come se si fosse trattato di una vera e propria guerra santa.

Qui si percepisce indubbiamente la presenza di Giono, che si diverte a creare intrecci di significati oscuri ed ambigui, così come il suo personaggio si diverte a donare tutto agli altri, provando «la jouissance inexplicable d'un orgueil intrépide»<sup>671</sup>. Il piacere di donare è anch'esso rappresentato metaforicamente tramite l'immagine simbolica di un'«arma terribile» nelle mani di Madame Numance, in grado di far cadere tutte le difese di chi gode della sua generosità.

L'allusione biblica presente in questo passaggio non è certamente facile da cogliere. Nel testo originale non sono presenti note esplicative anche se notiamo che Giono vuole agevolare l'interpretazione di questa metafora da parte del lettore, inserendo a

---

<sup>671</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p. 127.

poca distanza una sorta di **spiegazione dell'immagine**, la quale dà senso all'associazione tra gli abitanti di Gerico e Firmin: "Leurs murailles s'écroulent au premier son de la trompette". A chi non lo sapesse, infatti, basterebbe fare una piccola ricerca per scoprire che, secondo il racconto biblico, Gerico è caduta il settimo giorno di assedio, proprio mentre i sacerdoti suonavano le trombe attorno alle mura della città. Il trionfo di Madame Numance, però, è ben diverso, essendo basato su una totale «dépossession»<sup>672</sup>: lei sa di avere perso tutto ma, nonostante ciò, si sente una vincitrice.

La metafora biblica è quindi ancora una volta utilizzata per sovvertire e sconvolgere la realtà, creando «une autre vérité»<sup>673</sup>.

Un traduttore più *cibliste*, potrebbe aggiungere alla metafora **una nota esplicativa** a piè di pagina, specificando anche la fonte del riferimento (Giosué, Capitolo VI<sup>674</sup>), allo scopo di rendere il più possibile chiara la lettura del testo di arrivo. Tuttavia, nella nostra proposta, scegliamo di limitarci alla traduzione letterale, facendo affidamento sull'accortezza dell'autore di fornire una sorta di

---

<sup>672</sup> *Ibidem.*

<sup>673</sup> *Ibidem.*

<sup>674</sup> Cfr. Gs, 6, 15-20: «<sup>15</sup>Il settimo giorno si alzarono allo spuntare dell'alba e girarono intorno alla città sette volte, secondo questo cerimoniale; soltanto in quel giorno fecero sette volte il giro intorno alla città. <sup>16</sup>Alla settima volta i sacerdoti diedero fiato alle trombe e Giosué disse al popolo: "Lanciate il grido di guerra, perché il Signore vi consegna la città. <sup>17</sup>Questa città, con quanto vi è in essa, sarà votata allo sterminio per il Signore. Rimarrà in vita soltanto la prostituta Raab e chiunque è in casa con lei, perché ha nascosto i messaggeri inviati da noi. <sup>18</sup>Quanto a voi, guardatevi da ciò che è votato allo sterminio: mentre operate la distruzione, non prendete nulla di ciò che è votato allo sterminio, altrimenti rendereste votato allo sterminio l'accampamento d'Israele e gli arrechereste una disgrazia. <sup>19</sup>Tutto l'argento e l'oro e gli oggetti di bronzo e di ferro sono consacrati al Signore: devono entrare nel tesoro del Signore". <sup>20</sup>Il popolo lanciò il grido di guerra e suonarono le trombe. Come il popolo udì il suono della tromba e lanciò un grande grido di guerra, le mura della città crollarono su se stesse; il popolo salì verso la città, ciascuno diritto davanti a sé, e si impadronirono della città».

chiave di lettura della metafora e rispettando così la sua volontà, che era certamente diversa da quella di fornire certezze, seppur velate.

5. *L'argent, là, ne serait pas défendu. Il serait au contraire offert comme l'hostie à la messe.* (p. 318) → Il denaro, lì, non sarebbe condannato. Al contrario, verrebbe offerto come **l'ostia durante la messa**.
  
6. *Firmin n'eut même pas besoin d'intervenir, j'avais plus de dix hommes pour me porter mes deux malles. [...] On aurait dit qu'ils portaient le Saint-Sacrement. J'étais à une belle fête, je vous le garantis!* (p. 321) → Non ci fu nemmeno bisogno dell'intervento di Firmin, avevo più di dieci uomini a disposizione per portare i miei due bauli. [...] Sembrava che **portassero il Santissimo Sacramento**. Ero contenta come una pasqua, ve lo garantisco!
  
7. *J'étais énorme. On aurait dit la tour de Babel* (p. 323) → Ero enorme. Sembravo **la torre di Babele**.
  
8. *J'avais trouvé, près du sixième peuplier de la promenade, un petit renforcement d'herbe dans le talus où je figurais comme une Sainte Vierge dans sa niche.* (p. 324) → Avevo trovato, accanto al sesto pioppo del viale, una piccola rientranza erbosa nella scarpata, dove apparivo come una **Madonna** nella sua nicchia.

9. *Ils me faisaient pitié. Ils arrivaient avec un fromage, avec un kilo de pois chiches, une burette d'huile, une topette de vin, comme des rois mages.* (p. 324) → Mi facevano pena. Arrivavano portando formaggio, un chilo di ceci, un'ampolla d'olio, una bottiglietta di vino, **come i re magi**.

Abbiamo scelto di raccogliere questi passaggi e commentarli unitamente, perché, facendo tutti parte della versione di Thérèse e non di quella del *Contre*, essi mettono in luce tratti diversi ed interessanti del *filage* a sfondo religioso di cui ci stiamo occupando.

Nel capitolo precedente abbiamo più volte sottolineato la differenza tra le due voci narranti («Là où “Le Contre” métaphorise, Thérèse démystifie»<sup>675</sup>) e anche in questo caso Thérèse si serve della metafora biblica in modo ancora più sacrilego e profanatore di quanto non avesse già fatto la sua antagonista. Infatti, dopo il racconto di quest'ultima, dove Thérèse era dipinta come una povera vittima manipolata dal diabolico marito, la donna vuole mettere in chiaro le cose, dimostrando di essere stata lei ad aver architettato tutto e di essere «la reine du monde»<sup>676</sup>. Insomma, possiamo dire che «l'évangile selon Thérèse [...] s'oppose complètement dans son interprétation des événements au contre-évangile que lui oppose son interlocutrice»<sup>677</sup>. L'elemento caratteristico del “Vangelo secondo Thérèse” è quello di utilizzare a proprio vantaggio i riferimenti alle

<sup>675</sup> J-F. DURAND, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, op. cit., p. 422.

<sup>676</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 319.

<sup>677</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p. 126.

Sacre Scritture, paragonando i simboli sacri e i rituali religiosi a ciò che c'è di più prosaico e materiale.

Nel primo estratto, ad esempio, Thérèse arriva addirittura a creare un legame analogico tra il denaro e l'ostia consacrata. Quest'unione metaforica di sacro e profano, che noi traduciamo letteralmente, dimostra la sconcertante bassezza morale della protagonista, e la cosa stupisce ancora di più se si pensa che è lei stessa a descriversi così, senza vergogna o remore, anzi, perfino con un certo compiacimento. Con la nostra traduzione abbiamo la possibilità di arricchire la metafora, scegliendo tra le accezioni del verbo «défendre»<sup>678</sup> quella che ci sembra più vicina alla metafora biblica che caratterizza la frase e cioè “condannare”, sottolineando il capovolgimento della scala dei valori di Thérèse, dove il denaro è sacro, proprio come l'ostia durante l'Eucarestia.

Nel secondo esempio, il rituale della Consacrazione viene ridicolizzato tramite una locuzione idiomatica tipica del linguaggio popolare: «promener quelque chose comme le saint sacrement»<sup>679</sup>, vale a dire “con l'attenzione che merita una cosa preziosa”. Si tratta di una **metafora verbale** riferita ad un complemento oggetto e ovviamente decidiamo di tradurla letteralmente, mantenendone il

---

<sup>678</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DÉFENDRE** [...] **I 1.** Aider, protéger (qqn, qqch.) contre une attaque en se battant. → **secourir, soutenir.** *Défendre la patrie en danger.* [...] **II.** Enjoindre à (qqn) de ne pas faire (qqch.). → **interdire, prohiber, proscrire.** *Son père lui défend de conduire la voiture.* [...] *La loi, la religion défend le meurtre* → **condamner**».

<sup>679</sup> Cfr. Ivi: «**SACREMENT** [...] ◊ LITURG. ROM. SAINT SACREMENT ou SAINT-SACREMENT. *Le saint sacrement de l'autel, le saint sacrement:* l'Eucharistie. *Exposition, bénédiction, procession du saint sacrement lors de la Fête-Dieu.* – SPECIALT L'ostensoir LOC. FAM. *Promener qqch. comme le saint sacrement, comme une chose précieuse*».

senso: *On aurait dit qu'ils portaient le Saint-Sacrement* → Sembrava che **portassero il Santissimo Sacramento**.

Nel testo originale, la metafora appena analizzata è seguita da un'altra locuzione idiomatica che ha lo scopo, seppur non così esplicito, di inserirsi nel *filage* biblico, rafforzandolo. L'espressione "être à la fête", infatti, significa «éprouver la plus grande satisfaction»<sup>680</sup> ma in questo caso, poiché si trova accanto alla metafora sul Santissimo Sacramento, è possibile leggervi un'allusione ad un altro genere di festa, quella che in francese è detta «Fête-Dieu»<sup>681</sup>, più comunemente nota come *Corpus Domini*, e cioè la festività liturgica in cui si celebra proprio il mistero della transustanziazione e durante la quale si porta in processione l'ostia consacrata, così come, nell'immaginario profanamente simbolico di Thérèse, facevano quei dieci uomini con i suoi bauli. Nella lingua di arrivo non esiste un'espressione equivalente che mantenga lo stesso legame con tale celebrazione. Tuttavia, riusciamo a mantenere il *filage* religioso nella traduzione attraverso un'altra locuzione idiomatica, «Essere contento come una pasqua»<sup>682</sup>, la quale, ricordando la festa che commemora la risurrezione di Cristo, diventa metafora di grande gioia e, dunque, mantiene il significato dell'originale. Per questa frase, si potrebbe anche scegliere la

<sup>680</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**FÊTE** [...]II. (Dans des expr.) Bonheur, gaieté, joie, plaisir [...] *Être à la fête*: éprouver la plus grande satisfaction. – *Ne pas être à la fête*: être dans une situation pénible».

<sup>681</sup> Cfr. Ivi: «**FÊTE-DIEU** [...] appelée *Corpus Domini* en 1264 (date d'institution) ♦ Solennité religieuse en l'honneur du saint sacrement, au cours de laquelle une hostie consacrée est offerte à l'adoration des fidèles. *Procession de la Fête-Dieu. Des Fêtes-Dieu*».

<sup>682</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**pasqua** [...] 4 pop. Festa, occasione di gioia; oggi solo nelle locc. **contento come una p.**, estremamente felice».

strategia dell'**interpretazione non metaforica**, consapevoli di attenuare la forza metaforica dell'espressione ma anche di esprimerne nitidamente il contenuto nella lingua di arrivo: *J'étais à une belle fête, je vous le garantis!* → Era una gran bella soddisfazione, ve lo garantisco!

Nel terzo passaggio, Thérèse si uguaglia alla Torre di Babele, celebre costruzione descritta nella Genesi e simbolo della superbia umana. Si tratta ovviamente di una metafora nominale: *Thérèse* (N1) est la tour de Babel (N2). Se la traduzione di questa metafora è estremamente lineare, il riferimento biblico che essa veicola rappresenta un efficace strumento nelle mani di Giono per «jouer malicieusement de la polysémie»<sup>683</sup>. La “deformità” fisica di cui parla Thérèse fa parte del suo piano: è lei che ha voluto rimanere incinta per suscitare la pietà degli abitanti del paese ed arrivare poco a poco a Madame Numance. Agli occhi di tutti, e anche di se stessa, Thérèse è «littéralement sanctifiée, mise à l'écart, par sa monstruosité manifeste»<sup>684</sup>. Il linguaggio è carico di riferimenti ai valori cristiani, volontariamente profanati dalla protagonista, la quale, dall'alto della sua torre, sfida la divinità e acquisisce «une véritable sainteté dans le mal», rendendo sempre più difficile ed ambigua la comprensione del suo personaggio.

Il quarto estratto vede passare Thérèse dall'essere la Torre di Babele a diventare immagine stessa della Madonna, «nouvelle icône offerte au regard des passants»<sup>685</sup>. La *metaphore filée* a tema biblico è resa nel testo originale dalla similitudine “*Thérèse figure*

<sup>683</sup> J.P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p. 130.

<sup>684</sup> *Ibidem*.

<sup>685</sup> *Ivi*, p.129.

comme la Sainte Vierge”, immagine già utilizzata dal *Contre* nelle prime pagine del romanzo e da noi precedentemente analizzata. Tuttavia, a differenza della nostra prima proposta per questa metafora, stavolta decidiamo di non rendere “Sainte Vierge” con la versione letterale “Santa Vergine” o “Vergine Santa” ma di usare il più comune “Madonna”, al fine di alleggerire la frase in italiano. Il senso della metafora è riportato fedelmente nella lingua di arrivo veicolando, come nell’originale, l’immagine della dolcezza e dell’umiltà tipiche della Madonna, virtù che Thérèse riesce ad imitare alla perfezione, al punto da arrivare a creare questo blasfemo legame analogico.

Infine, nell’ultimo esempio della serie, Thérèse deride tutte quelle persone che si presentavano, portando viveri e provviste, alla capanna dove vivevano inizialmente lei e il marito. Attraverso un’altra metafora biblica, tradotta letteralmente, la protagonista dipinge un quadro degradato e degradante dell’Epifania, dove i re magi, invece di offrire oro, incenso e mirra, donano bottigliette di vino e ceci. Vediamo allora come nella mente di Thérèse sia tutto sottosopra: è lei che addirittura compatisce chi le fa la carità (*Ils me faisaient pitié*) e, ridicolizzando una delle virtù teologali, vista solo come un modo di lavarsi la coscienza (*Ils avaient besoin de se rassurer avant de dormir. Je me disait: “Dormes, dormez sur vos longues oreilles, imbéciles [...]”*, p. 324), costruisce un contrappunto al discorso biblico, che permette a Giono di confondere e ingarbugliare l’interpretazione del romanzo, dove non si riesce a discernere chi è davvero “santo” da chi, invece, finge di esserlo.

10. *Moi j'estime: du moment qu'on est chrétien, on a le droit de tout faire. Tu sera jugée. Alors, ne te prive pas. [...] Il y en a qui sont pour le paradis. [...] mais, moi je suis modeste; je me satisfais de peu. Après on verra. Je n'ai pas d'orgueil. Je me contente de la **vallée de larmes**.* (pp. 291-292) → Faccio le mie considerazioni: dal momento che siamo cristiani, abbiamo il diritto di fare tutto. Sarai giudicata. Allora non ti privare. [...] Ci sono quelli che sono fatti per il paradiso. [...] Ma io sono modesta; mi basta poco. Poi si vedrà. Non sono orgogliosa. Mi accontento della **valle di lacrime**.

11. *La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté. **Être terre à terre** était pour elle une aventure plus riche que **l'aventure céleste** pour d'autres.* (p. 350) → La verità non contava. Contava solo essere la più forte e godere della libera pratica della sovranità. **Essere terra terra** era per lei un'avventura più ricca di quanto lo fosse per altri **l'avventura celeste**.

Con questi due passaggi, completiamo il discorso dedicato alla metafora continuata a sfondo biblico: in esse troviamo infatti la giusta chiave di lettura delle immagini finora analizzate.

Nel primo dei due estratti è Thérèse a parlare, nel secondo è invece il *Contre*. Tuttavia, attraverso alcune metafore, entrambe le voci narranti esprimono lo stesso concetto: Thérèse non vuole vivere la sua vita pensando di essere un giorno ricompensata con il Paradiso; l'unica cosa che le importa è avere tutto ciò che desidera

durante la sua vita terrena. Alla base dei due esempi c'è proprio la dicotomia religiosa tra Cielo e Terra.

Nel primo esempio, Thérèse si definisce cristiana e, come tale, aspetta di essere un giorno giudicata da Dio. Sembra come se volesse convincere se stessa e gli altri della sua buona fede, invertendo il discorso teologico, ridefinendo persino il peccato (*moi je suis modeste; [...] Je n'ai pas d'orgueil*) e rivendicando una vita esclusivamente terrena e materiale attraverso l'immagine figurata della «vallée de larmes»<sup>686</sup>, che, tradotta letteralmente con il suo **perfetto equivalente italiano**, mantiene intatto il suo senso, ovvero l'espressione della sofferenza della vita terrena, classicamente opposta alla beatitudine dell'aldilà.

Nel secondo estratto, invece, troviamo due diverse immagini figurate in opposizione tra loro: “terre à terre” e “aventure céleste”. La prima è una locuzione metaforica aggettivale<sup>687</sup>, che si potrebbe appunto tradurre parafrasandola con un aggettivo quale “prosaico” o “materiale”. Tuttavia, esiste in italiano lo stesso uso figurato del sostantivo “terra” che, impiegato con l'accezione di “mediocre”, ci sembra adatto per la nostra traduzione, ai fini di mantenere il senso metaforico originale. Tradurremo dunque con l'espressione idiomatica: “essere terra terra”, la quale assume un'importante funzione metaforica, inserendosi nel *filage* biblico presente in questo discorso del *Contre*, dove la vita terrena (*terre à terre*), è

<sup>686</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**valle** [...] figg. [...] **v.di lacrime**, il mondo terreno che, nella tradizione biblica, è considerato come un luogo di sofferenza rispetto all'al di là, luogo di beatitudine».

<sup>687</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**TERRE À TERRE** [terater] **loc. adj.** [...] ♦ Matériel et peu poétique. *Un esprit terre à terre.* [...] *Les préoccupations terre à terre du ménage* → **prosaïque**».

descritta simbolicamente come un'avventura che, agli occhi di Thérèse, è più soddisfacente della vita nell'aldilà: “aventure céleste”. Ecco quindi che la metafora di “vita come viaggio” (definita “metafora strutturale”<sup>688</sup> da Lakoff e Johnson) si intreccia a quella biblica, la quale fa da sfondo al passaggio e anche all'intero romanzo, e che dà la possibilità a Giono di legittimare in un certo senso l'impresa machiavellica di Thérèse e il titolo stesso dell'opera, che assume anch'esso una valenza simbolica.

Se c'è dunque una cosa che accomuna le versioni discordanti e contraddittorie delle due voci narranti è proprio la concezione di Thérèse come “âme forte”, che ha finalmente trovato «une marche à suivre»<sup>689</sup>: il piacere di dominare tutto e tutti.

Infine, nel nostro campionario di metafore originali, non dobbiamo dimenticare di citare quelle che fanno di Giono «le peintre de la nature que l'on sait»<sup>690</sup>. Se è vero che ne *Les Âmes fortes*, così come in tutte le altre *Chroniques*, le bellezze della natura cedono il posto al dramma dell'uomo moderno e il linguaggio si fa perciò meno lirico e poetico, l'autore non rinuncia comunque a descrivere un **mondo in continua trasformazione**, «où tout est vivant»<sup>691</sup>.

Grazie alla scelta della focalizzazione interna, infatti, la visione del mondo che ci viene presentata è sempre deformata dalla

---

<sup>688</sup> Cfr. par. 2.3.4.

<sup>689</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 350: «Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait, une fois pour toutes, trouvé une marche à suivre».

<sup>690</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 444.

<sup>691</sup> *Ibidem*.

soggettività di chi guarda, pensa e racconta, fornendo eccezionali spunti alla creazione metaforica<sup>692</sup>.

Alla base di questo tipo di metafore c'è spesso il fenomeno cosiddetto dell'«**animisation**»<sup>693</sup>, che permette di parlare di un concetto inanimato attraverso immagini di soggetti animati. Nel caso in cui la sfera dell'animato a cui la metafora fa riferimento è il mondo umano, allora si parla di **personificazione**.

Nondimeno, nel linguaggio di Giono non sono solo i corpi inanimati ad essere dotati di vita, ma anche l'uomo subirà metamorfosi, prendendo i connotati di animali o di oggetti, all'interno di una realtà dove tutto «se dédouble et s'amplifie»<sup>694</sup>.

---

<sup>692</sup> Cfr. Ivi, p. 473: «La focalisation interne superpose deux points de vue: celui subjectif du personnage focalisateur, qui impose une vision déformée du réel; et celui de la narration/du narrateur, qui donne les éléments de décodage de la réalité référentielle. Cette superposition de points de vue divergents au sujet d'un même dénoté est à tous égards assimilable à un trope. La valeur différentielle entre la narration descriptive focalisée et ce que le cadre narrative laisse par ailleurs connaître de la nature référentielle du dénoté constitue l'homologue de l'écart entre les signifiés doubles du trope».

<sup>693</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 444 : «l'animisation consiste à dépendre un inanimé sous les traits d'un animé».

<sup>694</sup> P. CITRON, *Giono*, op. cit., p. 130-132: «[...] par le même mouvement sans doute que celui qui le pousse constamment à inventer ou à mentir, Giono, dès que se présente à lui une réalité quelconque, fait surgir pour en rendre compte une autre réalité empruntée à un registre différent. De la sorte, tout chez lui se dédouble et s'amplifie. [...] Un être humain sera un animal [...]. Inversement, les arbres sont des hommes [...] C'est surtout dans la nature que Giono donne libre cours à son ivresse. Tout ce qui bouge prend évidemment vie pour lui : le feu est une bête [...] ; le vent est tantôt un homme qui s'en va [...] tantôt, le plus souvent, un animal [...] parfois enfin un objet mouvant [...]. Mais la plus typique de son imagination réside dans sa capacité à conférer le mouvement à l'immobile, à la terre [...]. Chez Giono, les règnes se juxtaposent de si près qu'on ressent comme un brassage».

1. *Il y a une route qui vient de la Drôme. Elle vient ! Elle en fait des manières pour venir! À chaque ruisseau, s'il y a seulement quatre travers de doigt d'eau, elle s'y reprend à cinq ou six fois avant de faire un pont. Elle s'approche, elle s'écarte ; enfin, elle traverse ; après avoir eu l'air de dire : à Dieu vat! [...] Et quand elle est dans Châtillon, cette route-là, qu'est-ce qu'elle y fait? Comme tout le monde à Châtillon: elle y tourne sur elle-même.* (p. 142) → C'è una strada che viene dalla Drôme. Viene! Ne fa di storie per venire! Ad ogni ruscello, se è largo anche solo quattro dita, ci prova cinque o sei volte prima di fare un ponte. Si avvicina, si allontana; alla fine, attraversa; dopo che pareva avesse detto: che Dio mi assista! [...] E quando è a Châtillon, quella strada lì, cosa fa? Quello che fanno tutti a Châtillon: **gira su se stessa.**

In questo passaggio, tratto da una descrizione della città di Chatillon che il *Contre* offre al suo “pubblico”, notiamo la presenza di una metafora continuata basata sulla personificazione di una strada. Basta leggere espressioni come “elle vient”, “elle s'approche”, “elle s'écarte”, “elle traverse”, “elle a eu l'air de dire”, “elle y tourne sur elle-même” per pensare che si tratti di un essere umano. Anzi, se aprissimo a caso il libro su questa pagina e leggessimo qualche riga in cui non è nominato il soggetto, penseremmo certamente che si tratta di una donna, non solo perché il vocabolo è di genere femminile (sia in francese che in italiano), ma anche per il modo in cui questa strada “si comporta”: per esempio si spaventa ad attraversare un fiumiciattolo, mettendosi

nelle mani del Signore prima di farlo (*à Dieu vat!*)<sup>695</sup>, incarnando perfettamente il classico *cliché* del “sesso debole”.

Tradurre un simile discorso, in cui Giono si diverte ad usare metafore insolite attribuendo agli oggetti più disparati caratteristiche umane, può risultare alquanto difficile, poiché si deve ricreare l'illusione della verosimiglianza che l'autore originale riesce a veicolare.

Sicuramente in francese l'impatto della metafora continuata è più forte, grazie alla ripetizione del pronome personale “elle”, che aiuta il lettore ad entrare nella visione fantasiosa del *Contre*/scrittore, il quale uguaglia una strada ad una persona. In italiano la reiterazione del pronome “lei”, che, al contrario che in francese, si usa esclusivamente per le persone e non per le cose, non solo sarebbe ridondante e renderebbe estremamente pesante il discorso, ma sembrerebbe quasi come se si volesse a tutti i costi esplicitare la metafora. D'altronde, non possiamo nemmeno utilizzare il pronome “essa”, in quanto, riferendosi ad animali o a cose, farebbe crollare l'associazione analogica alla base dell'intero passaggio. Scegliamo dunque di tradurre letteralmente, senza utilizzare pronomi, creando un discorso corretto e fluente dal punto di vista linguistico nella lingua di arrivo e rispettando allo stesso tempo l'ambiguità della metafora originale.

---

<sup>695</sup> Cfr. M. GREVISSE, *Le français correct. Guide pratique des difficultés*, 6<sup>e</sup> édition revue par M. Lenoble-Pinson, Paris-Bruxelles, Deboeck-Duculot, 2009, p. 282: «En termes de marine, au moment où le bateau part (Ac.), on dit : *à Dieu vat!*, “À la grâce de Dieu! Adviene que pourra!”. On écrit parfois *à Dieu va* (impératif). Le *t*, souvent prononcé, de *vat* est vraisemblablement le même que celui qui s'ajoute dans le langage populaire à *va* + une voyelle, comme dans *Malbrough s'en va-T-en guerre*».

Il passaggio è caratterizzato da una notevole forza simbolica dovuta anche alla presenza di diverse locuzioni figurate solitamente utilizzate per riferirsi a persone come «faire des manières»<sup>696</sup>, che si dice di chi si fa i capricci o si fa pregare, oppure «s'y reprendre à plusieurs fois pour faire quelque chose»<sup>697</sup>, usato per parlare dei vari tentativi che si fanno prima di risolversi ad agire in un determinato modo, e ancora «avoir l'air de»<sup>698</sup>, che si usa per le persone ma anche per le cose con l'accezione di “dare l'impressione”.

Tutte queste espressioni idiomatiche possono tuttavia essere considerate metafore originali a dimostrazione ancora una volta di uno dei passatempi preferiti di Giono, cioè “défiger” le “locutions figées”<sup>699</sup>, le quali, liberate dalla loro inerte staticità e usate in contesti insoliti, creano analogie inaspettate e visioni destabilizzanti della realtà. Per la traduzione di queste locuzioni scegliamo delle espressioni **equivalenti**, capaci di mantenere il linguaggio familiare che nonostante tutto pervade il brano originale, al fine di sdrammatizzare una descrizione che altrimenti rischierebbe di

---

<sup>696</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**MANIÈRE** [...] **II** (XVIIe) AU PLUR. Comportement d'une personne considéré surtout dans son effet sur autrui. [...] *Faire des manières*: être poseur (→ **chichi, embarras**), faire des simagrées, se faire prier».

<sup>697</sup> Cfr. Ivi: «**SE REPRENDRE** 1. (REFL.) Se ressaisir en retrouvant la maîtrise de soi ou en corrigeant ses erreurs. [...] LOC. *S'y reprendre à deux fois, à plusieurs fois pour faire qqch.*: faire deux, plusieurs tentatives pour faire qqch.».

<sup>698</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**AIR** [...] **3**. AVOIR L'AIR: présenter tel aspect. [...] ◇ (Avec de et l'inf.) → **sembler**. *Tu as l'air de me reprocher*».

<sup>699</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 502: «les animisations réalisées grâce au défigement de locutions figées participent aussi de ces visions métamorphosantes».

risultare troppo affettata e retorica. “Faire des manières” diventa dunque “fare storie”, “s’y reprendre” è reso con “provarci” e “avoir l’air de” semplicemente con “sembrare”.

Infine, ci dedichiamo all’immagine conclusiva del passaggio, «elle y tourne sur elle-même»<sup>700</sup>, locuzione che viene tradotta letteralmente e che in questo contesto assume valore metaforico in quanto sottolinea un’affinità tra la strada e gli abitanti di Châtillon. Come loro, infatti, essa gira a vuoto su stessa, non sapendo cosa fare, a simbolo dell’apatia e della lentezza che caratterizzano quel paesino, descritte poco prima dal *Contre* attraverso un’altra delle sue originalissime e spesso ironiche analogie: «Les sucres d’orge fondent dans les vitrines et il faut trois étés pour faire fondre un sucre d’orge. Ils ne fondent pas à cause de la chaleur; ils fondent parce qu’ils restent là trop longtemps. C’est pour le sucre d’orge et c’est pour tout. C’est un pays où on a tellement de temps que, tout ce dont on a envie, on ne finit par l’avoir que fondu»<sup>701</sup>.

2. *Même les rues faisaient prudemment le tour de certaines maisons : des rues pleines d’épiceries, de boucheries, d’artisaneries, de tonneliers et de charrons, brusquement devenaient grises et ne pipaient plus mot. [...] Elles tournaient sur la pointe des pieds autour des perrons, des*

<sup>700</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**TOURNER** [...] II V. intr. **A.** Être en rotation **1.** (fin Xe) Se mouvoir circulairement (exécuter un mouvement de rotation, de giration) ou décrire une ligne courbe (autour de qqch.). *Faire tourner une roue sur elle-même.* [...] LOC. *Tourner en rond*: être désœuvré, ne pas savoir quoi faire».

<sup>701</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 141.

*bornes et des fenêtres grillagées.* (pp. 288-289) → Persino le **strade** passavano con prudenza attorno a certe case: vie piene di drogherie, macellerie, botteghe di artigiani, bottai e carrai, all'improvviso diventavano grigie e **non fiatavano più**. [...] **Giravano in punta di piedi** attorno a scalinate, recinti e finestre graticolate.

Anche in questo estratto, l'oggetto della metafora sono le strade di Châtillon che vengono descritte in termini umani. Siamo nuovamente di fronte ad una *metaphore filée* basata su una personificazione. Le strade di cui si parla sono parte integrante della popolazione del paese e, conoscendo dove abitano le persone meno raccomandabili, si ammutoliscono nelle vicinanze delle loro case.

Le espressioni che sono usate per creare questa metafora sono “ne pipaient plus mot” e “tournaient sur la pointe des pieds”.

La prima rappresenta una locuzione familiare che deriva da un antico verbo latino, «pipare»<sup>702</sup>, la cui radice onomatopeica evoca il suono acuto e sibilante che ricorda quello che emettono gli uccelli. Il verbo francese, difatti, si utilizza comunemente nell'accezione di “attirare con l'inganno”, riferendosi ad un particolare tipo di caccia, detta «à la pipée»<sup>703</sup>, dove difatti si richiamano gli uccelli imitando il loro verso. L'espressione in

<sup>702</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**PIPER** [pipe] v. 1180; lat. pop. *pippare*, class. *pipare* «glousser». [...] Ce verbe est issu du latin populaire *pippare*, classique *pipare* “glousser, piauler”, d'un radical onomatopéique évoquant un bruit aigu, un sifflement (cf. lat. *pipire* “piauler”, *pipiare* “vagir”, angl. *to peep* et all. *piepen*, *piepsen* “piauler, couiner”, all. *pfeifen* “siffler”»).

<sup>703</sup> Cfr. Ivi: «**PIPÉE** [...] chasse à laquelle on prend les oiseux aux pipeaux après les avoir attirés en imitant le cri de la chouette et d'autres oiseaux (→ piper)».

questione si riferisce tuttavia ad un modo di dire molto comune in francese: «ne pas piper»<sup>704</sup>, che significa appunto “non emettere suoni”. La nostra traduzione non mantiene l’etimologia metaforica del termine originale, ma si serve di un equivalente ugualmente familiare nella lingua di arrivo, “non fiatare”, conservando così il senso della metafora, basata sull’*animisation* di una strada che, nelle «visions métamorphosantes»<sup>705</sup> di Giono, arriva finanche a parlare.

La seconda immagine metaforica rimanda alla *locution figée* «Sur la pointe des pieds»<sup>706</sup>, la quale, associata all’avverbio “prudemment”, rafforza la personificazione della strada, dal momento che entrambe le espressioni fanno riferimento ad un’attitudine prettamente umana e cioè l’essere cauti e discreti di fronte ai pericoli. La strada infatti, agisce come una persona, stando attenta a non fare rumore quando lo ritiene rischioso. Inoltre, la locuzione è usata in senso metaforico anche e soprattutto perché fa riferimento ai “piedi” di una strada, che non solo parla, ma pure cammina.

<sup>704</sup> Cfr. Ivi: «**PIPER** [...] I V. intr. 1 vx Frouer ; chasser à la pipée. 2 MOD. Ne pas piper: ne pas souffler mot. “Le curé tiquait bien un peu sur ces plaisanteries mais [...] il ne pipait pas” (Celine)».

<sup>705</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L’esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l’orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 502.

<sup>706</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**POINTE** [...] 5. (1669) LA POINTE DES PIEDS : l’extrémité des pieds. *Se dresser, se hausser sur la pointe des pieds* [...] *Marcher sur la pointe des pieds*, pour éviter de faire du bruit. LOC. *Sur la pointe des pieds*: très discrètement ; en prenant des précautions. *C’est une affaire délicate, allez-y sur la pointe des pieds*».

In italiano esiste un equivalente esatto di quest'espressione figurata, che è quindi tradotta letteralmente mantenendo il senso originale: "camminare in punta di piedi".

3. *Les peupliers [...] longeaient la route en ronronnant et en étincelant comme des chats. [...] Les soupirs des hautes forêts travaillées de vent, les gémissements des arêtes rocheuses, le sourd grondement des gorges, [...] animaient le monde immobile* (p. 177) → **I pioppi [...] costeggiavano la strada facendo le fusa e splendendo come gatti. [...] I sospiri delle alte foreste tormentate dal vento, i gemiti delle creste rocciose, il sordo brontolio delle gole, [...] animavano il mondo immobile.**

Come possiamo notare, la traduzione di questo passaggio fortemente metaforico, in cui l'*animisation* regna sovrana, è estremamente lineare e la strategia adottata è quella della **traduzione letterale**. Decidiamo tuttavia di riportarlo nel nostro *échantillon* di metafore originali a simbolo della «rhétorique visionnée»<sup>707</sup> tipica della scrittura di Giono, dove non manca mai l'occasione di arricchire la rappresentazione della realtà<sup>708</sup> tramite associazioni ed identificazioni fuori dal comune.

<sup>707</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 491.

<sup>708</sup> Cfr. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p.160: secondo l'autrice, la metafora «est génératrice de valeurs sémantiques additionnelles qui viennent enrichir la représentation du référent».

In questa descrizione lirica del paesaggio, ovviamente tratta dalla versione del *Contre*, dove la voce di Giono poeta fa ogni tanto capolino, tutto ha un'anima: i pioppi mossi dal vento fanno le fusa come i gatti e il loro colore, illuminato dai raggi del sole, brilla come il pelo di questi eleganti felini; le foreste sospirano, tormentate dal vento, che fa gemere anche le creste rocciose e fa brontolare<sup>709</sup> le gole.

Tutta la realtà è deformata dalle percezioni metaforiche dell'autore, fondamento della sua poetica non solo ne *Les Âmes fortes* ma nella sua intera creazione letteraria.

4. *Je me disais: «Est-ce déjà l'alouette? Ou qu'est-ce que c'est qui grince? Une charrette dans les chemins, la-haut?» C'étaient les branches. À rester immobile, le nez en l'air, on se rendait compte. Elles poussaient de petit cris de rat.* (p. 273) → Mi chiedevo: «È già l'allodola? Cos'è che stride altrimenti? Un carretto per le strade lassù?» Erano **i rami**. Se restavi immobile, col naso per aria, te ne rendevi conto. **Cacciavano gridolini da topo.**

Come nell'esempio precedente, anche qui la natura viene vista attraverso lo sguardo deformante della poetica metaforica di Giono.

<sup>709</sup> Il termine francese “grondement”, che significa comunemente “ringhio” è tradotto nella nostra proposta facendo riferimento all'accezione più arcaica e letteraria del verbo da cui deriva, “gronder”: «GRONDER [...] 1. Émettre un son menaçant et sourd → grogner. Chien qui gronde (→ grrr). [...] 3. VX OU LITTER. Murmurer, se plaindre à voix basse entre ses dents, sous l'effet de la colère, etc. → bougonner, grogner, grommeler, murmurer, ronchonner», Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.

Stavolta, però, è Thérèse che parla, descrivendo una sua passeggiata nel bosco. Notiamo infatti che il lirismo che caratterizza le personificazioni appena analizzate, tratte dai racconti del *Contre*, non è invece presente nelle parole della protagonista, che invece rileva un'analogia meno sublime tra i rami di un albero e un topo.

L'*incipit* inaspettatamente idilliaco della frase, *Je me disais*: «*Est-ce déjà l'alouette?*», in cui la voce narrante, parlando tra sé e sé, crede di sentire il verso dell'allodola, uccello spesso evocato nei componimenti poetici e definito metaforicamente da Shakespeare come «la messaggera del mattino»<sup>710</sup>, scade immediatamente dopo, quando Thérèse si riferisce al suono in questione come a un prosaico «grincement»<sup>711</sup>, associato appunto allo stridio sgradevole delle ruote di un carro. Ma è la frase seguente, tuttavia, a racchiudere la metafora prima annunciata: *les branches poussaient de petit cris de rat*. Si tratta di una metafora basata sull'*animisation* dei rami che, probabilmente mossi dal vento, producono suoni stridenti simili allo squittio dei topi. La metafora è chiara, poiché il suo senso è già anticipato dalla domanda di Thérèse: *Ou qu'est-ce que c'est qui grince?*. La **traduzione è letterale**, il suo senso è ovviamente mantenuto nel testo di arrivo. Le uniche difficoltà non

<sup>710</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, Atto III, scena 5 : «*Giulietta*: Già vuoi andare? Non è vicino ancora, il giorno. / Non era l'allodola, era l'usignolo, / che prima ti ha ferito l'orecchio timoroso. / Canta su quel melograno ogni notte. / Credimi, amore, era l'usignolo. *Romeo*: Era l'allodola, messaggera del mattino, / non l'usignolo. Guarda, amore, quelle strisce maligne / che orlano le nubi sfilacciate laggiù a oriente. / Le candele della notte si sono consumate e il giocondo giorno / sta in punta di piedi sulle cime brumose dei monti. / Devo andar via e vivere, o rimanere e morire».

<sup>711</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**GRINCER** [...] 2. (choses) Produire un son aigu et prolongé, désagréable. → **crier**. [...] 3. (Animaux) Émettre un cri grinçant. *Le chauve-souris grince*».

sono dunque di tipo interpretativo ma esclusivamente lessicale e grammaticale, come ad esempio la scelta del verbo “cacciare” rispetto ad un più formale “emettere” oppure del diminutivo “gridolini” al posto “di piccolo gridi”, che ci sembra renda più scorrevole in testo in italiano.

5. *Je m'abritais sous les buis. C'était un vin ce feuillage, surtout remué.* (pp. 272-273) → Mi riparavo sotto i bossi. **Quel fogliame era inebriante come un vino**, specialmente se veniva scosso.

Anche qui la natura è descritta dalla protagonista Thérèse che, nel testo originale, utilizza una metafora per descrivere l'odore emanato dai bossi. Si tratta di una metafora nominale: *ce feuillage* (N1) est un vin (N2). Nel testo di partenza, la posposizione dell'oggetto rispetto a quella che nella terminologia di Newmark è l'immagine e in quella di Richards è invece il *vehicle* della metafora, vale a dire l'elemento a cui è assimilato l'oggetto della metafora, ha lo scopo di rafforzare la tonalità orale del racconto, nonostante l'associazione tra il vino e le fronde degli alberi non sia tanto comune e quotidiana. Il punto di contatto tra i due elementi della metafora, cioè il senso del tropo, non è così esplicito. Nella nostra proposta di traduzione scegliamo pertanto di rendere la figura originale mediante una **similitudine con spiegazione**, per essere certi che essa non sfugga al lettore. Nel testo di arrivo Thérèse dirà quindi che le foglie dei bossi, scosse dal vento, erano inebrianti come il profumo che promana da un vino.

6. *Je m'étais dit: «L'ombre est comme le paon: elle a des yeux dans ses moindres plumes.»* (p. 369) → Mi ero detta: «L'ombra è come il pavone: **ha occhi** dappertutto».

Come nell'esempio precedente, la scelta del punto di vista soggettivo posto nella coscienza di Thérèse contribuisce a creare visioni deformanti della realtà e dà lo spunto per una nuova metafora. Qui, oltretutto, notiamo l'“aggravante” dell'ombra che, offuscando la percezione della protagonista<sup>712</sup>, facilita i suoi «troubles sensoriels»<sup>713</sup> impedendo inoltre ancora di più al lettore di vederci chiaro sulle faccende narrate.

È proprio l'ombra che viene paragonata ad un pavone, attraverso una similitudine, “L'ombre est comme le paon”, che associa i campi semantici dell'astratto e del concreto. La *comparaison* è subito seguita dai due punti e da una metafora molto originale che rende esplicita l'analogia tra gli elementi che la compongono: l'ombra “a des yeux dans ses moindres plumes”. Per esprimere la sua paura di essere vista mentre commette al buio un atto illecito, Thérèse, afferma che nell'ombra possono mimetizzarsi tanti occhi indiscreti come quelli che ornano le piume dei pavoni.

---

<sup>712</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 473: «La technique narrative du point de vue permet de faire partager au lecteur une vision du monde soumise à la déformation de la subjectivité. Cette déformation est d'autant plus grande que les conditions sont extrêmes ou simplement inhabituelles. D'un côté, la perception de l'observateur peut être momentanément entravée, soit par des écrans aux perceptions visuelles (brouillard, lumière aveuglante, obscurité...), soit par des troubles sensoriels (occasionnés par la fièvre, le vertige, un malaise, un coup, l'asphyxie)».

<sup>713</sup> *Ibidem.*

Per la nostra traduzione, tuttavia, optiamo per la conversione della metafora nella **spiegazione del suo senso**: “elle a des yeux dans ses moindres plumes” diventa così “ha occhi dappertutto”. Questa scelta deriva dal fatto che la resa letterale della metafora sarebbe stata a nostro parere troppo complessa nella lingua di arrivo, rischiando di appesantire il discorso: “ha occhi anche nelle più piccole piume”. In questo modo, invece, manteniamo comunque il senso della metafora e la sua originalità nel testo di arrivo, ma ci preoccupiamo anche di renderla in una forma corretta e scorrevole per i potenziali destinatari italiani.

7. *Des yeux de loup. Elle te dévisageait. [...] Il n'y avait qu'une chose qu'elle faisait : elle dévisageait tout le monde comme si elle allait vous manger* (p. 87) → **Occhi da lupo**. Ti fissava. Non faceva altro: fissava tutti come se stesse per mangiarli.
8. *C'est une petite boule, pas très grosse mais bien ronde. À peine si on voit ses jambes. Sur une chaise ordinaire, quand il est assis, ses pieds ne touchent pas par terre. [...] Sa bonne grosse figure est son chef-d'œuvre: il y a des yeux de chien. Vous parlez? Il vous écoute, il met sa tête de côté comme les chiens qui écoutent leur maître.* (p. 133) → **È una pallina**, non molto grossa ma tonda tonda. Si vedono a malapena le gambe. Quando è seduto su una sedia normale, i suoi piedi non toccano terra. [...] **Il suo bel faccione è il suo capolavoro: ha occhi da cane**. State parlando? Lui vi

ascolta, abbassa lateralmente la testa **come fanno i cani** che ascoltano il padrone.

Concludiamo con due diverse immagini metaforiche tratte rispettivamente dalla versione di Thérèse e da quella del *Contre*. Abbiamo accomunato gli esempi in quanto in entrambi l'oggetto della metafora non appartiene alla sfera semantica dell'inanimato, come per i casi precedenti, in cui gli elementi della natura prendevano simbolicamente vita, ma appartiene invece al mondo umano, prodigiosa fonte di originali analogie.

Nel passaggio tratto dal racconto di Thérèse, la narratrice descrive le impressioni provate al momento del primo incontro con Madame Numance. Quest'ultima viene paragonata ad un lupo, attraverso una metafora nominale di tipo determinativo che associa gli occhi della donna a quelli dell'animale: *yeux* (N1) *de loup* (N2). Il senso della metafora è ovviamente l'aggressività che accomuna il lupo e Madame Numance che fissava le persone “come se volesse mangiarle”. La traduzione è letterale ed è importante sottolineare che il *leitmotiv* “des yeux de loup”, ripetuto altre volte nel corso del romanzo<sup>714</sup>, crea una sorta di *métaphore filée* basata sulla sfrenata generosità di Madame Numance, una passione che la divora e che arriva addirittura ad essere definita «ferocité»<sup>715</sup> dalla seconda voce narrante, confondendo le certezze del lettore che l'ha vista fin

<sup>714</sup> J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 90 (*Elle était debout. Près du bureau de son mari, les bras ballants et elle regardait droit devant elle avec des yeux de loup qui étaient ce qu'on voyait le mieux de tout*), p. 91 (*Mais ce qui était, par contre, entièrement visible, c'était son regard de loup*), p. 95 (*toujours son amazone, son chapeau à plumes, ses petits pas, ses yeux de loup*), p. 100 (*elle n'avait pas cessé de tenir la Carluque sous son regard de loup*) e p. 116 (*Muette et ne regardant personne de ses yeux de loup, grands ouverts*).

<sup>715</sup> Ivi, p. 152.

dall'inizio come un personaggio positivo e dotato di una grande bontà.

Nel brano tratto invece dalla versione del *Contre*, è Firmin a diventare oggetto di diverse metafore, che lo pongono ovviamente sotto una cattiva luce, ridicolizzandolo. Anche in questo caso si tratta di associazioni «entre l'humain et les autres règnes»<sup>716</sup> che, nella scrittura di Giono, si presentano spesso non semplicemente come analogie ma come totali identificazioni<sup>717</sup>. Notiamo difatti la presenza di metafore principalmente nominali, dove l'oggetto si immedesima in tutto e per tutto nel suo comparante. Firmin è assimilato prima ad una pallina, per la rotondità del suo corpo (*C'est une petite boule*), e poi ad un cane, per lo sguardo (*il y a des yeux de chien*) e, attraverso una similitudine, per il modo di rapportarsi agli altri (*Vous parlez? Il vous écoute, il met sa tête de côté comme les chiens*).

Nella nostra proposta abbiamo cercato, attraverso una traduzione letterale, di mantenere le stesse metafore, preoccupandoci soprattutto di creare un discorso scorrevole in italiano, rispettando l'intenzione ironica e mordace del testo originale.

Nell'analisi di alcune delle metafore originali presenti ne *Les Âmes fortes*, abbiamo visto come Giono riesca a creare una

---

<sup>716</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 491.

<sup>717</sup> Cfr. *Ibidem*: «Chez lui, l'analogie, même exprimée par des comparaisons-similitudes, tend ainsi à devenir identification: le geste comparatif se mue en hybridation, la ressemblance en métamorphose».

stupefacente «combinatoire kaléidoscopique»<sup>718</sup>, facendo emergere caratteri inediti anche dalla descrizione degli aspetti più familiari del nostro quotidiano: oggetti, elementi del mondo naturale, sensazioni ed impressioni. Come afferma Pierre Citron, infatti, Giono è «un des plus grands découvreurs de “correspondances”, au sens baudelairien»<sup>719</sup>.

La traduzione di una simile scrittura richiede soprattutto un attento lavoro di comprensione ed interpretazione del testo di partenza, al fine di riprodurre la stessa forza metaforica non solo a livello delle singole frasi ma, vista la presenza di numerosi *filages*, soprattutto a livello della totalità del testo, non dimenticando ovviamente la qualità linguistica dell'opera di arrivo, che deve risultare il più possibile accessibile ai nuovi destinatari.

#### 4.2.2 Le *locutions figées* e i proverbi

Come abbiamo più volte sottolineato, ne *Les Âmes fortes* le espressioni idiomatiche rappresentano una costante indiscutibile della parlata dei protagonisti, i quali, essendo esponenti del popolo, si esprimono usando un lessico quotidiano e un linguaggio fatto di *tournures* familiari.

La traduzione delle *locutions figée* rappresenta un'ardua prova poiché, a differenza delle metafore, la strategia della traduzione *mot à mot* è quella a cui si fa meno riferimento, essendo queste espressioni caratterizzate da un grado di coesione interna tra

---

<sup>718</sup> Ivi, p. 131.

<sup>719</sup> Ivi, p. 128.

forma e contenuto così elevato da impedire di ricavarne il senso dal significato letterale delle singole parti che le compongono.

Oltretutto, come suggerisce la parola stessa, tali espressioni sono “idiomatiche”, e sono quindi tipiche di una determinata lingua e della cultura ad essa soggiacente, le quali possono non corrispondere a quelle di arrivo.

Nelle nostre proposte di traduzione, pertanto, focalizzeremo l'attenzione sulla riproduzione del senso dell'espressione originale in una forma corretta e scorrevole nel testo di arrivo. Come per le metafore, supporteremo ogni suggerimento di traduzione con riferimenti alle teorie esposte precedentemente e con le dovute precisazioni linguistiche ed etimologiche.

1. – *Mon cœur se soulève. Manger ces choses blanches dans la maison d'un mort! – Elle cherche midi à quatorze heures!* (p. 33) → **Ho il voltastomaco.** Mangiare queste cose bianche nella casa di un morto! – **Come si complica l'esistenza!**

In questo breve dialogo tratto dalle pagine introduttive del romanzo, ambientate durante la veglia funebre, scorgiamo la presenza di due espressioni idiomatiche. La prima, “mon cœur se soulève” rientra in una serie di locuzioni, molto comuni in lingua francese, in cui il cuore è inteso come sinonimo di “stomaco”. In particolare, la frase «soulever le cœur»<sup>720</sup>, indicando un movimento anomalo dello

<sup>720</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**CŒUR** [...] **3.** (EN LOC.) Estomac. *Avoir mal au cœur*: avoir des nausées. → **haut-le-cœur.** *Avoir le cœur au bord des lèvres*:

dell'organo, rappresenta il disgusto provato dalla donna nel vedere le sue compagne mangiare le famose “caillettes” durante la veglia funebre. Tradurre con la parafrasi “Sono disgustata” comporterebbe la riduzione della forza metaforica della frase. Scegliamo quindi la strategia dell'**equivalenza**, sostituendo la locuzione di partenza con un'altra ad essa correlata che ne mantiene comunque il senso, rimanendo così aderenti all'intenzione del testo originale: «Avere il voltastomaco»<sup>721</sup>.

La seconda locuzione, «chercher midi à quatorze heures»<sup>722</sup> non presenta invece un suo equivalente in italiano. La frase idiomatica che potrebbe avvicinarsi di più al significato dell'idioma, e cioè “chercher des difficultés où il n'y en a pas”, è «cercare il pelo nell'uovo»<sup>723</sup>. Tuttavia, scegliamo di tradurre con un'espressione letterale, “complicarsi l'esistenza”, la cui correttezza ci viene confermata anche da altri dizionari<sup>724</sup>, attuando così la strategia della **parafrasi**. Sebbene usare l'espressione “cercare il pelo nell'uovo” ci avrebbe permesso di mantenere il carattere figurato dell'espressione originale, riteniamo che essa si allontani

---

être prêt à vomir. *Avoir le cœur barbouillé.* – FIG. *Soulever le cœur.* → **dégoûter, écœurer.** – *Rester sur le cœur. Avoir, garder une injure sur le cœur* (cf. fam. *Je ne l'ai pas digéré*)».

<sup>721</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**voltastomaco** [...] senso di nausea, conato di vomito: *la panna montata mi dà il v.*; anche in senso fig., schifo, ribrezzo: *l'ipocrisia di certe persone mi fa venire il v.*».

<sup>722</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**MIDI** [...] **2.** Heure du milieu du jour, douzième heure [...] LOC. *Chercher midi à quatorze heures*: chercher des difficultés où il n'y en a pas, compliquer les choses».

<sup>723</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**pelo** [...] figg. [...] **cercare il p. nell'uovo**, essere eccessivamente pignolo e cavilloso».

<sup>724</sup> Cfr. G. FOLENA, C. MARGUERON, *Dizionario Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Paris, Larousse, 1987 e GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.

leggermente dal significato effettivo della frase. Infatti, se “chercher midi à quatorze heures” è qualcosa di assolutamente impossibile e paradossale, “cercare il pelo nell’uovo” è invece un’impresa realizzabile, seppur difficile. La donna a cui è riferita l’espressione, non è accusata di essere troppo pignola nell’ingigantire un problema che per le altre è insignificante, ma di vederne uno che per loro non esiste proprio. Oltretutto, il modo di dire “cercare il pelo nell’uovo” ha un suo equivalente in francese, «chercher la petite bête»<sup>725</sup>, locuzione metaforica che viene usata qualche rigo dopo sempre in riferimento alla stessa persona, la quale si rifiuta, per rispetto del “pauvre Albert”, di mangiare durante la veglia (*Tu cherches la petite bête. Pourquoi voudrais-tu qu’on mange avec ses doigts si on a des fourchettes et des assiettes?*, p. 34). Preferiamo quindi non tradurre “chercher midi à quatorze heures” con questa locuzione italiana anche per evitare ripetizioni troppo ravvicinate della stessa *tournure*.

2. – [...] Un mot c’est vite dit et après, **les bons comptes font les bons amis**. – **Tu tournes autour du pot**. – **À bon entendeur salut**. (p. 40) → [...] Si fa presto a dire una parola e poi, **patti chiari, amici cari**. – **Ci stai girando intorno**. – **A buon intenditor, poche parole**.

<sup>725</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**BÊTE** [...] 2. LOC. FIG. *Chercher la petite bête*: créer des difficultés en montrant le détail qui fait problème» e GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.: «**pelo** [...] • Cercare il **pelo nell’uovo**, chercher la petite bête».

Questo breve scambio di battute tra due delle “veglianti” dimostra la presenza massiccia di *locutions figées* ne *Les Âmes fortes*: in sole tre righe, infatti, ve ne sono ben tre, senza considerare la frase “c’est vite dit”, che, ricalcando la locuzione avverbiale «vite fait»<sup>726</sup>, ci dà la possibilità di tradurre con un’espressione molto comune in italiano, “si fa presto a dire”.

Tra le tre locuzioni idiomatiche presenti in questo esempio, due sono proverbiali: “Les bons comptes font les bons amis” e “À bon entendeur salut”.

Come sostenevano Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet nel loro modello di traduzione, la strategia più frequentemente usata per tradurre i proverbi è l’**equivalenza**, in quanto essa permette di tradurre un’espressione mediante un’altra diversa dal punto di vista formale, ma uguale dal punto di vista semantico.

Entrambi i proverbi, difatti, presentano i loro equivalenti in italiano. Per esempio, “Les bons comptes font les bons amis” corrisponde a “Patti chiari, amicizia lunga”. Tuttavia, per la nostra proposta di traduzione, scegliamo una versione differente dello stesso proverbio, «Patti chiari, amici cari»<sup>727</sup>, rintracciata soltanto in due dei dizionari a nostra disposizione. Optiamo per questa poiché, nonostante sia meno comune nella lingua di arrivo (il dizionario che la riporta è tra i più datati), non solo non stona con il linguaggio un po’ arcaico del testo di partenza ma soprattutto in quanto

---

<sup>726</sup> Cfr. GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.; «vite [vit] avv. presto, in fretta [...] (fam.): **Vite fait**, in fretta, alla svelta; *tu auras vite fait de comprendre*, capirai in fretta; *on a vite fait de dire que...*, si fa presto a dire che...».

<sup>727</sup> Cfr. G. FOLENA, C. MARGUERON, *Dizionario Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit. e E. STRAUSS, *Dictionary of European Proverbs*, London, Routledge, 1994.

permetterebbe di mantenere, attraverso la rima e la paronomasia formate da “chiari” e “cari”, un legame con la locuzione originale, dove la ripetizione dell’aggettivo “bons” crea un’allitterazione che conferisce alla frase un certa musicalità, caratteristica che abbiamo detto essere tipica dei proverbi di tradizione orale.

Al proverbio francese “À bon entendeur salut” corrisponde invece in italiano “A buon intenditor, poche parole”. La traduzione di quest’espressione, tuttavia, non comporta solo la strategia dell’equivalenza, ma anche quella dell’**espansione**, laddove il termine “salut” è reso in italiano con la locuzione letterale “poche parole”.

Infine, la restante espressione idiomatica dell’esempio proposto è “Tourner autour du pot”, che assume il significato “perdersi in chiacchiere, non arrivare al dunque”<sup>728</sup>. Traducendo «girare intorno all’argomento»<sup>729</sup>, giocheremmo sull’associazione figurata tra il termine concreto “pot” e quello astratto “argomento”, rimanendo aderenti alla sua resa letterale: “girare attorno alla pentola”. Tuttavia, nel contesto di partenza, fatto di un serrato botta e risposta di proverbi e modi di dire familiari, questa **parafrasi** ci sembra troppo lunga e pesante. Decidiamo perciò di contrarla, sostituendo al complemento “all’argomento”, l’avverbio “ci”, più tipico del linguaggio parlato: “Ci stai girando intorno”.

<sup>728</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**POT** [...] 2. vx Marmite servant à faire cuire les aliments. *Mettre le pot au feu*. [...] *Tourner autour du pot*: parler avec des circonlocutions, ne pas se décider à dire ce que l’on veut dire».

<sup>729</sup> Cfr. GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit..

3. *Je les ai remis à leur place, elle et lui, ça n'a pas été long! Ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire la grimace.* (pp. 49-50) → **Li ho messi a posto, lei e lui, non c'è voluto molto! Non si insegna ai gatti ad arrampicarsi.**

Siamo ancora alla veglia e queste parole sono tratte da un aneddoto raccontato da una delle donne presenti. I loro pettegolezzi sono ovviamente pieni di espressioni colloquiali e popolari, come in questo esempio, dove ne troviamo due. La prima fa riferimento ad una locuzione molto comune in francese, ovvero «remettre quelqu'un à sa place»<sup>730</sup>, che ha il senso di “ridimensionare, riportare all'ordine qualcuno” e che vanta il suo perfetto corrispondente, altrettanto usato, in italiano. La frase viene quindi riportata nella nostra traduzione secondo la strategia della **congruenza**: l'idioma della lingua di partenza è reso con un idioma identico nella lingua di arrivo.

La seconda espressione idiomatica di questo estratto è una forma proverbiale molto usata nella lingua di partenza e che rendiamo con un modo di dire invece meno frequente in italiano: «insegnare ai gatti ad arrampicarsi»<sup>731</sup>. In questo modo, pur modificando la forma della locuzione originale, riusciamo a mantenerne il senso, rispettando allo stesso tempo la metafora animale che ne è alla base: la scimmia e il gatto sono entrambi dei

<sup>730</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**SINGE** [...] LOC. PROV. *On n'apprend pas à un vieux singe à faire la grimace: on n'apprend pas les ruses à une personne pleine d'expérience*».

<sup>731</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**arrampicarsi** [...] figg. [...] *insegnare ai gatti ad a.*, insegnare qlco. a chi ne sa già molto di più».

maestri nella loro arte, la prima nel fare le boccacce e il secondo nell'arrampicarsi, e nessuno può quindi insegnare loro i “trucchi del mestiere”.

La strategia impiegata per questa traduzione è dunque ancora una volta l'**equivalenza**.

4. *Vous avez fait la bombe pendant deux jours et deux nuits avec les marchants de porcs, cette femme que je vous dis qui n'avait pas froid aux yeux et les autres [...].* (pp. 70-71) → **Avete fatto baldoria** per due giorni e due notti con i mercanti di maiali, con questa donna che vi dico **non aveva timore di nulla** e gli altri.

Questo estratto fa parte della versione del *Contre* ed esattamente contiene la prima delle dichiarazioni che contraddicono la verità raccontata da Thérèse. A detta della seconda voce narrante, infatti, Thérèse non era andata subito a Châtillon dopo la fuga con Firmin, ma si era fermata con lui a Lus, dove aveva appunto fatto “la bombe” in compagnia di altre persone. Il termine colloquiale «bombe»<sup>732</sup>, abbreviazione di “bombance”, si riferisce ad una festa dove si mangia e si beve in quantità. Nella nostra traduzione, l'espressione «faire la bombe»<sup>733</sup> diventa allora, per **congruenza**, “fare baldoria”.

---

<sup>732</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**BOMBE** [...] abrég. de *bombance* ♦ FAM. Repas, partie de plaisir où l'on boit beaucoup. *Une bombe à tout casser.* → **java**. *Faire la bombe.* → **fête**».

<sup>733</sup> *Ibidem*.

La seconda è una locuzione idiomatica dal senso un po' sfuggente: «ne pas avoir froid aux yeux»<sup>734</sup>. L'interpretazione del suo significato figurato, “essere audaci, non avere paura”, non dipende ovviamente dalla traduzione dei singoli elementi che la compongono ma dall'immagine che fa nascere nella mente del lettore: l'atto di coprirsi quando si ha freddo è qui metaforicamente associato al gesto di coprirsi gli occhi, che si compie istintivamente quando si ha paura di qualcosa che ci sta di fronte. Il contenuto della frase adesso è chiaro ma dire che una persona “non ha freddo agli occhi” non avrebbe senso in italiano e sarebbe quindi avventato tradurre per congruenza. Per la nostra traduzione abbiamo infatti scelto di **parafrasare** la frase originale: “n'avait pas froid aux yeux” diventa “non aveva timore di nulla”.

Tuttavia, se per una questione di compensazione della qualità metaforica all'interno del romanzo si volesse mantenere il carattere idiomatico della frase, si potrebbe trovare un altro modo di dire che in italiano veicoli lo stesso significato in termini figurati, come, ad esempio «Avere del fegato»<sup>735</sup>, laddove il fegato è simbolicamente associato al coraggio. In questo caso si parlerebbe della strategia della corrispondenza, in quanto l'idioma è completamente diverso dall'originale, almeno dal punto di vista formale.

<sup>734</sup> Cfr. Ivi: «**FROID** [...] LOC. *N'avoir pas froid aux yeux* : être audacieux, décidé» e GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.: «**froid** [...] • *Ne pas avoir froid aux yeux*, (fam.) non avere paura di niente».

<sup>735</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**fegato** [...] **3** fig. Temerarietà, coraggio, ardimento, con riferimento alla tradizionale identificazione del f. come sede del coraggio: *avere del f.*; *gente di f.* || *avere il f. di*, avere il coraggio di, anche in senso negativo o iron., avere la spudoratezza di; nel l. familiare: *ha avuto il f. di rinfacciarmi quel prestito*».

5. *Marie Baron, changée en madame Carluque ne faisait plus ni lessive ni ménage mais elle était tombée d'un mal dans un pire: cette fois c'était le mariage qui la faisait grossir.* (p. 102) → Marie Baron, Madame Carluque da sposata, non faceva più né il bucato né i lavori di casa ma **era passata dalla padella alla brace**: stavolta era il matrimonio che la faceva ingrassare.

Nelle pagine da cui è tratto questo passaggio Thérèse presenta il personaggio di Madame Carluque, la moglie del conciatore di Châtillon, che incontreremo in seguito diverse altre volte nel romanzo. La donna, che non era mai stata ricca e che era abituata a fare tutti i servizi, dopo il matrimonio con un ricco conciatore aveva smesso di lavorare in casa ma, se prima era di corporatura massiccia per via della fatica (*Marie Baron commença à mener la barque à quinte, seize ans: le ménage avec les lessives et tout. Elle s'était fortifiée. Il y a comme ça des natures que le travail fait grossir*, p. 101), adesso lo è per via delle gravidanze. Thérèse, la quale non ha in simpatia Madame Carluque, “nuova ricca” che non può competere con l'eleganza innata di Madame Numance, fa cinicamente riferimento a questa faccenda dicendo che la donna “était tombée d'un mal dans un pire”, cioè dai lavori di casa alla maternità. L'espressione si rifà al modo di dire piuttosto corrente «de mal en pis»<sup>736</sup>, che in italiano corrisponde a «di male in peggio».

<sup>736</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «2. PIS [...] COUR. Tant pis. Les choses vont de mal en pis, elles empirent».

Per la nostra proposta di traduzione, scegliamo tuttavia di seguire l'istinto e di servirci della prima immagine che l'espressione originale ci ha fatto venire in mente: «cadere dalla padella alla brace»<sup>737</sup>. In realtà, questo modo di dire italiano ha il suo equivalente francese, «Tomber de Charybde en Scylla»<sup>738</sup>, ma ciò nonostante non riteniamo che la nostra decisione sia azzardata né che tradisca l'intenzione dell'autore, poiché non solo il senso della frase originale è integralmente trasferito ma manteniamo intatta anche l'idea della “caduta” simbolica veicolata dal verbo nel testo di partenza. Così facendo, mettiamo in pratica la strategia della **compensazione**, rendendo metaforicamente una frase che nel testo originale non era idiomatica.

6. «*Monsieur Numance est bien venu tout à l'heure mais **il avait un drôle d'air.***» Je demande: «*Et quel air, s'il te plait?*» Il me répond: «***Pas dans son assiette.*** [...]». (p. 117) → «Monsieur Numance è venuto proprio poco fa ma **aveva un'aria strana**». «E che aria, di grazia?», domando io. Mi risponde: «**A disagio.** [...]».

In questo dialogo tra Firmin e Thérèse troviamo due modi di dire molto comuni in lingua francese.

<sup>737</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**brace** [...] figg. *cadere dalla padella nella b.*, passare da una situazione difficile a una peggiore».

<sup>738</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**TOMBER** [...] LOC. *Tomber de Charybde en Scylla*: échapper à un inconvénient, à un danger, pour tomber dans un autre plus grave».

La prima, «avoir un drôle d'air»<sup>739</sup>, si rende in italiano con un'espressione altrettanto familiare: “avere un'aria strana”<sup>740</sup> e quindi la traduciamo senza difficoltà secondo la strategia della **congruenza**.

La seconda *locution figée*, “Pas dans son assiette”, pone invece qualche problema in più, dovuto al fatto che il significato metaforico che ne è all'origine è nel tempo diventato oscuro. In questo caso la confusione potrebbe difatti derivare dalle diverse possibilità di interpretazione del termine “assiette”, il quale, se inteso nella sua accezione più quotidiana di «pièce de vaisselle individuelle, souvent ronde, servant à contenir des aliments»<sup>741</sup>, rimanda ad una metafora di tipo alimentare, diventando simbolo di nutrimento e, dunque, di salute fisica. L'origine etimologica della locuzione mostra invece che il termine “assiette” va interpretato piuttosto secondo il suo significato più desueto, e cioè la posizione assunta dal cavaliere in sella, conferendogli perciò il senso di “equilibrio”. In questo caso specifico, entrambe le accezioni potrebbero condurre ad una traduzione adeguata, in quanto veicolano la stessa idea di “non essere in salute, in perfetta forma”. «Ne pas être dans son assiette»<sup>742</sup> va pertanto tradotto con una

<sup>739</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DRÔLE** [...] ◇ DROLE DE... *Une drôle d'aventure* (→ **extravagant, fantaisiste, rocambolesque**). *Faire un drôle de tête. Avoir un drôle d'air. Un drôle de personnage*: une personne originale, bizarre, qui étonne, ou dont il convient de se méfier».

<sup>740</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**aria** [...] **6** fig. Aspetto, sembianza, atteggiamento, apparenza: *avere un'a. allegra, triste, seria, corrucciata, stanza, strana, malinconica*».

<sup>741</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.

<sup>742</sup> Cfr. Ivi: «**ASSIETTE** [...] **I** vx ou EMPLOIS SPECIAUX **1.** (XVIe) vx Position, équilibre (de qqn). [...] ◇ MOD. Équilibre, tenue du cavalier en selle.

**parafrasi:** “non sentirsi bene”, “non trovarsi a proprio agio” o, come nella nostra proposta “sentirsi a disagio”.

Quest'esempio ci mostra come la traduzione delle forme idiomatiche non dipenda solo dalla competenza linguistica e culturale del traduttore ma anche dalle associazioni mentali che una determinata parola evoca nel suo inconscio<sup>743</sup>.

Infine, sempre in questo esempio, possiamo notare l'uso della locuzione “s'il te plaît” che noi proponiamo di tradurre con «di grazia»<sup>744</sup>, formula di cortesia particolarmente affettata che poco si addice allo sprezzo che Thérèse prova per il marito, attribuendole dunque così un tono ironico e *moqueur*.

7. *Il a toujours su, mais maintenant il sait très bien avaler les coulevres. Il est, comme on dit, passé maître.* (p. 133) →  
Ha sempre saputo **mandar giù rospi** ma adesso lo sa fare benissimo. Come si dice, è **diventato un esperto**.

---

*Avoir une bonne assiette:* bien monter. **2.** FIG. et vx État d'esprit, dispositions habituelles. [...] MOD. LOC. *Ne pas être dans son assiette:* ne pas se sentir bien (physiquement ou moralement)».

<sup>743</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 50: «Entre compétence linguistique et imagination, des connotations variées surgissent donc d'un locuteur à l'autre, même si le sens global demeure à peu près fixé et connu. En effet, ce n'est pas la raison analytique qui donne un sens aux expressions figurées mais bien plutôt les associations mentales issues de l'inconscient culturel ou individuel. Aux traces des contenus à demi-obscurs et au signifié consensuel s'ajoutent toutes les possibilités des évocations individuelles».

<sup>744</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**grazia** [...] **di g.**, per favore, in formule di cortesia».

“Avaler les coulevres”, la prima delle due espressioni idiomatiche di questo esempio, in cui il *Contre* descrive aspramente Firmin, conferisce alla frase una grande forza figurata dovuta soprattutto all'immagine raccapricciante che la sua comprensione letterale suscita nella mente del lettore. Per tale motivo, rendere la locuzione con una parafrasi del tipo “subire affronti senza protestare”<sup>745</sup> contribuirebbe senza dubbio ad indebolire la qualità metaforica del testo e ad allontanarci dall'intenzione dell'originale. Esiste tuttavia in italiano un modo di dire usato per esprimere la stessa idea e che riprodurrebbe anche il medesimo effetto generato sul lettore del testo di partenza. Si tratta del suo **equivalente** «ingoiare un rospo»<sup>746</sup>, che, seppur leggermente diverso dal punto di vista formale, è uguale all'idioma di partenza dal punto di vista semantico.

Il secondo modo di dire, «passer maître»<sup>747</sup>, si riferisce ad una delle accezioni del termine «maître»<sup>748</sup> e cioè “persona competente e qualificata che è in grado di dirigere e insegnare il

<sup>745</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**COULEUVRE** [...] ◇ *Avaler des coulevres* : subir des affronts sans protester ; croire n'importe quoi» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit.: «**coulevre** *Avaler des coulevres fam.: Subir sans protester des affronts*».

<sup>746</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**rospo** [...] figg. **ingoiare, mandar giù il, un r.**, essere costretto ad accettare qlco. di sgradito».

<sup>747</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**MAÎTRE** [...] LOC. *Etre, passer maître dans le métier, dans l'art de* → **adroit, compétent, expert, savant**. LOC. *Passer maître en, dans qqch.*: devenir particulièrement adroit à... (en parlant d'une qualité ou d'un défaut). *Elle est passé maître dans l'art de mentir*».

<sup>748</sup> Cfr. Ivi: «**MAÎTRE** [...] **II.** (XIIe) *Personne qualifiée pour diriger.* [...] **3.** **N.m.** (XIIIe) *Dans le système corporatif, Artisan qui dirige le travail et enseigne aux apprentis*».

lavoro agli altri”. Quest’espressione può essere dunque resa in italiano attraverso una **congruenza**: “diventare un esperto”.

8. *Lâcher le morceau, en parlant de Madame Numance l'indignait.* (p. 154) → Dire “**sputare il rospo**”, parlando di Madame Numance, la indignava.

Anche qui è il *Contre* che parla e, descrivendo un pensiero di Thérèse, dimostra di dare voce a Giono, narratore onnisciente che penetra nell’animo dei personaggi. Si tratta infatti di una riflessione della protagonista su una frase usata poco prima da Firmin in relazione ad un comportamento di Madame Numance: «lâcher le morceau»<sup>749</sup>, ovvero “lasciare andare, sputare il boccone”. Questo modo di dire, considerato da Thérèse troppo prosaico e volgare rispetto all’eleganza di Madame Numance, urta la protagonista al punto da non volerlo nemmeno ripetere. Il significato dell’espressione è ovviamente metaforico e, sovrapponendo la sfera semantica dell’astratto a quella del concreto, indica l’atto di confessare una notizia spiacevole, un segreto che non si può più tenere dentro.

---

<sup>749</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**LÂCHER** [...] 5. Cesser de retenir ou de détenir; laisser aller. [...] ◇ FIG. Exprimer enfin (ce qu’on s’est longtemps retenu de dire). *Lâchons le mot.* LOC. FAM. *Lâcher le morceau, le paquet: tout avouer*» e «**MORCEAU** [...] FAM. *Casser, cracher, lâcher, manger le morceau: avouer, parler*».

La stessa idea è espressa dalla nostra locuzione familiare «sputare il rospo»<sup>750</sup>. Si tratta dunque di un'**equivalenza**, con la quale si mantiene sia il riferimento all'atto di rivelare qualcosa ma soprattutto l'immagine figurata che è alla base delle due espressioni idiomatiche e cioè l'emissione di questo qualcosa dalla bocca. Quindi, traducendo con l'equivalente italiano e sostituendo un rospo ad un anonimo "boccone", enfatizziamo sicuramente la metafora che caratterizza la frase originale, e diamo una spiegazione ancora più forte e comprensibile all'indignazione di Thérèse.

9. «*Combien gagnez-vous à votre forge, Firmin?*» lui demanda monsieur Numance. *Voilà le grand jour, se dit Firmin, tenons la dragée haute.* «*Ce n'est pas ce que je gagne, répondit-il, mais nous autres, ouvriers, nous avons des rêves.*» (pp. 165-166) → «Quanto guadagnate alla fucina, Firmin?» gli chiese Monsieur Numance. Il gran giorno è arrivato, si disse Firmin, **facciamoci desiderare**. «Non è questione di quanto guadagno, rispose, ma noi altri, noi operai, abbiamo dei sogni.»

Anche questo passaggio è tratto dalla versione del *Contre*, che descrive Firmin come un uomo subdolo e senza scrupoli. Qui, infatti, Monsieur Numance sta per proporgli un lavoro nella sua

---

<sup>750</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**sputare** [...] **s. il rospo**, rivelare qlco., fonte di ansia e di preoccupazione, tenuto segreto a lungo: *dai, non farti pregare, sputa il rospo!*» e «**rospo** [...] figg. **sputare il r.**, dire una verità spiacevole a lungo sottaciuta».

tenuta e l'uomo, per approfittare il più possibile della generosità del suo benefattore, decide di non accettare subito per fargli “alzare l'offerta”.

La *locution figée* «Tenir la dragée haute»<sup>751</sup> significa letteralmente “tenere alto il confetto” ma, come abbiamo più volte evidenziato, non è sempre possibile esprimere correttamente in un'altra lingua il significato di un'espressione idiomatica soltanto traducendo separatamente i singoli elementi che la compongono, poiché nella maggior parte dei casi entra in gioco la connotazione. La frase, che tradotta così in italiano non avrebbe senso, va invece intesa nella sua totalità, facendo riferimento ovviamente al senso metaforico che essa sottende.

Il confetto, fatto di zucchero e dal dolce ripieno, è ovviamente associato a qualcosa di gradevole; tenerlo alto, impedendo quindi agli altri di afferrarlo, significa allontanarli dal piacere che esso potrebbe far provare, aumentando in loro il desiderio di assaggiarlo. Secondo questa interpretazione, la nostra proposta di traduzione è dunque una **parafrasi**: “facciamoci desiderare”.

Tuttavia, riflettendo sul carattere estremamente soggettivo della traduzione, e soprattutto di quella delle espressioni idiomatiche, la cui indole metaforica può suscitare le reazioni più disparate nei lettori, non possiamo di certo limitarci a considerare la

---

<sup>751</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DRAGÉE** [...] **1.** Confiserie formée d'une amande, d'une noisette, etc., enrobée de sucre durci. [...] ◇ LOC. (1773) *Tenir la dragée haute à qqn*, lui faire payer cher ce qu'il demande ; lui faire sentir son pouvoir» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**dragée** [...] *Tenir la dragée haute à quelqu'un. Le faire attendre. Lui faire sentir son autorité*».

nostra traduzione come assoluta. Ad esempio, si potrebbe anche interpretare il gesto descritto dalla locuzione come un simbolo di potere e supremazia e tradurre di conseguenza in altro modo: “facciamogli vedere chi comanda”. Oppure, si potrebbe cercare nella lingua di arrivo una *tournure* corrispondente a quella originale, allo scopo di mantenerne il carattere idiomatico. Ci vengono in mente in particolare due espressioni familiari molto usate in italiano, le quali, avvicinandosi alla nostra interpretazione, potrebbero rendere l'idea del testo di partenza e cioè l'aumento del desiderio che provoca l'attesa di ottenere qualcosa: “facciamo i preziosi”<sup>752</sup> e “teniamoli sulle spine”<sup>753</sup>.

Ancora una volta dimostriamo che, quando si tratta di *locutions figées*, ai traduttori si aprono diverse strade, tutte legate alle molteplici sfumature che ognuno di loro scorge in esse.

10. *Quand il vit madame Numance sortir seule et que Thérèse s'en enrageait il ajouta: «Je vais faire d'une pierre deux coups.»* (p. 211) → Quando vide che Madame Numance usciva da sola e che Thérèse ne era furiosa aggiunse: **«Prenderò due piccioni con una fava.»**

L'espressione idiomatica contenuta in questo breve passaggio è estremamente comune e richiama alla mente un'immagine

<sup>752</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**prezioso** [...] **4.** Nel l. familiare, con riferimento a persona, che si fa vedere di rado, che si fa desiderare: *farsi, diventare p.*».

<sup>753</sup> Cfr. Ivi: «**spina** [...] **3** fig. [...] tormento, sofferenza morale, cruccio, tribolazione [...] **stare sulle s.**, essere in uno stato ansioso di grande preoccupazione e apprensione, perlopiù in attesa di notizie».

altrettanto familiare nella nostra lingua di arrivo. «Faire d'une pierre deux coups»<sup>754</sup>, infatti, evoca l'atto di raggiungere con un solo mezzo due obiettivi diversi e il modo di dire che ha la stessa identica valenza in italiano è, senza troppi indugi, «Prendere due piccioni con una fava»<sup>755</sup>.

In questo caso non riteniamo necessario proporre ulteriori alternative, in quanto la strategia della **corrispondenza** ci permette facilmente di rimanere fedeli al testo originale e soprattutto al suo carattere metaforico e idiomatico, pur usando una locuzione completamente diversa da quella di partenza.

11. *Je ne suis pas née de la dernière pluie [...]. Sa malice est cousue de fil blanc. Elle me met à l'épreuve et veut voir si je suis de taille à lui faire des infidélités.* (p. 217) → **Non sono nata ieri [...].** La sua astuzia **salta all'occhio**. Mi mette alla prova per vedere se **sono capace** di tradirla.

Questo estratto contiene ben tre *locution figées*. La prima evoca un chiaro significato metaforico: l'ultima pioggia, la più recente, porta con sé qualcosa di nuovo e appena arrivato. L'idea, riferita ad una persona, indica che questa non è stata al mondo fino ad allora e che

<sup>754</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**PIERRE** [...] LOC. *Faire d'une pierre deux coups* : obtenir deux résultats par la même action (cf. *Faire coup double*)» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**pierre** [...] *Faire d'une pierre deux coups*: *obtenir deux résultats en une seule action*».

<sup>755</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**piccione** [...] figg. *prendere due p. con una fava*, raggiungere due scopi con un solo mezzo, in una sola volta».

dunque non ne ha la minima esperienza. Perciò, quando Thérèse afferma di «ne pas être né(e) de la dernière pluie»<sup>756</sup>, vuole dire che non è ingenua e che sa il fatto suo. Troviamo subito l'**equivalente** in italiano che suggeriamo per la nostra traduzione: «Non sono nata ieri»<sup>757</sup>.

La seconda espressione ha anch'essa un'originale forza metaforica, meno lampante della prima e dunque ancora più affascinante. Con l'espressione «sa malice est cousue de fil blanc»<sup>758</sup>, la protagonista sottolinea ancora una volta la sua arguzia e sostiene di aver capito la mossa astuta di Madame Numance, che è visibile come se fosse cucita con del filo bianco. Per la traduzione di questa particolare locuzione figurata, proponiamo una **corrispondenza**, usando un'altra espressione idiomatica lontana formalmente dall'originale ma estremamente aderente al suo senso: «saltare all'occhio»<sup>759</sup>, che vuol dire appunto “farsi notare per l'evidenza”.

Infine, la terza locuzione, «être de taille à», deve il suo carattere figurato al termine “taille”, che va inteso nell'accezione di “hauteur du corps humain”. Questa espressione potrebbe essere tradotta con una congruenza, attraverso un modo di dire molto

<sup>756</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**PLUIE** [...] ◇ LOC. [...] *Ne pas être né, tombé de la dernière pluie* : être averti».

<sup>757</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**nato** [...] fig. **nato i.**, si dice di persona molto giovane per sottolinearne l'ingenuità, la sprovvedutezza, usato spesso in frasi negative: *ma cosa vuoi che ne sappia lui ch'è nato ieri!*; *non sono mica nato ieri!*».

<sup>758</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**FIL** [...] LOC. FIG. COUSUE DE FIL BLANC: trop apparent pour abuser quiconque».

<sup>759</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**occhio** [...] fig. **saltare, balzare all'o., agli o.**, farsi notare per l'evidenza».

comune in italiano, e cioè “essere all’altezza di fare qualcosa”. Tuttavia, riteniamo che in questo contesto tale traduzione si discosterebbe dall’intenzione del testo originale, trasmettendo un significato diverso. “Mi mette alla prova per vedere se sono all’altezza di tradirla” fa pensare infatti ad una sorta di competizione tra le due donne, in cui Thérèse deve dimostrare alla sua avversaria di essere brava abbastanza per starle alla pari. Questo senso è veicolato da un'altra locuzione francese, ad essa perfettamente congruente: «Être à la hauteur»<sup>760</sup>.

Invece, la frase del testo di partenza evoca a nostro parere un’idea diversa: Madame Numance non vuole scoprire se Thérèse è adeguata a svolgere un compito grazie alle sue capacità ma se ha il coraggio e la forza di riuscire a fare qualcosa che sa essere sbagliato, ovvero tradire la sua “nuova mamma”. Per cui la locuzione «être de taille à»<sup>761</sup> assume un’altra nuance e viene resa nella nostra proposta con una **parafrasi**, «essere capace di»<sup>762</sup>, in cui l’aggettivo “capace” si riferisce figuratamente a qualcuno che è in grado di compiere una determinata azione, anche se ardua.

Anche in questo caso, come in uno degli esempi precedentemente illustrati, per mantenere il carattere idiomatico

<sup>760</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**HAUTEUR** [...] LOC. PREP. A LA HAUTEUR DE. [...] Être, se montrer à la hauteur de la situation, avoir, montrer les qualités requises pour y faire face. [...] ABSOLT. Être à la hauteur : faire preuve de compétence, d’efficacité».

<sup>761</sup> Cfr. Ivi: «**TAILLE** [...] LOC. PREP. À LA HAUTEUR DE. [...] Être, se montrer à la hauteur de la situation, avoir, montrer les qualités requises pour y faire face. [...] ABSOLT. Être à la hauteur: faire preuve de compétence, d’efficacité».

<sup>762</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**capace** [...] **3** fam. Disposto a qualsiasi cosa, pronto ai gesti più arditi o irriverenti: è c. di prenderci a ceffoni; quando si arrabbia è c. di urlare; un tipo capace di tutto».

della frase originale, l'espressione potrebbe essere resa anche mediante la strategia della corrispondenza, con un altro idioma, totalmente diverso da quello di partenza, ma foriero della stessa idea di coraggio che noi abbiamo inteso: «Mi mette alla prova per vedere se **ho il fegato** di tradirla»<sup>763</sup>.

12. *Un coup bien sec, comme celui que je viens de donner, finit toujours par rendre service. J'ai rarement vu qu'un peu de frousse ne mette pas de beurre dans les épinards de quelqu'un.* (p. 229) → Un colpo secco, come quello che ho appena dato io, finisce sempre per fare un favore. Di rado ho visto che un po' di fifa non **abbia giovato** a qualcuno.

In questo passaggio, Firmin si compiace della tattica messa a punto per approfittare dei Numance: ha appena confessato alla moglie di dovere un'ingente somma di denaro all'usuraio Reveillard, causandole, come afferma in un linguaggio popolare, una gran «frousse»<sup>764</sup> e spingendola così a chiedere un prestito ai suoi adorati benefattori.

Secondo Firmin, la “fifa” ha quasi sempre la capacità di «mettre du beurre dans les épinards»<sup>765</sup>. L'immagine figurata è certamente quella di migliorare il gusto di qualcosa che altrimenti avrebbe un sapore meno piacevole e assume così il senso di

<sup>763</sup> Cfr. esempio n. 4 e nota 154 di questo paragrafo.

<sup>764</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**FROUSSE** [...] ♦FAM. Peur. *Avoir la frousse*».

<sup>765</sup> Cfr. Ivi: «**BEURRE** [...] LOC. FIG. et FAM. *Ça rentre comme dans du beurre, facilement. Mettre du beurre dans les épinards: améliorer sa situation*».

“migliorare la situazione”. Data la complessità del periodo in cui è inserita la *tournure* originale, riteniamo che la strategia migliore per tradurla sia la **parafrasi**, al fine di alleggerire il discorso in italiano senza rischiare di caricarlo con altre locuzioni. In particolare, attuiamo la tecnica della **riduzione**, che ci permette di rendere letteralmente con una sola parola l'espressione idiomatica del testo di partenza: “mettre du beurre dans les épinards” diventa così “giovare”.

13. *Chaque matin il regardait l'aube: «Ah! disait-il, c'est rouge! – Rouge le matin la pluie est en chemin. Ce n'est pas malheureux! [...]»* (p. 239) → Ogni mattina guardava l'alba e diceva: «Ah! Il cielo è rosso! – **Rosso di mattina, la pioggia si avvicina**. Non è un brutto segno!»

Queste parole pronunciate da Firmin precedono la scena in cui, sotto la pioggia, l'uomo si reca disperato dai Numance per chiedere loro il denaro necessario a saldare i suoi debiti. Tutto, ovviamente secondo la versione del *Contre*, fa parte del suo piano machiavellico: la pioggia avrebbe sicuramente reso la scena più drammatica e contribuito a far cedere la coppia. Ecco perché Firmin guarda ogni mattina il cielo ed è contento adesso di vederlo rosso, colore che, secondo un proverbio a carattere meteorologico molto noto anche in italiano, annuncia l'arrivo del brutto tempo. Nel romanzo, Firmin riporta solo una metà del *dicton* popolare che in realtà fa «Rouge au soir, beau temps en espoir. Rouge au matin, la

pluie est en chemin»<sup>766</sup>. Il proverbio ha il suo perfetto corrispondente in italiano, dove tuttavia è la prima parte ad essere più familiare: «Rosso di sera bel tempo si spera»<sup>767</sup>.

Traducendo la metà citata nell'originale con «Rosso di mattina, la pioggia si avvicina», realizziamo una perfetta **congruenza**, sia semantica ma soprattutto formale con il proverbio di partenza, riproducendone il ritmo e la rima, fondamentali a conferire musicalità al discorso.

14. *J'ai voulu faire gros. J'ai réussi à acheter trois coupes sur six. Il m'a fallu **graisser la patte** à tous les forestiers qui sont venus ici même, que tu as vus de tes propres yeux, y compris le capitaine avec qui il a fallu **mettre les bouchées doubles**, d'ailleurs.* (p. 243) → Ho voluto **fare le cose in grande**. Sono riuscito a comprare tre tagli di terreno su sei. Ho dovuto **ungere le ruote** a tutti i forestieri che sono venuti qua, proprio qua, e che hai visto con i tuoi stessi occhi, compreso il capitano, col quale peraltro è stato necessario **accelerare i tempi**.

In questo passaggio, Firmin spiega a Thérèse come è arrivato ad indebitarsi al punto da dover chiedere aiuto ai Numance, esordendo con la frase: “J’ai voulu faire gros”. Qui il termine “gros” ha valore

<sup>766</sup> Cfr. <http://www.proverbes-francais.fr>.

<sup>767</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**rosso** [...] fig. [...] Nel detto *r. di sera, bel tempo si spera*, perché il rasserenamento del cielo a ponente è dovuto a venti da nord, nord-ovest contrari alle perturbazioni sciroccali».

avverbiale e significa “dans de grandes dimensions”<sup>768</sup>. Scegliamo di tradurre usando un modo di dire che, attraverso la tecnica della **compensazione**, contribuisce a riequilibrare la qualità metaforica del testo in seguito alle diverse parafrasi effettuate: l'espressione «Fare le cose in grande»<sup>769</sup>, riporta il senso delle parole di Firmin, rammaricato per aver avuto ambizioni ed intenti più grandi di lui.

Subito dopo, Firmin racconta di aver dovuto adulare moltissimi forestieri, proprietari terrieri e pezzi grossi per riuscire a concludere l'affare che avrebbe dovuto arricchirlo, e cioè l'acquisto di terreni ad uso legnatico da rivendere poi ad una cifra maggiore, guadagnando così un'importante somma di denaro. L'espressione che Firmin usa per descrivere la sua tattica di *flatteur*, «graisser la patte»<sup>770</sup>, è carica di connotazioni metaforiche: il verbo “graisser” è associato sia all'idea di sporczia ma anche e soprattutto a quella di “guadagno”, laddove il termine “gras” è usato in molte locuzioni figurate proprio con il significato metaforico di “profitto”<sup>771</sup> («Faire ses choux gras de quelque chose»<sup>772</sup>, «Il n'y a pas gras»<sup>773</sup>, «N'en

<sup>768</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**GROS** [...] **II Adv.** 1. Dans des grandes dimensions. *Écrire gros*, avec de gros caractères. *On voit gros avec ces lunettes*. [...] *Jouer gros*, une grosse somme. [...] *Risquer gros*: s'exposer à de graves difficultés».

<sup>769</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**grande** [...] ♦ s.m. 1 (solo sing., anche f.) Grandezza: *vi è del grande in quel romanzo* || **in g.**, ad ampie dimensioni | **fare le cose in g.**, con particolare impiego di mezzi e ampiezza di intenti».

<sup>770</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**GRAISSER** [...] LOC. *Graisser la patte à qqn*, lui mettre de l'argent dans la main pour obtenir des faveurs, le soudoyer».

<sup>771</sup> Cfr. Ivi: «**GRAS** [...] N. m. FAM. *Le gras*: le profit».

<sup>772</sup> Cfr. Ivi: «**CHOUX** [...] *Faire ses choux gras de qqch.*, en tirer profit».

<sup>773</sup> Cfr. M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**gras** [...] *Il n'y a pas gras pop.*: *Il n'y a pas grand-chose*».

être pas plus gras»<sup>774</sup>). Inoltre, l'immagine della "patte" assimila il soggetto della metafora ad un animale, che potrebbe essere visto anche come una bestia feroce da ammansire, e non fa altro che amplificare le analogie peggiorative suggerite da questa *tournure*. La locuzione che proponiamo per tradurre questa frase, «ungere le ruote»<sup>775</sup>, è ad essa **equivalente**. Difatti, seppur abbandonando la sfera semantica degli animali, mantiene il carattere figurato del testo di partenza e soprattutto l'immagine metaforica del verbo originale, dove il grasso ricorda il denaro e la corruzione. Tuttavia, si potrebbe anche pensare di tradurre con una parafrasi, come il verbo "lisciare" ad esempio, che si riallaccerebbe all'immagine animalesca originale, evocando l'idea di una pelliccia da accarezzare, ma che, allo stesso tempo, si allontanerebbe dall'idea di corruzione legata al denaro.

Infine, il piano di Firmin richiede anche di dover «mettre les bouchées doubles»<sup>776</sup> quando è necessario, ad esempio con il capitano delle guardie forestali, che non si lasciava corrompere tanto facilmente come gli altri. La locuzione richiama l'immagine chiara di qualcuno che sta mangiando e che fa bocconi più grossi probabilmente allo scopo di finire più in fretta. Con la nostra proposta di traduzione, «accelerare i tempi», riproduciamo quindi il

---

<sup>774</sup> Cfr. Ivi: «**gras** [...] N'en être pas plus gras: *Ne tirer aucun profit de quelque chose*».

<sup>775</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**ungere** [...] fig. **u. le ruote a qlcu.**, adularlo con lusinghe, offrirgli denaro e regali per ottenere favori e vantaggi personali».

<sup>776</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**BOUCHÉES** [...] LOC. FIG. [...] *Mettre les bouchées doubles*: aller plus vite (dans un travail, etc.)» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit.: «**bouchée** [...] *Mettre les bouchées doubles fam.: Exécuter rapidement quelque chose*».

senso ultimo della frase originale, sottolineando la necessità di rendere più rapida un'azione. Si tratta dunque di una **corrispondenza**, in cui è mantenuto il carattere figurato dell'idioma di partenza con un idioma differente però dal punto di vista formale.

15. *Dès qu'il s'agissait de son intérêt, tu pouvait être sure qu'il disait: «Je fais ça pour vous.» J'avais une dent contre lui. [...] Moi, le chien de ma chienne, je le lui gardais. Je n'avais jamais eu affaire à lui et je touchais du bois* (pp. 286-287) → Appena si trattava del suo interesse, potevi star certa che diceva: «Lo faccio per voi.» **Avevo il dente avvelenato contro di lui.** [...] Gli rendevo **pan per focaccia.** Non avevo mai avuto a che fare con lui e **toccavo ferro.**

In questo estratto, Thérèse racconta di uno dei clienti della locanda di Châtillon, un medico che credeva di essere il re del paese (*Châtillon, c'était à lui. [...] À l'idée que quelqu'un pouvait chasser sur ses terres, il en perdait le boire et le manger*, p. 286) e che le rivolgeva appena la parola (*Le plus long qu'il m'en avait dit c'est «bonjour»*, p. 287). La protagonista esprime l'astio che prova per quest'uomo attraverso svariati modi di dire che si snodano uno dopo l'altro. I primi due, «Avoir une dent contre quelqu'un»<sup>777</sup> e «Garder à quelqu'un un chien de sa chienne»<sup>778</sup> veicolano lo stesso

<sup>777</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**DENT** [...] LOC. [...] Avoir, garder une dent contre qqn, de la rancune, du ressentiment».

<sup>778</sup> Cfr. Ivi: «**CHIEN** [...] ◇ LOC. Garder à qqn un chien de sa chienne, lui garder rancune et lui ménager une vengeance».

significato e cioè quello di “provare rancore nei confronti di qualcuno”. Entrambe le espressioni sono cariche di significati metaforici e traggono la loro forza dalle immagini che richiamano alla mente del lettore. La prima ha un **equivalente** molto somigliante in italiano, «Avere un dente avvelenato contro qualcuno»<sup>779</sup> che, mantenendo il riferimento al dente e il conseguente legame metonimico con l'idea di morso presenti nell'originale, ne riproduce il medesimo senso di ostilità.

La seconda frase, invece, esprime questo stesso contenuto ma attraverso una metafora più sottile, che necessita un maggiore sforzo interpretativo. La frase è infatti piuttosto ambigua a causa del *décalage* tra la cortesia dell'impegno che essa manifesta e il contesto di rabbia e negatività in cui è utilizzata. Il significato della *tournure* va letto in relazione al concetto di vendetta e la sua comprensione ci viene suggerita dal legame tra “chien” e “chienne”, che appartengono alla stessa famiglia, così come il danno provocato per farsi giustizia sarà dello stesso genere di quello subito. Sugeriamo perciò di tradurre l'espressione mediante la strategia della **corrispondenza**, attraverso un modo di dire proverbiale, «rendere pan per focaccia»<sup>780</sup>, che in lingua italiana non solo veicola l'atto di ricambiare un torto subito ma, che riprende anche la relazione tra “chien” e “chienne”, attraverso l'impiego dei termini “pane” e “focaccia”, fatti appunto della stessa pasta.

---

<sup>779</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**dente** [...] *avere il d. avvelenato contro qlcu.*, nutrire un forte astio nei suoi confronti».

<sup>780</sup> Cfr. Ivi: «**focaccia** [...] nel prov. *rendere pan per focaccia*, rendere la pariglia, ricambiare un torto, un'offesa».

Thérèse infatti, rende pan per focaccia al suo cliente, non ricambiando nemmeno i suoi indifferenti “bonjour”.

Infine, la protagonista si augura di non avere mai nulla a che fare con l'uomo in questione e si serve di un modo di dire molto familiare: «toucher du bois»<sup>781</sup>. La sua traduzione è un tipico esempio in cui la differenza tra due culture porta alla necessità di rendere secondo la strategia dell'**equivalenza**. Se per i parlanti di lingua francese, toccare il legno allontana la malasorte<sup>782</sup>, per un parlante italiano tale gesto non avrebbe alcun senso, in quanto nella nostra tradizione questo materiale non ha proprietà scaramantiche. Rimpiazziamo dunque l'espressione con «toccare ferro»<sup>783</sup>, che, rimandando all'immagine del ferro di cavallo, corrisponde in italiano a “fare gli scongiuri”.

16. *Sa femme buvait autant que lui, mais sans esbroufe: des gens paisibles. Ils prenaient leur plaisir où ils le trouvaient. On ne pouvait pas leur jeter la pierre.* (p. 344) → Sua moglie

<sup>781</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**BOIS** [...] ◇ LOC. FAM. *Toucher du bois* (souvent accompagné du geste concret), pour conjurer le mauvais sort».

<sup>782</sup> Cfr. <http://www.expressio.fr>: «Ce geste est supposé empêcher que des bâtons viennent se mettre dans les roues des projets de celui qui y participe ou lui permettre d'exaucer ses vœux. Apparemment, cette superstition remonte à très loin, puisque les Perses et les Egyptiens la pratiquaient déjà. Pour les premiers, ce serait parce qu'ils pratiquaient le 'mazdéisme', religion dans laquelle le fait de *toucher du bois* permettait de se mettre sous la puissance protectrice d'Atar, le génie du feu. Pour les seconds, ce serait parce qu'il pensaient que le bois diffusait une forme de magnétisme bénéfique. Au Moyen Âge, les chrétiens disaient que l'habitude de *toucher du bois* venait de ce que le Christ avait été sacrifié sur une croix en bois: *toucher du bois* était donc une forme de supplication ou de prière qui permettait de se protéger de l'adversité.».

<sup>783</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.

beveva quanto lui, ma senza spaccionate: persone tranquille.

**Godevano di ciò che la vita offriva loro. Come biasimarli?**

In questo breve estratto è il *Contre* a parlare, non più di Châtillon, ma di Clostre, il paese in cui si trasferiscono Thérèse e Firmin dopo la fine dei Numance. Qui la seconda voce narrante parla dei proprietari di un piccolo *bistrot* a gestione familiare, descrivendoli come delle persone tranquille che «prenaient leur plaisir où ils le trouvaient»<sup>784</sup>. Questo modo di dire è considerato in lingua francese un'espressione idiomatica in un certo senso equivalente all'italiano “chi si accontenta gode”. Tuttavia, in questo caso la locuzione è perfettamente integrata nel contesto e non manifesta quelle caratteristiche tipiche delle espressioni idiomatiche, che abbiamo riscontrato negli altri esempi, come l'alto grado di coesione interna oppure una particolare musicalità. Per questo motivo, scegliamo di non renderla con un altro modo di dire, ma con una **parafrasi**, mantenendo così il senso e la scorrevolezza del discorso originale: “Godevano di ciò che la vita offriva loro”.

Subito dopo, il *Contre* si serve ancora di una locuzione figurata: «Jeter la pierre»<sup>785</sup>. Quest'espressione, che significa “accusare, biasimare”, trae il suo valore metaforico dalle parole che, secondo il Vangelo<sup>786</sup>, Gesù ha rivolto alla folla, invitandola a

<sup>784</sup> M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**plaisir** [...] Prendre son plaisir où on le trouve: *Se contenter de ce qui est offert*».

<sup>785</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**PIERRE** [...] LOC. *Jeter la pierre à qqn*, l'accuser, le blâmer».

<sup>786</sup> Cfr. Ivi: «**PIERRE** [...] ALLUS. BIBL. “*Que celui d'entre vous qui est sans péché, lui jette la première pierre*” (ÉVANGILE saint Jean), paroles adressées par Jésus à ceux qui s'apprêtaient à lapider la femme adultère».

scagliare una pietra contro una donna adultera, spesso erroneamente identificata con Maria Maddalena. Data la complessità del periodo precedente, scegliamo adesso di attuare la strategia della **riduzione**, sostituendo dunque la locuzione idiomatica con una sola parola che la rende letteralmente, “biasimare”, inserendola però in una domanda retorica, *escamotage* che ci permette di non distaccarci eccessivamente dal tono orale del testo di partenza: “Come biasimarli?”.

17. *Ils partirent donc de Châtillon sans tambour ni trompette au gros de l'été.* (p. 347) → Così se ne andarono da Châtillon **alla cheticella**, nel bel mezzo dell'estate.

Abbiamo scelto di commentare la traduzione di questo estratto poiché contiene un esempio di *locution figée* dalla fonetica pittoresca, caratteristica che spesso crea difficoltà al traduttore, il cui compito è sicuramente quello di rendere il contenuto del testo originale ma anche di non trascurarne la forma. L'espressione «sans tambour ni trompette»<sup>787</sup> vuol dire “in silenzio, senza fare rumore” e questo significato è suggerito anche dalla funzione onomatopeica dei termini che la compongono: l'allitterazione della “t” e della “r” crea infatti un effetto sonoro che richiama proprio il suono dei due strumenti. Per la nostra traduzione italiana proponiamo di tradurre

---

<sup>787</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**TAMBOUR** [...] ◇ LOC. [...] *Sans tambour ni trompette* : sans attirer l'attention» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**tambour** [...] *Sans tambour ni trompette fam.*: *Discrètement*».

mediante **corrispondenza**, con la locuzione «alla chetichella»<sup>788</sup>, la quale, derivando dall'aggettivo “cheto”, riproduce il senso dell'originale e, contemporaneamente, con la ripetizione di “che”, crea un effetto sonoro che si avvicina a quello dell'espressione francese.

18. «*Il y a, dit-il, de l'argent à ramasser à la pelle pour des gens comme toi et moi. Écoute bien ce que je te dis: je passe l'éponge sur tout. Je te pardonne. Je t'en veux pas, mais viens, tu verras!*» (p. 360) → «Ci sono **soldi a palate** per gente come te e me, disse. Ascolta bene quello che ti dico: **cancello tutto con un colpo di spugna**. Ti perdono. Non ce l'ho con te, ma vieni e vedrai!»

In questo estratto Firmin vuole convincere la moglie ad andare con lui a Lus, dove era in corso la costruzione di una ferrovia, ad opera di Rampal, personaggio che sarà centrale in queste ultime pagine del romanzo, divenendo amante e complice di Thérèse.

Qui Firmin si esprime usando diversi modi di dire. Il primo, «de l'argent à ramasser à la pelle»<sup>789</sup>, evoca metaforicamente l'idea di una grande quantità di qualcosa, che necessita addirittura l'uso di una pala per essere raccolta. Nella nostra traduzione, lo rendiamo

<sup>788</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**chetichella** [...] Solo nella loc. **alla c.**, di nascosto: *fare qualcosa alla c.*; *uscire, andarsene, svignarsela alla c.*».

<sup>789</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**PELLE** [...] À LA PELLE: en grande quantité: *On en ramasse à la pelle, en abondance*».

mediante il suo **equivalente** italiano, anch'esso molto familiare: «soldi a palate»<sup>790</sup>.

La seconda locuzione figurata, «je passe l'éponge sur tout»<sup>791</sup> ha un senso metaforico molto chiaro: si può cancellare un ricordo, magari spiacevole, proprio come si cancella il gesso dalla lavagna con una spugna. La locuzione che ci permette in italiano di esprimere quest'idea è **congruente** all'originale, cioè uguale dal punto di vista della forma e del contenuto: si dice infatti «colpo di spugna»<sup>792</sup> per riferirsi alla rimozione di qualcosa che può essere motivo di rancore. Nel nostro testo di arrivo, proponiamo perciò di rendere l'originale con la frase “cancello tutto con un colpo di spugna”, dove l'aggiunta del verbo “cancellare”, se anche rende più esplicito il senso figurato della *tournure*, ci sembra tuttavia necessaria per conferire armonia e scorrevolezza all'intero periodo.

Per finire, la frase “Je t'en veux pas”, con la quale Firmin suggella il perdono concesso alla moglie, è una locuzione che, secondo il *Petit Robert*, risale al XVII secolo e che significa “serbare rancore”: «En vouloir à»<sup>793</sup>. Potremmo tradurre con una congruenza, dato che in italiano esiste la locuzione «volerne a

<sup>790</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**palata** [...] ♦ 1 Quantità di materiale che può essere contenuta in una pala: *una p. di neve, di calce, di terra* || fig. **a palate**, in grande quantità: *far quattrini a p.*».

<sup>791</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**ÉPONGE** [...] LOC. FIG. [...] *Passer l'éponge sur quelque chose* (de désagréable ou de nuisible), l'oublier, n'en plus parler».

<sup>792</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**spugna** [...] figg. [...] **colpo di spugna**, cancellazione, eliminazione, rimozione di quanto può essere motivo di contrasto, di risentimento».

<sup>793</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**VOULOIR** [...] 3. (1549) EN VOULOIR À [...] ♦ (XVIIe) Garder du ressentiment, de la rancune contre (qqn). *Ne m'en veuille* (FAM. *veux pas; ne m'en veuillez* (FAM. *voulez pas*)».

qualcuno»<sup>794</sup>. Tuttavia, riteniamo che l'espressione "Non te ne voglio" poco si addica al linguaggio non esattamente ricercato di Firmin. Decidiamo pertanto di tradurre con un modo di dire **corrispondente**, ma più colloquiale e aderente all'oralità e alla familiarità del discorso: «Non ce l'ho con te»<sup>795</sup>.

19. «*Maintenant, se dit-elle, mettons vite tous ça en train. Je ne pourrais pas constamment danser sur une corde raide. Et puis, finissons-en.*» (p. 365) → «Adesso, disse tra sé e sé, **mettiamo subito tutto in cantiere**. Non potrei stare sempre **sul filo del rasoio**. E poi, **facciamola finita.**»

Siamo alle battute finali del romanzo. Thérèse progetta di uccidere Firmin e pensa di dover in fretta «mettre en train»<sup>796</sup> il suo piano, poiché, stanca di «danser sur une corde raide»<sup>797</sup>, vuole finalmente liberarsi da questo peso. La prima di queste due espressioni idiomatiche utilizzate dalla protagonista per esprimere le sue sensazioni ha il suo perfetto **equivalente** in italiano, che noi riportiamo nel nostro suggerimento di traduzione perché, oltre a

<sup>794</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**volere** [...] **volerne a qlcu.**, serbargli rancore, non riuscire a perdonarlo: *non me ne volere, ho creduto di agire per il tuo bene*».

<sup>795</sup> Cfr. Ivi: «**avere** [...] **avercela con qlcu.**, essere arrabbiato con qlcu.».

<sup>796</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**TRAIN** [...] **3**. LOC. ADV. (1636) EN TRAIN: en mouvement, en action, ou en humeur d'agir. *Se mettre en train* [...] ◇ (CHOSSES): *Mettre un travail en train*, commencer à l'exécuter (cf. En chantier, en route)».

<sup>797</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**CORDE** [...] **6**. (1538) Corde, fil ou cable sur lequel les acrobates évoluent. *Danseur de corde*. → **funambule**. - LOC. FIG.: *Être sur la corde raide*, dans une situation délicate».

veicolare lo stesso significato di “avviare l’esecuzione di qualcosa”, ci sembra che rispetti fedelmente lo stile orale del testo di partenza: «Mettere qualcosa in cantiere»<sup>798</sup>.

La seconda espressione, invece, evoca l’immagine di un funambolo che fa le sue evoluzioni su una corda, rischiando costantemente di precipitare. La stessa idea di pericolo è resa dalla locuzione italiana «stare sul filo del rasoio»<sup>799</sup>, **corrispondente** all’originale in quanto ne mantiene perfettamente il senso, pur facendo riferimento ad un’altra associazione metaforica.

In conclusione, Thérèse palesa il desiderio di mettere fine al suo machiavellico disegno, che culminerà nella morte di Firmin. Le sue parole fredde e decise, “finissons-en”, forma imperativa della locuzione «en finir»<sup>800</sup>, sono rese in italiano mediante la strategia della **congruenza**, con l’espressione colloquiale «facciamola finita»<sup>801</sup> che, mantenendo la perentorietà dell’originale, conserva l’immagine di *âme forte* della protagonista.

20. «*C’est simple: donne ta langue au chat: un point c’est tout.*» (p. 367) → «È semplice: **lascia perdere: punto e basta.**»

<sup>798</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**cantiere** [...] figg. [...] *mettere in c. qlco.*, avviarne l’esecuzione».

<sup>799</sup> Cfr. Ivi: «**rasoio** [...] fig. *sul filo del r.*, in una situazione di pericolo, di rischio».

<sup>800</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**FINIR** [...] **III EN FINIR: 1.** Mettre fin à une chose longue, désagréable. *Il faut en finir, en finir une fois pour toutes. Finissons-en vite. Que d’explications! il n’en finit plus!*».

<sup>801</sup> Cfr. GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.: «**finir** [...] • **En finir**, finirla: *il faut en finir!*, bisogna farla finita!; *il n’en finissait pas de parler*, non la finiva più di parlare».

In questo ultimo e breve estratto, Thèrèse si rivolge a Rampal, datore di lavoro del marito nonché suo amante, il quale inizia ad avere qualche sospetto sull'“incidente” che ha ridotto Firmin in fin di vita. La donna cerca di persuaderlo a non pensarci più e utilizza un'espressione idiomatica dal senso enigmatico: «donner sa langue au chat»<sup>802</sup>. Se le definizioni che i dizionari forniscono vertono tutte sull'impossibilità di risolvere un enigma o di trovare una soluzione ad un problema, l'immagine figurata che la locuzione evoca è decisamente ambigua e si apre a diverse interpretazioni: il gatto è considerato un animale introverso e solitario e dunque dargli la propria lingua farebbe sì che un determinato argomento non fosse più trattato; oppure, se pensiamo al gatto come animale associato alla magia, custode di segreti e verità nascoste, prestargli la parola potrebbe significare dargli la possibilità di fornire risposte ai quesiti più oscuri; o magari, molto più semplicemente, la locuzione indica il gesto un po' raccapricciante di dare in pasto all'animale la propria lingua per non poter più parlare e dunque rinunciare a dare la propria opinione su una certa questione.

Ovviamente, l'idea di tradurre l'espressione *mot à mot* è da escludere e inoltre non abbiamo rilevato in italiano una *tournure* ad essa equivalente. Potremmo pertanto rendere la frase letteralmente,

---

<sup>802</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**CHAT** [...] ◇ LOC. et PROV. [...] Donner sa langue au chat : s'avouer incapable de trouver une solution», M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**chat** [...] Donner sa langue au chat *fam.*: Renoncer à deviner quelque chose» e GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, op. cit.: «**chat** [...] • **Donner sa langue au chat**, rinunciare a capire».

con una **riduzione**, sostituendola con il verbo “arrendersi”<sup>803</sup>, solitamente usato quando ci si dà per vinti, ammettendo ad esempio di non trovare la risposta ad un rompicapo. Tuttavia, nel contesto di partenza non si tratta né di un indovinello, né di una sfida tra Thérèse e Rampal. È proprio Thérèse, infatti, a voler evitare che si parli ancora dell'incidente di Firmin e a suggerire al suo amante di non pensarci più. Preferiamo perciò **parafrare** l'espressione originale e tradurre con la locuzione “Lascia perdere”, a nostro parere più adatta ad un avvertimento che, almeno all'apparenza, viene dato a fin di bene.

Per concludere il suo ragionamento, la protagonista si serve di una formula idiomatica ricorrente diverse volte nel corso del romanzo, a sottolineare la sua forza di carattere e la sua risoluzione nel prendere decisioni: «Un point c'est tout»<sup>804</sup>. Traduciamo la locuzione con il suo **equivalente** italiano «punto e basta»<sup>805</sup>, che mantiene il senso e soprattutto la brevità dell'originale, sottolineando una sorta di antitesi con lo stile generale di un romanzo in cui, invece, la narrazione è proliferante e inesauribile.

<sup>803</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**arrendersi** [...] **2** fig. Darsi per vinto e lasciar e perdere SIN cedere, piegarsi, desistere, demordere, rinunciare: *non mi arrendo facilmente; si arrese dopo vari tentativi*».

<sup>804</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit.: «**POINT** [...] **5**. (1540) Signe ponctuel ou comportant un point. – Signe (.) servant à marquer la séparation des phrases. [...] PAR MÉTAPH.: *Mettre le point final à qqch. Point à la ligne*; FIG. en voilà assez sur ce sujet, parlons d'autre chose. *Un point c'est tout: voilà tout*» e M. ASHRAF, D. MIANNAY, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, op. cit. «**point** [...] Un point c'est tout: *Se dit pour souligner une décision ou une conclusion*».

<sup>805</sup> Cfr. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit.: «**punto** [...] figg. [...] **p. e basta!**, nel l. familiare, formula con cui si pone perentoriamente fine a qlco.: *ti ho già detto che non lo compro, p. e basta!*».

Come per le metafore originali, anche la traduzione delle espressioni idiomatiche comporta non poche difficoltà. Non bisogna infatti credere che, in quanto frasi fatte e tipiche del linguaggio comune, esse siano figure morte: «Figure d'usage et figure morte ne sont pas synonymes»<sup>806</sup>. Ogni *locution figée*, in base al contesto e al modo in cui viene usata, si presta a un «défigement»<sup>807</sup> che le conferisce una nuova forza espressiva, aprendola a svariate interpretazioni.

Nel linguaggio di Giono, in particolare, abbiamo visto che la sovrabbondanza vertiginosa di locuzioni figurate, spesso basate su associazioni semantiche ambigue e stravaganti, non è semplicemente un espediente stilistico ma contribuisce a creare un'aura di mistero e costante incertezza, elemento chiave de *Les Âmes fortes*. In questo romanzo le espressioni idiomatiche cessano di essere banali e si caricano di una grande forza espressiva, legata alla suggestione che suscitano le immagini da esse evocate, facendo appello non solo al piano metaforico ma anche fonetico e ritmico.

Questo tipo di scrittura rappresenta una grande sfida per il traduttore, il quale, consapevole del valore che rivestono le metafore nello stile di Giono, sente di dover rimanere il più possibile fedele all'intenzione dell'autore, costantemente impegnato nella straordinaria conversione della banalità del linguaggio orale e

---

<sup>806</sup> Cfr. S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 51.

<sup>807</sup> *Ibidem*.

quotidiano in una prosa unica, sorprendente e cosparsa «des charmes de l'obscurité»<sup>808</sup>.

---

<sup>808</sup> Ivi, p. 55: «Porteuses de fragments de l'imaginaire collectif sous la forme d'images, d'aphorismes et de proverbes, et malgré le caractère d'évidence et de banalité qu'elles affichent, les locutions constituent enfin un terrain privilégié où affleure une réflexion profonde sur le langage. Pour peu qu'on les interroge, elles se révèlent être des instruments propres à faire jaillir la question du sens, de la vérité et de la connaissance».

## Capitolo 5

### DALLA PAGINA ALLO SCHERMO

*Tous les outils qui servent à raconter une histoire m'intéressent. [...] chaque mot fait avancer le récit en lui donnant une couleur, une lumière, une odeur, une forme, un sens, une qualité, etc... [...] On voit que l'outil est subtil et capable, quand on le connaît bien, d'aller jusqu'au fond de tous les secrets. On imagine facilement, à partir de là, le plaisir d'écrire.*

J. Giono<sup>809</sup>

#### 5.1 Jean Giono e il cinema

Il rapporto tra Jean Giono e il cinema sembra essere paradossale<sup>810</sup>. Lo scrittore ha infatti sostenuto più volte la superiorità della parola sull'immagine, definendo il cinema come una «régression»<sup>811</sup> rispetto alla letteratura. Tuttavia, nel corso della sua vita, egli non è mai stato indifferente alla settima arte: non solo alcune tra le sue opere sono diventate soggetti cinematografici, ma diverse volte è

---

<sup>809</sup> J. GIONO, *Écriture et cinéma*, in «Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono», n. 8, Manosque, 1977, p. 110.

<sup>810</sup> Cfr. A.A.V.V., *Jean Giono, Œuvres cinématographiques (1938-1959)*, textes réunis et présentés par J. Mény, Paris, Gallimard, 1980, «Cahier du Cinéma», p. 9: «La situation de Giono face au cinématographe relève du paradoxe».

<sup>811</sup> Ivi, p. 12: «le cinéma et la télévision ne sont pas des progrès en valeur de divertissement; ces deux découvertes sont au contraire des sortes de régressions. Qui n'a pas remarqué la tristesse des fins de séance au cinéma? C'est une délectation morose, qui tient à ce que le procédé employé là pour se distraire ne fait pas appel à l'effort. Il est d'usage facile... [Avec le livre], tout le travail d'expression (après celui, mais d'une autre sorte, de l'écrivain) se fait dans l'intelligence du lecteur. Da là sa distraction, son divertissement et la satisfaction, le contentement, la joie qu'il en éprouve».

stato lui stesso a scriverne la sceneggiatura, come nel caso di *Eau Vive* (1958), *Crésus* (1960) e *Un Roi sans divertissement* (1963).

È soprattutto negli anni Trenta, dopo il grande successo ottenuto con *Colline*, che il cinema si interessa ai lavori di Giono.

Marcel Pagnol, celebre scrittore, drammaturgo e regista francese, porta sullo schermo quattro racconti dell'autore di Manosque: *Jofroi* (1934), *Un de Baumugnes*, che prende il nome di *Angèle* (1934), *Regain* (1937) e *La Femme du boulanger* (1938). Giono, non soddisfatto di tali adattamenti, nei quali afferma di non riconoscere i suoi scritti, accusa il regista di «trahir son écriture et son imaginaire»<sup>812</sup>, e questa insoddisfazione lo porta, nel 1959, a creare una propria compagnia di produzione, *Les Films Jean Giono*, con lo scopo di proteggere le opere e di non abbandonarle «à la fantaisie de n'importe qui»<sup>813</sup>.

In seguito alla realizzazione di *Eau Vive* e di *Crésus*, il cinema occupa ormai un posto importante nell'attività gioniana: l'autore si dedica, insieme a François Villiers, alla scrittura e alla realizzazione di due cortometraggi, *Le Foulard de Smyrne* e *La Duchesse*, nonché agli adattamenti di *Un Roi sans divertissement* e di *Le Hussard sur le toit* e scrive, inoltre, *Trois histoires pour la télévision*, prodotto dalla sua compagnia. Si può affermare quindi che «un instrument de plus, et prodigieux, est désormais offert à Giono»<sup>814</sup>, il quale continua comunque ad essere scettico nei confronti del valore attribuito al cinema.

---

<sup>812</sup> A.A.V.V., *Giono l'enchanteur*, op. cit., p. 274.

<sup>813</sup> *Ibidem*.

<sup>814</sup> Cfr. A.A.V.V., *Jean Giono, Œuvres cinématographiques (1938-1959)*, op. cit., p. 11.

Ciò che agli occhi dello scrittore rende tale arte inferiore alla letteratura è innanzitutto il suo carattere materialista: nel settore cinematografico, a dettar legge sono gli interessi finanziari delle grandi case di produzione, nonché di registi ed attori. Il denaro, insomma, limita l'immaginazione degli artisti, ponendosi come un intermediario indiscutibile tra gli autori (registi e sceneggiatori) e le loro opere d'arte<sup>815</sup>.

Inoltre, Giono è convinto che, non solo il denaro, ma anche l'immagine limiti la fantasia dei creatori, mentre la scrittura la stimola. Di conseguenza, il cinema non è, a suo giudizio, in grado di procurare al pubblico lo stesso piacere che può offrire la letteratura. Il piacere di scrivere è definito dal nostro autore come «un plaisir parfait, parce qu'il s'exécute tout seul, dans une pièce fermée, sans bruit et sans spectateur»<sup>816</sup>. L'incanto della scrittura risiede nella possibilità del romanziere di trasformare la realtà e di darle nuovi volti<sup>817</sup>, cosa che, secondo lui, il cinema non può fare tanto facilmente, poiché legato all'evidenza delle immagini<sup>818</sup>.

Per Giono, dunque, un'opera cinematografica dovrebbe ottenere lo stesso risultato di quella letteraria, proponendo un'immagine meno oggettiva della realtà, che possa spingere lo spettatore a un certo sforzo interpretativo. Lo scrittore vorrebbe, insomma, «adapter au cinéma l'art du roman»<sup>819</sup> e, così come fa

---

<sup>815</sup> Ivi, p. 12: «Le cinématographe, c'est le moyen de faire des images avec de l'argent. L'art d'écrire (avec un porte-plume), c'est l'art de faire des images avec soi-même».

<sup>816</sup> *Ibidem*.

<sup>817</sup> Ivi, p. 14: «Pour Giono, le plaisir de l'écrivain tient aux possibilités infinies qu'il a de détourner les choses de leur "sens" par le jeu de l'écriture».

<sup>818</sup> *Ibidem*: «Au cinéma, l'image impose simultanément la réalité de la chose montrée et son sens».

<sup>819</sup> Ivi, p. 19.

con il romanzo, propone di abbattere le convenzioni dell'arte cinematografica, prima tra tutte l'impiego di una macchina da presa tradizionale, sostituita da una «caméra anarchique, volante»<sup>820</sup>, capace di entrare «dans le vif du sujet»<sup>821</sup>. Giono afferma inoltre che, al di là della tecnica, è soprattutto l'«histoire»<sup>822</sup> che contribuisce al successo di un film, affascinando lo spettatore attraverso un'organizzazione particolare degli eventi, in grado di creare *suspence*, attesa e sorpresa.

Possiamo concludere dicendo che le sceneggiature di Giono e i suoi scritti sul cinema rivelano un autore cosciente dei mezzi che l'arte cinematografica ha a disposizione, nonché dei limiti della stessa. A conferma di ciò, è importante ricordare una dichiarazione di François Truffaut del 1958: «Giono est l'écrivain qui pourrait apporter le plus au cinéma»<sup>823</sup>. I suoi film e i numerosi adattamenti cinematografici delle sue opere, infatti, nonostante siano poco conosciuti e apprezzati da critici e cinefili, aprono un nuovo campo di esplorazione per una conoscenza più approfondita dell'arte e dell'immaginario dello scrittore di Manosque.

## 5.2 *Les Âmes fortes*, un film di Raoul Ruiz

Dopo il successo dell'adattamento cinematografico dell'opera di Proust, *Le Temps retrouvé*, presentato al Festival di Cannes del 1999, il regista cileno Raoul Ruiz continua ad «explorer le

---

<sup>820</sup> Ivi, p. 18.

<sup>821</sup> Ivi, p. 19.

<sup>822</sup> Ivi, p. 20: «Le cinéma, c'est la machine à écrire perfectionnée qui peut transmettre une histoire».

<sup>823</sup> Ivi, p. 22.

patrimoine littéraire»<sup>824</sup>, e si avventura nella Provenza delle *Chroniques* di Jean Giono, accettando di girare *Les Âmes fortes*, pur non avendo partecipato alla stesura della sceneggiatura, né mai letto il testo<sup>825</sup>.

Il romanzo di Giono, infatti, presentandosi come un racconto polifonico, sembra già a priori non prestarsi facilmente alla trasposizione cinematografica. Tuttavia Ruiz, sedotto in primo luogo dalle tematiche del romanzo, quali l'impossibilità di cogliere la verità degli individui, che celano sempre un lato segreto ed oscuro, accetta la difficile sfida di trasformare in film un'opera tanto ambiziosa come *Les Âmes fortes*, in cui Giono ha spinto all'estremo i suoi tentativi di innovazione stilistica.

Come è stato più volte sottolineato nei capitoli precedenti, il romanzo non è complesso solo per la sua scrittura particolare, unione di poesia e oralità, ma anche per la storia, basata su una successione di versioni contraddittorie riguardanti la vita della protagonista, nonché narratrice, Thérèse, personaggio che rimarrà indecifrabile fino alla fine e i cui infiniti volti compongono «un kaléidoscope qui ne livre jamais une image figée ou une vérité bien établie»<sup>826</sup>.

Raoul Ruiz, cineasta noto per la grande libertà creativa, è oggi considerato uno dei registi più eccentrici del panorama

<sup>824</sup> G. WELCOMME, *Des âmes fortes peu convaincantes*, in «La Croix», 24/05/2001.

<sup>825</sup> Cfr. T. SOTINEL, *Les tribulations de Raoul Ruiz sur les pas de Giono*, in «Le Monde», 24/11/2000: «Il s'est laissé convaincre de tourner ce scénario auquel il n'avait pas collaboré, tiré d'un livre qu'il n'avait pas lu» e E. LEPAGE, *La Provence de l'ombre*, in «Le Nouvel Observateur», 30/11/2000: «l'adaptation du roman de Jean Giono est signée par Alexandre Astruc, Alain Majani d'Inguibert, Mitchell Hooper et Eric Neuhoff».

<sup>826</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambiguïtés*, in «Les Inrockuptibles», 15/05/2000.

cinematografico internazionale. Classificato come un esponente del cinema barocco<sup>827</sup>, sempre in bilico tra reale e fantastico, egli dirige più di cento film, poco conosciuti poiché difficili ed oscuri, e quindi apprezzati soltanto da una nicchia di estimatori. Alla fine degli anni Novanta, però, alcuni celebri attori come Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve e John Malkovich hanno chiesto di lavorare con lui<sup>828</sup>, consentendogli di godere di un *budget* più alto e, di conseguenza, di una maggiore distribuzione. Ruiz raggiunge, così, il grande pubblico.

Dopo la realizzazione, nel 1999, dell'adattamento cinematografico de *Le Temps retrouvé*, il più complesso e antiromanzesco dei libri della *Recherche* proustiana, non sorprende la scelta di Ruiz di girare anche il film tratto dal romanzo di Giono, *Les Âmes fortes*, sicuramente vicino all'opera di Proust per la struttura complessa ed intricata, fatta di continui viaggi avanti ed indietro nel tempo.

Con questo lungometraggio, oscillando tra tecniche surrealiste e barocche (come piani sequenza, ellissi, giochi di specchi e di ombre ed oggetti carichi di simbolismo) e l'accademismo di un classico film in costume dalle immagini ricercate, il regista riesce nell'intento di lasciare perplesso lo spettatore, incapace di svelare il mistero che avvolge tanto la protagonista Thérèse quanto gli altri personaggi.

---

<sup>827</sup> Cfr. E. PLASSERAUD, *Cinéma baroque*, Thèse à la carte, Paris III, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 127.

<sup>828</sup> Marcello Mastroianni in *Tre vite e una sola morte* (1997); Catherine Deneuve in *Genealogia di un crimine* (1997) e *Il Tempo ritrovato* (1999); John Malkovich in *Il Tempo ritrovato* (1999), *Les Âmes fortes* (2000) e *Klimt* (2006).

L'intenzione originale di Giono, dunque, non sembra venire tradita, anche se nessuno potrà mai sapere, purtroppo, come egli stesso avrebbe commentato l'ardua impresa di Ruiz, conoscendo soprattutto il suo scetticismo nei confronti del cinema, etichettato più volte come «un art mineur»<sup>829</sup>, e i suoi giudizi sui primi adattamenti cinematografici di alcune sue opere, uno dei quali è addirittura definito come «un coup de bâton en pleine figure»<sup>830</sup>.

*Les Âmes fortes* di Raoul Ruiz viene presentato, fuori gara, il 20 maggio del 2001, a chiusura del Festival di Cannes e, lo stesso giorno, esce nelle sale cinematografiche di tutta la Francia.

A garantire un primo impatto positivo sul pubblico è certamente il *cast*, composto da attori di calibro internazionale, come Laetitia Casta (Thérèse), John Malkovich (Monsieur Numance), Arielle Dombasle (Madame Numance) e Frédéric Diefenthal (Firmin).

Tuttavia, a giudicare dagli articoli a nostra disposizione, i critici hanno espresso valutazioni alquanto eterogenee sul lavoro cinematografico del cineasta cileno. Alcuni commentano positivamente il film, esaltando le notevoli capacità del regista e l'interpretazione della neofita Casta: «sans changer grand-chose au scénario, il s'est approprié l'univers des *Âmes fortes*. Quand on lui fait remarquer ses apports au scénario, il rétorque: “*Je ne change*

---

<sup>829</sup> J. MÉNY, *Cinéma, source de paradoxe*, testo pubblicato sul sito ufficiale del *Centre Jean Giono*, Manosque, 1991, <<http://www.centrejeangiono.com>>.

<sup>830</sup> Cit. in F. DAROT, *L'adaptation au cinéma de «Regain» de Jean Giono par Marcel Pagnol ou Pagnol entre habitude et nouveauté*, Mémoire de Maîtrise, Paris III, 1995, p. 2. Con questo commento Giono si riferiva al film diretto da Marcel Pagnol nel 1933, *Angèle*, trasposizione cinematografica del suo romanzo, *Un de Baumugnes*.

*rien, je fais de la mise en scène, ça s'appelle*»<sup>831</sup>; «Alors qu'on craignait une adaptation en costumes terne et empesée, Raoul Ruiz livre une très belle lecture personnelle du roman de Jean Giono, *Les Âmes fortes*. Avec des personnages fascinants de mystère et une Laetitia Casta qui se révèle excellente comédienne»<sup>832</sup>; «Laetitia Casta est touchante tant elle se donne de confiance à un cinéaste qui l'assiste dans sa renaissance en comédienne. Ce contraste fécond entre un personnage muré et un chrysalide qui se fait papillon n'est pas la moindre réussite d'un film en tout point admirable. Raoul Ruiz est de retour»<sup>833</sup>. Molti altri, invece, manifestano alcune riserve sulla qualità dell'opera, ritenendola talvolta artificiale: «Ruiz s'est perdu sans se retrouver dans l'univers de Giono [...]. Si bien que ces “Âmes fortes” manquent singulièrement d'âme et de force. On ne voit là que des santons tragiques qui s'agitent autour d'une crèche vide. Et ce vide les rend dérisoires et artificiel»<sup>834</sup>; talvolta fredda e noiosa: «On est touché par l'histoire et le destin des personnages mais, simultanément, on demeure de marbre»<sup>835</sup>, «un ennui diffus gagne le spectateur qui reste en marge de cette relation fusionnelle et mortifère»<sup>836</sup>, «le troisième film réalisé par Ruiz depuis le début de l'année n'a finalement suscité qu'ennui poli, sinon indifférence»<sup>837</sup>; e ancora troppo accademica: «entre lyrisme et académisme, Raoul Ruiz, hélas, a perdu beaucoup de la

<sup>831</sup> T. SOTINEL, *Les tribulations de Raoul Ruiz sur les pas de Giono*, op. cit.

<sup>832</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambigüités*, op. cit.

<sup>833</sup> *Ibidem*.

<sup>834</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, in «Le Figaro», 21/05/2001.

<sup>835</sup> J. ROY, *Du silence à la mort. Les Âmes fortes*, in «L'Humanité», 21/05/2001.

<sup>836</sup> G. WELCOMME, *Des âmes fortes peu convaincantes*, op.cit.

<sup>837</sup> J. LARCHER, *Les Âmes fortes*, in «Cahier du Cinéma», n. 558, juin 2001.

force des âmes de Giono...»<sup>838</sup>, «rien ne sauve une écriture cinématographique plate et académique de l'ennui»<sup>839</sup>.

Il film, se non ottiene un grande successo di *audience* e di critica, è comunque lontano dall'essere considerato un fallimento dal punto di vista sia commerciale che, soprattutto, culturale: in primo luogo poiché vi si ritrova la firma di un grande regista come Ruiz, e specialmente, perché ha permesso al pubblico di accostarsi all'universo letterario di un autore poco conosciuto come Giono e di riscoprire una tra le sue opere più oscure ed appassionanti.

### 5.3 La traduzione intersemiotica de *Les Âmes fortes*

«La caméra n'est pas l'équivalent d'un stylo»<sup>840</sup>

«Giono est un écrivain particulièrement difficile pour un adaptateur, voire carrément impossible»<sup>841</sup>. Con queste parole, Claude Santelli, regista della versione televisiva del 1990 della novella di Giono, *L'Ennemonde*, mette in luce senza remore la difficoltà che comporta la traduzione intersemiotica di un'opera di Jean Giono, autore che, abbiamo visto, gioca a sfidare le regole del romanzo tradizionale.

<sup>838</sup> A. COPPERMANN, *Entre ellipse et académisme. Les Âmes fortes*, in «Les Echos», 23/05/2001.

<sup>839</sup> G. WELCOMME, *Des âmes fortes peu convaincantes*, op. cit.

<sup>840</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 91.

<sup>841</sup> Cit. in C. HUMBLLOT, *Claude Santelli: Un regard divin*, in «Le Monde», 06/05/1990.

*Les Âmes fortes* non si sottrae a tale sfida, anzi, probabilmente, ne rappresenta l'esempio più netto e lampante, essendo considerato come uno dei romanzi più complessi e, per questo, impenetrabili dello scrittore di Manosque.

Tuttavia, come abbiamo più volte sottolineato, Giono è, prima di tutto, un "romancier", che ha come scopo principale quello di raccontare una storia e, ne *Les Âmes fortes*, l'autore non smentisce tale vocazione.

Quale esponente del cinema barocco, Ruiz è conosciuto per aver riprodotto nei suoi film «un monde étrange»<sup>842</sup>, che viola le regole della «vraisemblance»<sup>843</sup> e che, attraverso giochi di ombre, illusioni e artifici, esprime il desiderio profondo di oltrepassare la rappresentazione realistica del mondo, per accedere ad una dimensione fantastica<sup>844</sup>.

Dirigendo l'adattamento cinematografico de *Les Âmes fortes*, Ruiz si allontana però dall'aspetto più barocco e surrealista del suo stile, proprio perché nel romanzo «il y a une vraie histoire»<sup>845</sup>. La storia della seducente Thérèse, del marito Firmin e del loro ambiguo legame con i Numance è difatti ripresa *in toto*; quello che cambia è, ovviamente, il modo di raccontarla.

Il primo elemento che induce l'adattatore a modificare l'opera di partenza è quello temporale. Sembra evidente, infatti, che il romanzo e il film rispondano a **categorie temporali diverse** e che il primo sia costretto, nel processo di traduzione, a «se couler dans

<sup>842</sup> Cfr. E. PLASSERAUD, *Cinéma baroque*, op. cit., p. 221.

<sup>843</sup> *Ibidem*.

<sup>844</sup> *Ibidem*. Ruiz dichiara: «Je trouve que faire du cinéma, c'est déjà un point de départ fantastique. L'idée qu'on puisse reproduire une image qui bouge, et que cette image continue à bouger après la mort de son auteur, de ses acteurs».

<sup>845</sup> E. LEPAGE, *La Provence de l'ombre*, op. cit.

le moule plus étroit que lui impose le second»<sup>846</sup>. Come afferma il teorico Alain Garcia: «le roman fait partie des genres à temps libre, où l’auteur a toute latitude pour aller en avant, en arrière, digresser ou “broder”; le cinéma, au contraire, dépend des genres à temps limité, ce qui lui ôte une grande part de liberté quant à l’élaboration définitive de sa forme»<sup>847</sup>. Infatti, un’opera cinematografica dura mediamente circa un’ora e trenta minuti, mentre il numero delle pagine di un testo letterario può variare.

Nel passaggio dal romanzo al film, l’opera iniziale deve subire una riduzione e lo sceneggiatore è costretto a condensare l’*histoire*, scegliendo di sopprimere alcuni episodi, ritenuti inutili o meno importanti.

Nel caso de *Les Âmes fortes*, operare dei tagli alla narrazione dei fatti potrebbe sembrare all’apparenza un compito piuttosto semplice, in quanto il romanzo si basa sulla tecnica del «récit répétitif»<sup>848</sup>, che fornisce al lettore informazioni diverse sulla stessa vicenda. Si potrebbe pensare quindi di poter facilmente decurtare tali resoconti ridondanti, eliminando tutte le notizie superflue. Eppure, l’impresa non è così semplice come sembra. Infatti, è proprio la presenza di versioni dissimili dei medesimi avvenimenti, fornite da due voci narranti, Thérèse e il *Contre*, ad attribuire al testo la sua peculiare ambiguità, espressione dei sentimenti contrastanti che segnano la coscienza di Giono dopo la guerra e

---

<sup>846</sup> E. MEUNIER, *De l’écrit à l’écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 41.

<sup>847</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>848</sup> Y-A. FAVRE, *Giono et l’art du récit*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur, 1978, p. 28: «le récit répétitif, où le même événement se trouve raconté plusieurs fois, de manière différente, comme c’est le cas dans *Les Âmes fortes*».

della sua denuncia della crisi dei valori che affligge l'umanità moderna.

Gli adattatori devono dunque essere molto cauti nell'operare tagli alla narrazione, per non rischiare di compromettere l'intenzione originale dell'autore.

### 5.3.1 La veglia

Alla luce delle precedenti considerazioni, analizziamo la scelta degli sceneggiatori di *Les Âmes fortes* di ridurre drasticamente la sequenza narrativa<sup>849</sup> che apre il romanzo: la veglia funebre.

Le pagine dedicate a tale sequenza<sup>850</sup> comprendono i molteplici racconti delle “comari”, «véritables “histoires de village”»<sup>851</sup> o, come li definisce Robert Ricatte, «scènes populaires»<sup>852</sup> che aprono una finestra sul mondo rurale, inserendo così il lettore in tale ambiente. Le donne, riunite per «*veiller le*

---

<sup>849</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., pp. 31-32: «L'absence de “chapitres” concrets dans un film n'a aucune incidence sur sa compréhension. En revanche, une unité narrative nous semble essentielle. Il s'agit de la séquence, définie comme suite de plans formant une continuité narrative, c'est-à-dire se rapportant au même sujet, respectant le plus souvent une unité d'action et une unité de lieu, vieux principes culturellement hérités du théâtre classique (temps, lieu, action). La segmentation d'un film en séquences est destinée à mettre en relief la structure globale du récit, c'est-à-dire un ensemble de macrostructures organisant le film de manière signifiante. Nous pourrions donner exactement la même définition de la séquence littéraire [...]. Une séquence est un segment de texte qui forme un tout cohérent autour d'un même centre d'intérêt. Une séquence, dans un récit littéraire, est donc une unité de sens, c'est-à-dire un segment de la chaîne sémantique. Une séquence narrative regroupe une série de faits et d'événements (constituant une action) qui représentent une étape dans le déroulement global du récit».

<sup>850</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 7-53.

<sup>851</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 73.

<sup>852</sup> *Ibidem*.

*corps du pauvre Albert»* (p. 7), non sembrano preoccuparsi di mantenere un comportamento rispettoso e consono all'occasione, ma si lasciano andare a pettegolezzi ironici e maliziosi («*Il paraît qu'elle a des bijoux de toute beauté [...]. Si elle te foutait un coup de son bracelet, tu aurais une belle bosse*», p. 39), a racconti comici («*Quand monsieur Charmasson est mort – qui était à ce moment-là le maire du Percy – on a fait une chambre ardente. Il y avait le sous-préfet qui veillait et des messieurs, notamment un juge de Grenoble et monsieur Pierre qui était un grand chasseur et un grand buveur [...]. Ils étaient saouls comme des grives et réveillés en sursaut ils ne savaient plus ce qu'ils faisaient. Si Jacques ne lui avait pas carrément enlevé le carafon des mains, monsieur Pierre aurait arrosé le corps avec du punch*», pp. 9-10), e a squallide storie di interessi economici ed eredità («*le père Bertrand est déjà mort. Le docteur part et, une heure après, qui on voit arriver: le gros blond. Qu'est-ce qu'il vient faire? Comme par hasard, s'occuper des bestiaux [...]. Il prend la fille à part et [...] il parle de la succession. [...] Je te paie de la main à la main; je dis que c'est une affaire qui était réglée avec ton père depuis longtemps. Cet argent ne regarde personne*», p. 41; «*Ma mère a eu son attaque le vingt-trois août. Le vingt-quatre au matin ma sœur était là. Je lui ai dit: "Qu'est-ce que tu viens faire? – Voir ma mère. – Eh bien! regarde-la. Et si je dis regarde-la – j'ai ajouté – cela ne veut pas dire: regarde l'armoire ou la commode. Il vaut beaucoup mieux que tu ne les regardes pas: ni le lit, ni la table, ni les chaises ni tout ce qu'il y a dedans."* Elle m'a dit: «*Pourquoi? – Parce que ces choses-là sont à moi. Et ce n'est pas la peine que tu en prennes*

*envie.*” Elle m’a répondu: “Nous verrons. J’ai autant de droits que toi», pp. 46-47).

Giono si serve di tali racconti per creare una determinata atmosfera, presentando una realtà cruda, un mondo «privé de toute tendresse, de toute échappée vers un quelconque idéal»<sup>853</sup>, e preparando così il lettore alla successiva rivelazione del «diabolisme de Thérèse»<sup>854</sup>.

Tale funzione preparatoria della veglia è ridotta al minimo nella trasposizione cinematografica de *Les Âmes fortes*. Qui, l’ambientazione rurale viene introdotta già nei titoli di testa in cui, attraverso una lenta panoramica da sinistra a destra, il regista ci mostra una strada di campagna, su uno sfondo di montagne innevate.



Il suddetto espediente gioca un ruolo molteplice: non solo permette di condensare in modo significativo le prime pagine del romanzo, introducendo l’ambientazione esterna, ma ha anche un’importante funzione metaforica, rappresentando «le “calme avant la tempête”

---

<sup>853</sup> Ivi, p. 74.

<sup>854</sup> *Ibidem*.

d'événements qui s'enchaîneront à grande vitesse»<sup>855</sup> nel corso del film.

La prima sequenza<sup>856</sup> ci presenta immediatamente il personaggio principale, l'anziana Thérèse, la cui battuta «Pauvre Albert» e lo sguardo compassionevole rivolto alle altre donne vestite a lutto, permettono allo spettatore di stabilire la collocazione della scena, cioè, appunto, una veglia funebre.



### *Sequenza 1*

Una lettura attenta di questa prima parte del romanzo permette di stabilire che le donne sedute attorno al tavolo dovrebbero essere almeno quattro. Analizziamo il seguente dialogo<sup>857</sup>:

«– *Mon cœur se soulève. Manger ces choses blanches dans la maison d'un mort!* → voce 1

– *Elle cherche midi à quatorze heures!* → voce 2

– *Si tu n'en veux pas, n'en dégoûte pas les autres.* → voce 3

<sup>855</sup> E. MEUNIER, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, op. cit., p. 87.

<sup>856</sup> Per la numerazione delle sequenze, si faccia riferimento alla tabella comparativa posta in appendice.

<sup>857</sup> Cfr J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 33-34.

– *Je trouve que vous êtes sans gêne. Le pauvre Albert est à peine étendu raide sur son lit, et tout de suite vous mangez ses caillettes.*

→ voce 1

– *Thérèse, dites votre mot, vous»* → voce 2 o 3 (o 4?)

Le donne che pronunciano queste frasi sono dunque tre (ma potrebbero essere anche quattro, nel caso in cui l'ultima battuta fosse pronunciata da un'altra voce). A queste quattro donne bisogna aggiungere, ovviamente, Thérèse, la quale interviene subito dopo, per un totale di quattro o cinque personaggi<sup>858</sup>.

Nella trasposizione cinematografica tale numero è mantenuto: sono infatti quattro le donne che compongono il coro delle “veglianti”.



*Sequenza 3*

È importante notare che i loro racconti vengono quasi totalmente scartati dagli sceneggiatori, i quali mantengono solo alcuni degli svariati dialoghi che occupano le prime pagine del testo narrativo. Questa scelta, seppur utile a restringere la lunghezza dell'opera di partenza, riduce anche la qualità metaforica del film rispetto al

<sup>858</sup> Cfr. V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 67.

libro, riproducendo solo in parte il tono familiare e l'atmosfera originale della veglia, fatta di «commérages, mesquineries, rumeurs et médisances de village»<sup>859</sup>:

PRIMA VEGLIANTE: Dites, ils n'ont pas pu l'habiller complètement ce mort?

SECONDA VEGLIANTE: Il paraît qu'il était déjà raide.

PRIMA VEGLIANTE: Elle aurait bien dû y penser quand il était encore chaud.

SECONDA VEGLIANTE: Elle n'avait plus sa tête.

PRIMA VEGLIANTE: Et tu crois que même avec sa tête elle y aurait pensé?

TERZA VEGLIANTE: Rendez-vous compte qu'on veille un mort.

PRIMA VEGLIANTE: C'est vrai. Nous sommes folles<sup>860</sup>.

E ancora:

PRIMA VEGLIANTE: Pousse la cafetière dans la braise.

SECONDA VEGLIANTE: Tu ne vas pas boire du café avec les caillettes j'imagine! Il faut du vin blanc.

PRIMA VEGLIANTE: Du vin en pleine nuit?

SECONDA VEGLIANTE: Tu ne sais pas ce qui est bon.

PRIMA VEGLIANTE: Le manque de sommeil me glace déjà le cœur.

Rien qu'à penser à un verre de vin, je claque des dents!

---

<sup>859</sup> E. LEPAGE, *La Provence de l'ombre*, op. cit.

<sup>860</sup> Cfr J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 9 e p. 27.

THERESE: Chauffe-toi et dors un peu si tu es fatiguée. Mais je te préviens que si tu bois du café en mangeant des caillettes tu vas être malade comme un chien.<sup>861</sup>

La versione cinematografica attribuisce così alla veglia esclusivamente un ruolo di cornice, «cadre de récit»<sup>862</sup> che apre e chiude il romanzo, suggellando l'inizio e la fine della rievocazione della vita di Thérèse.

Nel corso del film, l'ambientazione della veglia ritornerà soltanto in poche e brevi occasioni, in cui gli adattatori decidono di interrompere i ricordi della protagonista per dare la parola alla seconda voce narrante (se così si può definire, dato che, come vedremo, non avrà lo stesso ruolo che riveste nel romanzo), la quale, contraddicendo Thérèse, contribuisce a creare l'atmosfera di mistero e di ambiguità che caratterizza l'opera di Giono.

### 5.3.2 Il *flashback*

Dopo la breve introduzione rappresentata dalla veglia, gli sceneggiatori decidono di non indugiare ulteriormente, saltando subito al *clou* del romanzo: il *flashback* di Thérèse, che coprirà quasi tutta la durata del film.

---

<sup>861</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 29.

<sup>862</sup> J. CHABOT, *Giono, l'humeur belle: recueil d'articles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 313: «Nous appelons “cadre du récit” l'exposé de la situation fictive dans laquelle se trouve la narratrice au début et à la fin du roman».

Come in narratologia<sup>863</sup>, anche in ambito cinematografico tale termine viene impiegato per designare la capacità del cinema di interrompere la linearità dello sviluppo temporale del racconto, «mettendo in scena il ritorno al passato»<sup>864</sup>.

Con uno stacco netto dal volto dell'anziana Thérèse, la macchina da presa ci porta indietro nel tempo, nella stanza di una giovane Thérèse, la cui voce fuori campo<sup>865</sup> dice: «Ça faisait au moins dix fois que Firmin me disait : “Si tes parents ne veulent pas, fichions le camp”. À la fin j’ai dit: “Eh bien! Faisons-le”»<sup>866</sup>.

<sup>863</sup> Cfr. nota 98, par. 3.2.5: “Il tempo”.

<sup>864</sup> Cfr. G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 83: «Scrive Marc Vernet: “ Con questo termine si vuole designare, nel film narrativo, un brusco e breve (flash) segmento autonomo che si pone nel passato in rapporto al presente della finzione (back)”. Introdotto da una complessa e variegata gamma di espedienti (dissolvenze, stacchi, obiettivi deformanti, effetti flou, mascherini, zoom ecc.), il flashback spezza cioè la linearità e la progressività dell'impianto diegetico, visualizzando l'improvviso ed il fulmineo ritorno del *già stato*».

<sup>865</sup> Cfr. AGE, *Scriviamo un film*, Parma, Pratiche editrice, 1988, p. 37: «Abitualmente definita “voce fuori campo” (indicata in sceneggiatura con VOCE F. C.), può essere impiegata sia nel racconto oggettivo – una voce di “cronista” super partes [...], ma non solo in questi [...]. È diverso il caso in cui la “voce narrante” sia [...] quella del protagonista, di uno dei protagonisti, di un personaggio secondario».

<sup>866</sup> Questo passaggio rappresenta un altro esempio della necessità che comporta il procedimento di traduzione intersemiotica di ridurre e riformulare il testo di partenza, in cui l'*incipit* del racconto di Thérèse è parecchio più lungo: «Écoutez: je me suis mariée en 82. Mes parents ne voulaient pas. Ça faisait au moins dix fois que Firmin me disait: “Ils sont têtus, nous aussi. Si tu veux, nous nous déroberons. Un soir de la semaine prochaine, ou bien à la fin du mois de juin où les nuits sont courtes. Tu te dépêches de faire ta vaisselle et, au lieu de t’aller te coucher, tu sors par la porte de derrière. Je t’attends au saule.” À la fin j’ai dit: “Eh bien! Faisons-le.” J’étais toujours placée au Château de Percy», p.53. I dettagli del piano di Firmin, non inclusi per motivi di estensione, vengono esplicitati nel film attraverso le immagini dell'uomo in azione.



### Sequenza 2

La tecnica del *flashback* possiede, già di per sé, un carattere fortemente soggettivo<sup>867</sup>, poiché lo spettatore conosce la storia attraverso il racconto di uno dei personaggi, il quale presenta le vicende «sous son propre éclairage, celui que le réalisateur nous impose»<sup>868</sup>.

A differenza del romanzo, però, costituito da continue fratture temporali che portano il lettore avanti e indietro nel tempo, assecondando gli improvvisi lampi di memoria delle due voci narranti, l'adattamento, pur basandosi sui ricordi del passato di Thérèse, li riordina seguendo una linearità cronologica, che si discosta dal tipico cinema di Ruiz<sup>869</sup>. Attraverso i *flashback* di Thérèse, infatti, gli sceneggiatori ricompongono la fabula del

<sup>867</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 20: «la technique du "flashback" possède un caractère subjectif [...]. En effet, chaque fois qu'il présente le récit d'un personnage, ou qu'il sert à évoquer des souvenirs, le flashback est une marque très forte et un lien de production très fécond de subjectivité. Le spectateur découvre alors l'histoire à travers la version, souvent faite à la première personne (en "je" donc) de ce personnage promu au rang de narrateur sur la totalité, ou seulement une partie du film».

<sup>868</sup> *Ibidem*.

<sup>869</sup> A.A.V.V., P. D., *Ruiz sans style*, in «Libération», 21/05/2001: «Ruiz s'adonne ici à une sorte d'antidote de son cinéma, la réalité du récit redevient linéaire quand d'habitude elle s'éparpille en espaces-temps parallèles ou croisés».

romanzo, unendo, come si fa con i pezzi di un *puzzle*, gli elementi essenziali della storia, che viene così raccontata dall'inizio alla fine, rispettando l'effettivo ordine in cui si sarebbero verificati i fatti e riducendo notevolmente la complessità dell'opera originale.

Inoltre, nessun riferimento temporale segna il *flashback* della trasposizione cinematografica, ulteriore differenza rispetto al romanzo, in cui invece, la narratrice esordisce con la perentoria frase: «*Écoutez, je me suis mariée en 82*» (p. 53), e continua con un'altra importante informazione: «*Il avait vingt-cinq ans et moi vingt-deux*» (p. 54). Nel capitolo dedicato all'analisi narratologica e linguistica dell'opera, abbiamo dimostrato che tali notizie, unite alla dichiarazione dell'età di Thérèse («*– Quel âge avez-vous au juste? – Quatre-vingt-neuf*», p. 8), permettevano di collocare il presente della narrazione, cioè la veglia, nell'anno 1949. Nella trasposizione cinematografica, invece, gli sceneggiatori eliminano ogni riferimento cronologico esistente nel testo di partenza, rendendo la realtà ancora più astratta e inafferrabile. Si può notare dunque come «*le temps historique soit beaucoup plus présent dans le roman que dans le scénario*»<sup>870</sup>.

È importante sottolineare, tuttavia, la presenza di un unico punto di riferimento temporale, che non figura nel romanzo e che gli sceneggiatori hanno invece avuto la fantasia di inserire nel film. Alla fine del racconto di Thérèse, si ritorna definitivamente al quadro della veglia. Le donne, dopo una lunga notte di ricordi, accendono la radio. La voce del cronista parla dell'indipendenza del

---

<sup>870</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 73.

Vietnam, dichiarata nel 1946, ma riconosciuta dalla Francia soltanto nel 1954, in seguito alla lunga e catastrofica guerra d'Indocina.

La cancellazione di ogni riferimento temporale citato nel romanzo e la decisione di porne uno inventato a conclusione dell'adattamento, appare come un'evidente scelta di reinterpretazione del testo di partenza da parte degli sceneggiatori. Difficile stabilirne le motivazioni. Si potrebbe avanzare l'ipotesi della volontà degli autori di eliminare dall'opera ogni dato concreto, al fine di ricreare l'alone di mistero ed imprecisione, garantito nel romanzo dalla presenza di due voci narranti, caratteristica che qui, al contrario, viene a mancare. La presenza dell'allusione ad un'unica data alla fine del film, invece, si potrebbe interpretare come l'espressione di una sorta di ritorno alla realtà, dopo un lungo viaggio nella memoria.

### 5.3.3 Le voci narranti

Davanti allo schermo, spesso si ha l'impressione che il film si racconti da sé, senza che ci sia un'istanza narrante ad organizzare i materiali del discorso. Nonostante le apparenze, però, come per il testo scritto, anche il film viene sempre raccontato da qualcuno, sia esso un narratore esterno alla storia, cioè una sorta di «referente oggettivo»<sup>871</sup>, oppure uno dei protagonisti del film, insomma un «testimone»<sup>872</sup> delle vicende.

È ovvio che la scelta del punto di vista di un'opera cinematografica influisce fortemente sulla sua struttura. Ad

---

<sup>871</sup> AGE, *Scriviamo un film*, op. cit., p. 35.

<sup>872</sup> *Ibidem*.

esempio, se lo sceneggiatore opta per un «racconto soggettivo»<sup>873</sup>, cioè riferito da uno dei personaggi della storia, si dovrebbe escludere la possibilità di mettere in scena eventi ai quali il “narratore” non ha assistito, anche se tale regola non è sempre rigorosamente rispettata<sup>874</sup>.

Il cinema, infatti, ha sempre mostrato una certa predilezione per la narrazione in terza persona, mentre si è trovato in difficoltà nei casi in cui doveva riprodurre un racconto in prima persona. Esempio lampante è certamente il film del 1947 di Robert Montgomery, *Una donna nel lago* (titolo originale: *Lady in the Lake*), girato quasi interamente in soggettiva, tecnica cinematografica che permette di vedere quel che vedono i personaggi, identificando il loro sguardo con quello della macchina da presa<sup>875</sup>.

Nel caso de *Les Âmes fortes*, non si può parlare di soggettiva, in quanto, anche se il film è narrato dal personaggio di Thérèse, il

---

<sup>873</sup> *Ibidem*.

<sup>874</sup> Ivi, p. 36: «l'autore deve procedere con onestà seguendo il tracciato che la sua scelta gli impone, ma qualche piccola infrazione è ammessa: se abilmente mascherata, lo spettatore non ci baderà...».

<sup>875</sup> Cfr. G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, op. cit., p. 74: «tra le varie forme di sguardo praticate dal cinema nel corso della sua storia la soggettiva è la figura che, più di ogni altra, simula una totale coincidenza tra lo sguardo dello spettatore e quello di un personaggio» e B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Milano, Scuola Holden, Bur, 2001, p. «Chiaro che c'è qualcosa che non funziona in questa messinscena in soggettiva continua e obbligata. *Una donna nel lago* è un film che tenta di percorrere un senso vietato, che non trova il modo di superare gli ostacoli che gli si parano davanti [...]. Lo sguardo di Marlow è pesante e imbarazzato: non è il suo, è quello di una grossa macchina da presa. Tutti i personaggi lo guardano: di conseguenza guardano anche noi che non possiamo aspettarci nessun controcampo, non possiamo staccarci dalla soggettiva e ci sentiamo sempre più a disagio. Aporie di una messinscena impraticabile e sgraziata. La sfida di girare (quasi) tutto un film in soggettiva è perduta».

racconto in prima persona si traduce sullo schermo solo sul piano del sonoro e non su quello dell'immagine. In altre parole, il punto di vista ottico, cioè il luogo in cui si trova la macchina da presa, non coincide con quello della protagonista. Il narratore cinematografico, cioè il regista, non scompare mai del tutto e, pur restando nell'ombra, offre allo spettatore la rappresentazione dei fatti, decidendo cosa mostrare e cosa celare.

La trasposizione da un testo letterario ad uno audiovisivo comporta molte trasformazioni e, tra queste, sicuramente la rivisitazione del concetto di **focalizzazione**. Infatti, l'istanza narrante di un testo filmico, rispetto a quella di un testo narrativo, ha a disposizione una quantità maggiore di mezzi espressivi<sup>876</sup>, come le immagini, i movimenti della camera, la mimica degli attori, le parole, la musica, i suoni e i rumori. Si potrebbe affermare che «le cinéma MONTRE alors que le texte écrit se contente de REPRÉSENTER»<sup>877</sup>.

La classica nozione di focalizzazione della tradizione narratologica si connota quindi di nuovi aspetti: quando si parla di cinema, infatti, due nuovi termini vengono adottati per definire il punto di vista del narratore cinematografico, il quale può condividere con lo spettatore ciò che vede, “ocularizzazione”, e ciò che sente, “auricularizzazione”<sup>878</sup>.

---

<sup>876</sup> E. MEUNIER, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, op. cit., p. 49: «Le cinéma offre quant à lui un potentiel descriptif premier surpassant celui de la littérature, car par sa nature même, il “montre” ce que le mot “désigne” seulement».

<sup>877</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 19.

<sup>878</sup> Ivi, p. 23.

Tuttavia, la tradizionale distinzione tra i tre tipi di focalizzazione (zero, interna ed esterna)<sup>879</sup> non è sempre completamente sovrapponibile alla classificazione dell'ocularizzazione. Ad esempio, il racconto a focalizzazione interna che caratterizza il romanzo *Les Âmes fortes* non corrisponde sempre, nella trasposizione cinematografica, ad una ocularizzazione interna, che ci permetterebbe di vedere, concretamente e non solo metaforicamente, attraverso gli occhi di Thérèse, ma viene invece riprodotto attraverso l'alternanza di ocularizzazione zero (sguardo di un "narratore-osservatore", che sa e vede più dei personaggi) e ocularizzazione interna, distinta a sua volta tra primaria (lo spettatore osserva sullo schermo il personaggio in azione e vede ciò che lui vede) e secondaria (lo spettatore vede attraverso gli occhi del personaggio, si identifica con il suo sguardo)<sup>880</sup>.

Alla luce di tale precisazione, è possibile giustificare l'apparente incongruenza che lo spettatore della trasposizione cinematografica del romanzo di Giono potrebbe notare, e cioè la presenza, all'interno del *flashback* di Thérèse, di descrizioni di momenti che lei non ha vissuto in prima persona (come, ad esempio, alcuni dialoghi tra Monsieur e Madame Numance). Tali descrizioni sono invece da attribuire ad uno sguardo onnisciente, istanza narrativa necessaria e perciò sempre presente anche nei film a "focalizzazione-ocularizzazione" interna, come *Les Âmes fortes*.

L'opera di Giono, tuttavia, deve il suo carattere innovativo e, per certi aspetti, trasgressivo, in particolar modo alla scelta dello

---

<sup>879</sup> Cfr. par. 3.2.3: "Le voci narranti", note 70 e 75.

<sup>880</sup> Cfr. G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995, pp. 44-48.

scrittore di creare un sistema di verità complesse e contrastanti, attraverso l'impiego di due istanze narrative, Thérèse e la sua antagonista, il *Contre*. Le versioni differenti che esse forniscono delle stesse vicende si alternano lungo tutta l'opera letteraria, determinando l'impossibilità per il lettore di scoprire la vera personalità dei protagonisti, che assumono volti molteplici e sempre più indecifrabili. La resa di due voci narranti costituisce probabilmente la difficoltà maggiore per i realizzatori della trasposizione cinematografica del romanzo, i quali hanno scelto, come abbiamo visto, di semplificare l'impianto narrativo del testo di partenza, troppo complesso e intricato, a favore di un'unica voce narrante, quella di Thérèse.

Come dichiara uno degli autori della sceneggiatura, Alain Majani d'Inguibert: «C'était un livre difficile à adapter. On a fini par opter pour le principe de la voix off de Thérèse»<sup>881</sup>. Tutto il film si costruisce, infatti, intorno al *flashback* della protagonista, «gouffre temporel»<sup>882</sup> in cui la voce di Thérèse anziana e quella di Thérèse giovane si intrecciano senza mai riuscire a svelare il mistero profondo della sua esistenza.

A questo punto, però, sembra naturale chiedersi in che modo l'adattamento sia in grado di riprodurre l'evidente ambiguità che caratterizza il romanzo, dato che il procedimento narrativo che la creava lì, e cioè la presenza di due voci narranti, viene qui a mancare.

Nell'adattamento la figura del *Contre* interrompe il racconto di Thérèse in pochi e brevi momenti, senza comunque fornire dati

---

<sup>881</sup> E. LEPAGE, *La Provence de l'ombre*, op. cit.

<sup>882</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambigüités*, op. cit.

in grado di contrastare con forza la versione proposta dalla prima narratrice. Le informazioni che il *Contre* dà nel romanzo, allo scopo di creare un'immagine dei fatti e dei personaggi opposta a quella resa dalla protagonista, e quindi necessarie a creare ambiguità, vengono tuttavia mantenute nella trasposizione, con l'unica differenza che esse sono messe in bocca alla stessa Thérèse.

Leggendo il romanzo non si riesce a stabilire una verità sui personaggi, poiché nelle versioni del *Contre* e di Thérèse essi assumono connotazioni opposte. Infatti, per il *Contre*, Thérèse è la complice ingenua del marito Firmin, il quale progetta un piano disonesto per impadronirsi delle ricchezze dei Numance : «*Firmin a joué sa comédie*», p. 151; «*Je veux bien le pavillon à condition qu'ils me donnent un peu de terre tout autour, jusqu'à la bordure d'ifs par exemple [...]. – Tu es fou, dit Thérèse, ils nous donnent le pavillon tout meublé et, est-ce que tu as vu les meubles? Et Madame Numance veut être la marraine du petit. – si elle veut des honneurs, qu'elle les paye*», p. 154; «*Ce qu'il veut c'est: avoir*», p. 159; al contrario, secondo il racconto di Thérèse, è lei stessa ad orchestrare il tutto, a fingere e a recitare allo scopo di approfittarsi della generosità di Madame Numance, servendosi dell'aiuto dell'inconsapevole marito, fantoccio nelle sue mani: «*je le tournais sur le gril comme un hareng [...]. Il était bête de nature*», pp. 299-300; «*Je voulais l'avoir bien en main [...]. Cerveille, c'était moi*», p. 300; «*J'étais arrivée à être parfaite. Ça finit même par être d'instinct. Quand je faisais spontanément quelque chose dont on dit précisément que ça ne trompe pas, vous pouviez être sûre que je trompais* », p. 302.

Nel film, invece, è la sola Thérèse ad inglobare in sé le due voci narranti, attribuendo due volti diversi ad ogni personaggio ed intessendo, così, una narrazione sconcertante e totalmente disorientante<sup>883</sup>.

Vediamo quindi che, pur privando il personaggio del *Contre* del suo statuto di narratore e relegandolo ad un ruolo di secondo piano, il regista e gli sceneggiatori sono in grado di riprodurre tale duplicità dei personaggi, attraverso svariati espedienti che analizzeremo, ma soprattutto grazie al racconto enigmatico e misterioso di Thérèse, «magnifique personnage romanesque, l'opacité incarnée, ange et démon ou peut-être ni l'un ni l'autre»<sup>884</sup>.

### 5.3.4 Il *double jeu* dei personaggi

Come nel romanzo, anche nel film *Les Âmes fortes*, Thérèse, interpretata da Laetitia Casta, appare come «une présence un peu troublante, mélange réussi de fraîcheur et de perversité»<sup>885</sup>.

L'aspetto che la caratterizza in questa trasposizione cinematografica è probabilmente l'incoerenza, dovendo ella incarnare, allo stesso tempo, le due Thérèse del romanzo: quella che lei dichiara di essere e quella che, invece, viene descritta dal *Contre*.

---

<sup>883</sup> Cfr. D. VISSER, C. TROUT, *Jean Giono*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 140: «Alain Majani d'Inguibert parle des différentes approches pour l'adaptation [...]: [...] je suis enfin arrivé à l'idée de travailler sur le fil de la vérité, et non sur la succession de vérités contradictoires. Ce qui permettait de basculer tantôt sur la version "Thérèse, âme noire", tantôt sur la version "Thérèse, âme blanche". D'où également la proposition d'une voix intérieure, la voix-off de Thérèse».

<sup>884</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambigüités*, op. cit.

<sup>885</sup> A. COPPERMANN, *Entre ellipse et académisme. Les Âmes fortes*, op. cit.

Thérèse non è mai la stessa nel corso del film, ma cambia continuamente: se talora è una moglie tenera e affettuosa, subito dopo appare furba e calcolatrice; sa essere una “figlia” dolce e premurosa (fino a chiamare Madame Numance «*maman*», p.220), ma può rivelarsi, nella scena successiva, meschina e approfittatrice.

L'assenza di un anello di congiunzione tra una sequenza e l'altra è un espediente diegetico definito «*faux raccord*»<sup>886</sup> e costituisce una figura tipica del cinema barocco e surrealista di Ruiz, in quanto permette di avanzare delle ipotesi su un personaggio o su una vicenda, senza però mai riuscire a coglierne la piena verità.

Poiché la sceneggiatura riunisce all'interno dei *flashback* della protagonista le due versioni che si contraddicono nel romanzo, non è soltanto Thérèse ad assumere due volti, ma ogni personaggio, visto attraverso i suoi occhi, si carica di connotazioni antitetiche, che lo rendono dunque indecifrabile ed enigmatico<sup>887</sup>.

Scopriremo adesso le «*multiples facettes*»<sup>888</sup> dei principali personaggi del film, attraverso l'analisi delle battute che pronunciano e delle scene più significative che li raffigurano, facendo però attenzione a distinguere tra quelle che, nel romanzo, appartengono alla versione di Thérèse e quelle che, invece, appartengono alla versione del *Contre*.

Come abbiamo già osservato, il *flashback* inizia con la fuga della protagonista e di Firmin verso Châtillon. Già dalle scene

<sup>886</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambigüités*, op. cit.

<sup>887</sup> G. WELCOMME, *Des âmes fortes peu convaincantes*, op. cit.: «*Les Âmes fortes*, chez Giono, se nourrissent indifféremment de toutes les passions humaines. L'ambivalence des sentiments est leur pain quotidien, présente dans chaque scène, chaque réplique du film».

<sup>888</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambigüités*, op. cit.

iniziali, tratte dal suo primo racconto, Thérèse si afferma come una figura forte e decisa, indubbiamente più del compagno, che appare, invece, docile ed accondiscendente.

« *Firmin m'a dit: "Tu veux **manger un morceau**?" Et alors nous nous sommes disputés. Il ne se rendait pas compte! S'il croyait que j'avais envie de manger, moi! Il me dit: "Et de quoi donc tu as envie? – Veux-tu que je te dise, je lui crie, eh bien! j'ai envie de retourner." Il me dit: "Ne crie pas si fort" et il reste sans plus piper mot tellement longtemps que je finis par lui dire: "Ne fais pas le mulet, je ne retourne pas, va. Mais, ne me parle plus de manger dans un moment pareil. » (pp.59-60)*

FIRMIN: Tu veux **manger un morceau**?

THERESE: Tu crois que j'ai envie de manger?

FIRMIN: De quoi tu as envie alors?

THERESE: Veux-tu que je te dise? J'ai envie de retourner! [...] Ah, **ne fais pas le mulet**, je ne retourne pas. Mais ne me parle plus de manger dans un moment pareil.

È possibile notare, innanzitutto, la presenza di numerosi incisi<sup>889</sup>, che caratterizzano i dialoghi nel testo letterario e che si dividono in due categorie<sup>890</sup>:

<sup>889</sup> A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 120: «Les traits spécifiques du discours oral, c'est d'abord bien entendu le dialogue, qui culmine dans *Les Âmes fortes*, œuvre entièrement bâtie sur la conversation entre participants à une veillée mortuaire, mais qui est sans cesse présent dans les récits faits par tel ou tel personnage. On notera en particulier l'accumulation des incises, venues tout droit du langage parlé («*il me dit*», «*je lui répons*», «*je me dis*»...), qui donnent vie et vérité à ce dialogue interne».

<sup>890</sup> Cfr. E. MEUNIER, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, op. cit., p. 51.

- Le informazioni fornite dal narratore (sottolineate nel testo sopracitato) attraverso proposizioni che introducono, concludono o separano le battute dei personaggi e che nel film si esprimono mediante le immagini.
- Le battute stesse, scritte in stile diretto nel romanzo e pronunciate dagli attori nel film.

Questi incisi, definiti «*marques de l'énonciation*»<sup>891</sup>, si traducono dunque sullo schermo attraverso la collaborazione di immagini e dialoghi. Infatti, il personaggio, «*être de papier*»<sup>892</sup> del testo letterario, diventa al cinema figura in carne e ossa, soggetto parlante e connotato di caratteristiche fisiche.

Le sfumature legate alle “*marques de l'énonciation*”, in questo caso la calma di Firmin («*Il me dit*», «*Il reste sans plus piper mot*») e la veemenza di Thérèse («*je lui crie*», «*je finis par lui dire*»), sono trasmesse in diversi modi nell'adattamento, ad esempio attraverso il tono di voce degli attori, la mimica dei volti, i silenzi e le pause.

Successivamente a questa sequenza, alcune scene ambientate all'*auberge* di Châtillon hanno il compito di riassumere la dettagliata descrizione che ne fa la narratrice nel romanzo. Dopo di esse gli sceneggiatori introducono il personaggio di Madame Numance e, stavolta, le parole di Thérèse sono tratte dal racconto del *Contre*.

---

<sup>891</sup> *Ibidem*.

<sup>892</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 43.

Con un lento movimento della macchina da presa, Ruiz segue gli spostamenti della donna, interpretata da una bellissima ed elegante Arielle Dombasle, che, passeggiando nella piazza del villaggio, si ferma ad accarezzare un'anziana bisognosa seduta davanti alla chiesa.



#### *Sequenza 7*

Attraverso queste brevi inquadrature e i pochi gesti dell'attrice, il regista è in grado di connotare positivamente il personaggio di Madame Numance, traducendo in immagini le parole del *Contre*: «*Et, quand je dis la bonté sur la terre c'est qu'il n'y a pas d'autres mots*» (p. 145). A questo punto, la voce fuori campo della giovane Thérèse interviene per dichiarare: «*Je me disais: "Mon Dieu, qu'il y ait une femme comme ça sur la terre! Mais ce n'est pas possible! Ce que j'aimerais être cette femme-là moi!"*», ricalcando in maniera esatta il testo letterario (p. 145).

La protagonista, che già nelle prime immagini del *flashback* appare risoluta e determinata, conferma, con queste parole, di essere una vera "âme forte". Infatti, secondo Giono, «*l'âme forte est celle*

qui a un dessein»<sup>893</sup>, e Thérèse rivela così il suo: essere come Madame Numance.

Le sequenze successive ci mostrano Thérèse all'opera, sostenendo l'immagine che lei stessa fornisce di sé nel romanzo: quella di una donna fredda e calcolatrice. Per far ciò, gli sceneggiatori saltano per intero la versione del *Contre*, che occupa buona parte del romanzo (da p. 121 a p. 271). Se, infatti, la seconda voce narrante concentra il proprio racconto sulla descrizione dell'amore sincero che lega Thérèse e Madame Numance, la protagonista mostra, invece, i retroscena di questo sentimento, e ci parla di come è avvenuto il loro incontro, culmine di una lunga fase di preparazione<sup>894</sup>.

« *Je commençai par me faire mettre enceinte [...], je dis à Firmin [...]: "Regarde bien ces quatre murs; tu ne les verras plus longtemps. Je vais **me faire mettre à la porte** de cette baraque.* »  
(p. 319)

THERESE: Firmin, fais-moi un enfant.

FIRMIN: T'es folle? C'est bien le moyen de **se foutre à la porte** ici.

THERESE: Et si c'était ce que je cherchais? Regarde bien ces quatre murs, tu ne les verras plus longtemps.

L'analisi della traduzione intersemiotica di questa sequenza mostra il passaggio dal discorso indiretto al discorso diretto ( «*Je*

<sup>893</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, in «Le Figaro», 21/05/2001.

<sup>894</sup> Nel romanzo, invece, il *Contre* inizia il suo racconto in *medias res*: Thérèse e Madame Numance si sono già conosciute, ma il lettore non sa in che modo. Gli sceneggiatori ritengono pertanto opportuno saltare temporaneamente alla versione fornita da Thérèse, allo scopo di ricreare la linearità temporale assente nel testo originale.

*commençai par me faire mettre enceinte*» → «Firmin, fais-moi un enfant»), la perdita, ancora una volta, delle “marques de l’énonciation” («*je dis à Firmin*») e, soprattutto, la presenza di un registro linguistico tipico della lingua parlata («*T’es folle?*», «*se foutre à la porte*»), volto a riprodurre la struttura orale sulla quale è interamente costruito il romanzo *Les Âmes fortes*.

Dalle parole di Thérèse si capisce che la donna sta progettando un piano e che, per realizzarlo, ha bisogno della collaborazione di Firmin. Si afferma così, in questa prima parte del film, l’immagine di una Thérèse diabolica, «*statue de chair déguisée en poupée maléfique, monstre froid habillé en paysanne*»<sup>895</sup>.

La scena seguente, infatti, rappresenta la protagonista che, incinta, mette a punto il suo disegno, coinvolgendo Firmin, il quale, seppur restio, accetta di stare al gioco.

Il romanzo cita: «*Je lui dis: “Ne t’occupe pas de moi” [...]. Moi, le ventre bien en avant, je m’assis sur une des malles et, les yeux au ciel, je fis ma sainte nitouche [...]. J’étais magnifique! Firmin en perdait la tête. Il voulait au moins me faire mettre à l’abri. L’idiot!*» (p. 320).

Gli sceneggiatori hanno reso questo passaggio attraverso un breve dialogo tra Thérèse e Firmin, che dimostra nuovamente l’astuzia della donna e l’innocenza dell’uomo:

FIRMIN: Mais tu es sûre, ça va aller?

THERESE: Maintenant file! On doit t’attendre à la forge.

FIRMIN: Mais, Thérèse...

<sup>895</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, op. cit.

THERESE: File je te dis! Je sais ce que je fais!

FIRMIN: Mais tu ne vas pas rester comme ça?

La presenza anaforica della congiunzione “*mais*” nelle frasi pronunciate da Firmin testimonia l’indecisione di chi non è padrone delle proprie azioni e contribuisce a farlo apparire come una figura debole, manipolata dalla risoluta e machiavellica moglie («Je sais ce que je fais»), la quale dimostra invece di avere in mano la situazione.

Ogni giorno, Thérèse passa diverse ore accasciata in un angolo della piazza, fingendo di dormire e aspettando soltanto di diventare l’oggetto della pietà di qualcuno; questo qualcuno sarà proprio Madame Numance.



### *Sequenza 10*

Successivamente, il regista stacca sul volto di Thérèse anziana, la quale aggiunge ulteriori particolari al racconto della sua perfetta messinscena:

THERESE (VOCE F. C.): J'imitais le sommeil de façon parfaite. Il ne me restait plus qu'attendre l'occasion. Je me disais: "J'y mettrai tout le temps qu'il faut. Le monde ne s'est pas fait en un jour".

Si tratta di un breve ritorno alla veglia prima di riprendere il *flashback* e raccontare, finalmente, l'incontro con Madame Numance.

Tale incontro rappresenta il più grande esempio di «récit lacunaire»<sup>896</sup> nel romanzo di Giono, il quale, infatti, non lo descrive, facendolo passare in sordina.

Tuttavia, se lo scrittore opta per l'arte dell'ellissi allo scopo di rendere ancora più evidente la caratteristica essenziale della sua opera, e cioè «le vertige de l'incertain»<sup>897</sup>, gli adattatori hanno invece preferito rappresentare tale scena, scegliendo di «révéler ce que Giono laisse dans le silence»<sup>898</sup> e mantenendo, così, la linearità che hanno deciso di conferire alla struttura dell'opera.

A seguire, lo scambio di battute tra Thérèse e Madame Numance, elaborato interamente dagli sceneggiatori de *Les Âmes fortes* e rappresentato da Ruiz attraverso l'alternanza di primi piani sulle due attrici, secondo la cosiddetta tecnica del «montage parallèle»<sup>899</sup>.

---

<sup>896</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 148.

<sup>897</sup> Ivi, p. 151.

<sup>898</sup> F. DAROT, *L'adaptation au cinéma de «Regain» de Jean Giono par Marcel Pagnol ou Pagnol entre habitude et nouveauté*, op. cit., p. 23.

<sup>899</sup> Cfr. E. MEUNIER, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, op. cit., p. 39.

*Sequenza 11**Sequenza 11*

MADAME NUMANCE: Mademoiselle? Mademoiselle? Vous ne vous sentez pas bien?

THERESE: Non, pardon. Je crois que je me suis endormie.

MADAME NUMANCE: Ne vous excusez pas. Je vous vois tous les jours ici, seule. En votre état, il ne faudrait pas prendre froid. Le vent est traître par ici. Vous voulez que je vous aide à rentrer?

THERESE: Non, merci. Mon mari va arriver me chercher.

MADAME NUMANCE: Pensez à votre enfant. Il ne faut pas commettre d'imprudences. Où habitez-vous?

THERESE: Par là.

MADAME NUMANCE: C'est vous qui vivez dans cette cabane à lapin? Je ne peux pas vous laisser là. Il faut que quelqu'un prend soin de vous. Donnez-moi la main.

THERESE: Non, je vous assure. Je n'ai besoin de rien.

MADAME NUMANCE: Mais si, mais si. Allez, je vous ramène.



### *Sequenza 11*

Nonostante la (falsa?) reticenza che Thérèse inizialmente mostra a Madame Numance, la ragazza decide di accettare il suo aiuto, andando a vivere nel padiglione accanto alla sua casa e dando inizio, in tal modo, alla relazione che condurrà la generosa donna e il marito alla rovina.

Se, fino ad ora, la sceneggiatura ha attinto al racconto della prima voce narrante del romanzo, la maggior parte delle scene che seguono prenderanno invece spunto dalla versione del *Contre*, che nel testo originale si dedica all'esaltazione del rapporto di amore materno che lega Madame Numance alla nuova "figlia". Vista sotto un'altra luce, Thérèse non appare qui come una perversa calcolatrice, ma come una ragazza dolce e innocente, che prova, per la prima volta, la gioia di amare e di sentirsi amata.

A sostegno di quanto detto, citiamo due dialoghi tratti dal film, nei quali Thérèse e Madame Numance non nascondono il desiderio di rendere sempre più intimo il loro rapporto:

1. MADAME NUMANCE: Thérèse, je peux vous demander quelque chose?

THERESE: Allez-y.

MADAME NUMANCE: Ça vous ennuerait beaucoup si je te tutoyais?

THERESE: Pas du tout. Mais moi je ne pourrais jamais faire autrement que de vous dire vous. [...] Est-ce qu'à mon tour je peux demander à madame une faveur? [...] Est-ce à partir de demain je peux vous servir le petit déjeuner au lit?

MADAME NUMANCE: Accordé. À une condition: que tu le prennes avec moi.<sup>900</sup>

2. MADAME NUMANCE: Tu sais, Thérèse, il faut que je t'habille. J'en ai assez de te voir avec ces caracos. Comment veux-tu être habillée?

THÉRÈSE: Comme vous.<sup>901</sup>



*Sequenza 13*

<sup>900</sup> Tale dialogo non è presente nel testo letterario.

<sup>901</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 185.

In questa seconda fase del film, cambia anche il rapporto tra Thérèse e Firmin, i cui ruoli appaiono invertiti: è lei, adesso, ad interpretare la parte della vittima.

Fondamentale è la sequenza in cui Firmin, sospettoso di una relazione tra la moglie e Monsieur Numance, diventa folle di gelosia e la picchia ferocemente. Inutile dire che tale scena è tratta dal resoconto del *Contre* che, nel romanzo, fa di tutto per disculpare Thérèse e far credere che sia Firmin l'essere crudele e senza scrupoli. La scena in cui Madame Numance scopre i lividi sul corpo di Thérèse è significativa e carica di *pathos*: lo spettatore assiste, appunto, ad una sorta di «déclaration d'amour»<sup>902</sup> tra le due donne, fatta di sospiri e parole sussurrate.



*Sequenza 17*



*Sequenza 17*

<sup>902</sup> V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 157.

« Elle refusa de se faire voir au docteur [...]. Elle ne voulait pas que celle qu'elle aimait sache qu'elle avait été battue: “**Vous vous conduisez comme une enfant**”, lui disait madame Numance. – Non, gémissait Thérèse, si vous êtes là je n'ai besoin de rien d'autre, ça me suffit.” [...]. Elle lui déclarait son amour en disant: “Ne vous en allez pas” [...]. Madame Numance était également en proie à un extraordinaire plaisir. Elle avait d'abord dit en tremblant: “Oui ma fille, oui ma fille [...]”. Les gestes de madame Numance étaient sans mesure. Elle avait pressé si fort sur les meurtrissures de Thérèse que celle-ci ne put retenir un cri de douleur. “Que me caches-tu?” dit madame Numance affolée. Elle n'écoula aucune prière, tira les draps et releva la pauvre chemise sale [...] “Quel est le monstre?” » (pp. 162-163)

« “Surtout ne me quittez pas, balbutiait-elle; ne partez pas, restez avec moi.” [...] Elle entendit prononcer le mot fille puis la voix qui répétait passionnément: “Tu es ma fille!” » (p. 206)

MADAME NUMANCE: Je ne t'ai pas vue arriver, alors je m'inquiétais. Quelque chose ne va pas? Tu es malade? Mais oui, tu as de la fièvre, tu es brulante. Un docteur, je vais chercher un docteur!

THERESE: Non! ... Restez là, J'ai plus que vous.

MADAME NUMANCE: **Tu te conduis comme une enfant**. Ça va aller maintenant.

THERESE: Surtout ne partez pas, restez avec moi.

MADAME NUMANCE: Oui oui, ma fille, oui ... Toi, tu me caches quelque chose ... C'est lui qui t'a fait ça? Oh, ma fille, ma petite fille.

Questo episodio contribuisce sicuramente a far vacillare l'immagine che Thérèse aveva inizialmente dato di se stessa, «*deus ex machina* du désastre»<sup>903</sup>, e che vede in Firmin soltanto uno strumento della sua volontà di potere. L'incertezza dello spettatore sulla reale indole della protagonista aumenta nella scena successiva, quando ella si rivolge a Madame Numance chiamandola «maman», mandandola letteralmente in estasi e portandola a dire: «Je suis la plus heureuse des femmes»<sup>904</sup>.

Davanti a questa nuova Thérèse, timida, tenera e accondiscendente nei confronti della “madre”, lo spettatore si trova quindi totalmente disorientato, e non riesce a credere che sia in grado di simulare i sentimenti con tale maestria. Eppure, ad ammetterlo è la stessa Thérèse, attraverso una voce fuori campo<sup>905</sup>:

THERESE (VOCE F. C.): J'imitais tous les sentiments sans rien sentir. Une chose est certaine: dans n'importe quoi il m'était facile de tromper tout le monde. Personne ne pouvait être mon maître.

E ancora:

THERESE (VOCE F. C.): Tromper la haine, c'était de l'eau de rose. Tromper l'amour, d'un seul coup je trompais tout. C'était ce qu'il y avait de mieux.

---

<sup>903</sup> J. IBANES, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 20.

<sup>904</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 220.

<sup>905</sup> Tali battute sono tratte dalla seconda versione di Thérèse: cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 306-307.

La scelta degli adattatori di porre queste battute a conclusione proprio delle scene sopra analizzate, in cui la protagonista sembra manifestare l'amore più sincero per la benefattrice, potrebbe sembrare paradossale. Essa costituisce piuttosto un espediente scelto *ad hoc* per creare quell'ambiguità che, nell'opera letteraria, è resa invece dall'alternanza delle due voci narranti.

Bisogna notare, inoltre, come nell'adattamento de *Les Âmes fortes* non siano solo i personaggi di Thérèse e Firmin ad assumere due volti: la stessa Madame Numance, infatti, come nel romanzo, sembra essere avvolta da un enigma insolubile: la sua generosità nei confronti del prossimo è un sincero atto di carità cristiana o un vizio al quale non sa rinunciare e che le procura una sorta di piacere egoistico<sup>906</sup>?

Se, nelle scene precedentemente analizzate, la donna sembra davvero godere della gioia che può provare una madre nel prendersi cura di una figlia, in altre scene del film Madame Numance appare come un personaggio inquietante, che arriva addirittura a far paura. È proprio Thérèse, nelle prime immagini del *flashback*, a descriverla dicendo: «Elle avait des yeux de loup. Il y avait des fois où ses yeux me faisaient peur»<sup>907</sup>.

---

<sup>906</sup> A. CARBONELL, *Giono: Des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, Paris, Nathan, 1998, p. 86: «Bien plus que Firmin et Thérèse, Madame Numance est ici une épiphanie du “tricheur”, cette figure majeure de l'œuvre de Giono, pour qui tricher est “le vrai jeu, le seul valable”. Car tricher, c'est jouer sa perte. Et nul ne la joue avec plus d'ivresse que Madame Numance, pour qui “donner était sa jouissance à elle”. À son sujet, c'est la naïve interrogation d'un protagoniste subalterne qui touche le plus près à la vérité: “Dites donc, mais des fois, est-ce que par hasard Madame Numance?... Est-ce qu'au lieu d'amour ça ne serait pas autre chose?” Et en effet “c'est autre chose”: une passion égoïste et dévorante, qui n'a rien à voir avec l'amour du prochain, et qui “pour n'être jamais satisfaite, pousse ceux qui l'ont à donner sans mesure».

<sup>907</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 87.

Come nel romanzo, quindi, anche nel film il particolare degli occhi enigmatici di Madame Numance assume un rilievo significativo, per esempio nella scena in cui Thérèse si rivolge a lei per chiederle di aiutarla a pagare i debiti i Firmin.

« – *Je n’aime pas quand vous avez ces yeux, dit Thérèse. – Quels yeux? – Vous regardez sans voir. – [...] Combien veut-il? Thérèse resta bouche bée. “Vous savez déjà qu’il veut des sous? dit-elle. – Oui, dit Madame Numance, mais je ne connais pas le chiffre.” Thérèse ne pouvait pas être frappée par le calme qu’on lui opposait: elle avait une histoire à raconter. On l’écoula sans l’interrompre. “Prends encore du rhum, lui dit-on à la fin et enroule-toi dans ma cape pour rentrer chez toi. [...]”* » (pp. 249-250)

THERESE: Je n’aime pas quand vous regardez avec ces yeux-là.

MADAME NUMANCE: Quels yeux?

THERESE: Quand vous regardez sans voir.

MADAME NUMANCE: Alors, Firmin, combien veut-il?

THERESE: Vous savez déjà?

MADAME NUMANCE: Oui, mais on connaît pas le chiffre.

THERESE: Il **s’est fait embarquer** dans un affaire de bois et les autres **ont laissé tomber**.

MADAME NUMANCE: Combien?

THERESE: Cinquante mille... Il m’a dit cinquante mille.

MADAME NUMANCE: Encore un peu de rhum? C’est bon.

Dall’analisi di questo passaggio, emerge ancora una volta la resa del discorso indiretto attraverso il discorso diretto, modifica che, in questo caso, non ha lo scopo di comprimere la lunghezza del testo originale, ma di renderlo più chiaro. Infatti, diverse pagine del romanzo erano già state dedicate al modo in cui Firmin si era indebitato e perciò la voce narrante si riferisce alla vicenda soltanto

dicendo che Thérèse “avait une histoire à raconter”, senza descriverne i dettagli, per non risultare ridondante. Nel film, al contrario, gli sceneggiatori decidono di rendere esplicito l’accenno a tale storia, che viene raccontata, seppur in poche parole, dalla voce tremante di un’imbarazzata Thérèse.

Ciò che, però, colpisce maggiormente lo spettatore è la freddezza di Madame Numance, la quale, sebbene sia consapevole di andare incontro alla rovina accettando di saldare il debito del giovane, si mostra tranquilla, impassibile, con gli occhi persi nel vuoto.



#### *Sequenza 20*

Gli sceneggiatori decidono inoltre di conferire alla scena un tocco di ironia, chiudendola con la battuta: «Encore un peu de rhum? C’est bon», frase che rende la reazione della donna ancora più paradossale.

Il mistero che avvolge questo personaggio si infittisce qualche sequenza dopo, quando assistiamo ad un’estasiata Madame Numance che rende partecipe il marito della soddisfazione provata nel cedere tutto il denaro che essi possedevano per salvare Thérèse e Firmin:

MONSIEUR NUMANCE: Raconte-moi un peu.

MADAME NUMANCE: Quelle arme terrible! J'ai presque honte de m'en servir.

MONSIEUR NUMANCE: De quoi parles-tu?

MADAME NUMANCE: Du plaisir de donner.

MONSIEUR NUMANCE: Tu as l'air de t'être bien amusée.

MADAME NUMANCE: Trop. J'en avais scrupule<sup>908</sup>.

Cosa pensa lo spettatore di fronte a questa scena? Perché Monsieur e Madame Numance, pur sapendo di avere perso tutto, ridono felici? Esattamente come il romanzo, il film non è in grado di dare una risposta a questa domanda, lasciando lo spettatore nel dubbio: «vice ou *virtù*, innocence ou culpabilité [...]. Plus fondamentale – et plus inextricable – est l'*époque* morale (ou ontologique?) qui continue à peser sur le personnage. Est-il bon? Est-il méchant? se demandent Giono et son lecteur, sans possibilité de verdict cette fois»<sup>909</sup>.

Nel romanzo, dopo la morte di Monsieur Numance e la misteriosa scomparsa di Madame Numance, le voci delle due narratrici non si contraddicono più e sembrano dare una versione

---

<sup>908</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p.p. 259-260: «– *Quelle arme terrible, dit madame Numance! J'ai presque honte de m'en servir. – De quoi veux-tu parler? – Du plaisir de donner. – Ah! C'est une arme de roi, dit monsieur Numance. – Ils sont comme des hommes de Jéricho dans la forteresse de Chanaan, dit-elle, et plus faibles qu'eux encore. Leurs murailles s'écroulent au premier son de la trompette.*». Notiamo che gli sceneggiatori hanno deciso qui di eliminare la metafora biblica analizzata nel capitolo precedente, probabilmente a causa della sua complessità.

<sup>909</sup> C. MORZEWSKI, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., pp. 12-13.

univoca del personaggio di Thérèse<sup>910</sup>. La coppia lascia Châtillon per iniziare una nuova vita a Clostre. Thérèse ha ormai un unico scopo, quello di fare del male a Firmin, tradendolo con diversi uomini e progettando di ucciderlo, pur continuando a fingere di amarlo. Per quale scopo? Se la ragione fosse quella di vendicarsi della perdita di Madame Numance, come sostiene il *Contre*, allora si dovrebbe pensare che lei la amasse davvero e che non avesse simulato, esclusivamente per arricchirsi, la devozione nei confronti di questa “madre” generosa. Ma se, come vuole farci credere la stessa Thérèse, l’assassinio di Firmin fosse invece un’ulteriore manifestazione della sua sete di libertà e potere?<sup>911</sup>

« Elle demanda à Firmin: “Est-ce que tu es bien? Es-tu heureux?” Il lui répondit: “Je n’ai jamais été aussi heureux de ma vie.” Elle se dit: “Parfait! C’est exactement maintenant qu’il faut le tuer.” » (p. 365)

THERESE: Est-ce que tu es heureux?

FIRMIN: Je n’ai jamais été si heureux.

THERESE: Alors c’est parfait.

THERESE (VOCE F.C.): C’était exactement maintenant qu’il fallait le tuer.

In questa sequenza, ambientata in un angolo dell’*auberge* di Clostre, Thérèse sorride, guardando Firmin giocare con i loro

<sup>910</sup> Cfr. A. ANTOINE-MACHU, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 72: «Les deux dernières séquences des *Âmes fortes* s’accordent à présenter, disparue Madame Numance, une même image de Thérèse [...]: déterminée à perdre Firmin».

<sup>911</sup> Ivi, p. 73: «À Thérèse dernière, aussi, gouverner donne la certitude d’être vivante. Ainsi peut-elle faire sa route sans plus besoin d’autre reflet qu’elle même».

bambini. Dopo avergli chiesto se è felice e in seguito alla risposta positiva del marito, la donna lo bacia teneramente sulla guancia.



### *Sequenza 33*

Il suo affetto sembrerebbe sincero, se non fosse per la battuta che si sovrappone a quest'immagine e che, pronunciata dall'inquietante voce fuori campo di Thérèse anziana, riproduce quello che nel romanzo rappresentava il pensiero della protagonista: «C'était exactement maintenant qu'il fallait le tuer».

L'ambiguità dei sentimenti e «l'illisibilité essentielle»<sup>912</sup> del personaggio di Thérèse, «oscillant entre ses moues de petite fille à la peau de pêche et les silences lourds de menaces d'une femme de proie»<sup>913</sup>, caratterizzano il film fino ad una delle ultime scene del *flashback*, in cui la protagonista, nella stanza accanto a quella in cui giace Firmin agonizzante, odora la boccetta di profumo di Madame Numance, unico ricordo che le resta di lei, e sussurra, addolorata, il suo nome.

Vediamo che, se l'assassinio di Firmin dovrebbe, in un certo senso, risolvere l'enigma che circonda il personaggio di Thérèse,

---

<sup>912</sup> F. BONNAUD, *Ruiz ou les ambiguïtés*, op. cit.

<sup>913</sup> *Ibidem*.

restituendogli paradossalmente una sorta di coerenza e facendo prevalere sulla Thérèse buona e sincera quella diabolica e calcolatrice, esempio di «méchanceté monstrueuse»<sup>914</sup>, gli sceneggiatori scelgono tuttavia di aggiungere al testo filmico la sequenza appena descritta (che, tra l'altro, non è presente nel romanzo), allo scopo di far crollare nuovamente ogni certezza. Thérèse compie la tenera e malinconica evocazione di Madame Numance nella solitudine di una stanza vuota, dove non deve dimostrare niente a nessuno e dove, di conseguenza, non ha bisogno di fingere.

La verità su Thérèse rimarrà, fino alla fine, impenetrabile.



*Sequenza 37*

La trasposizione cinematografica de *Les Âmes fortes* riesce quindi nello scopo di riprodurre «l'impossibilité de percer la vérité des individus»<sup>915</sup>, caratteristica centrale del romanzo, attraverso la rappresentazione di personaggi poliedrici e cangianti, imprigionati

---

<sup>914</sup> M. NEVEUX, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 58.

<sup>915</sup> E. LEPAGE, *La Provence de l'ombre*, op. cit.

«dans ce statut même de *monstre incompréhensible*»<sup>916</sup> e condannati «à être simultanément ange et bête»<sup>917</sup>.

### 5.3.5 Gli interventi del *Contre*



*Sequenza 1*

Nel terzo capitolo del nostro lavoro, abbiamo visto come Giono si serva di diversi espedienti al fine di «créer l’ambiguïté et la pénombre»<sup>918</sup> che contraddistinguono il romanzo: un linguaggio fortemente metaforico, bruschi e frequenti salti temporali, personaggi enigmatici e misteriosi e, soprattutto, la presenza di due voci narranti che si contraddicono vicendevolmente: la prima è quella della protagonista, Thérèse, mentre la seconda appartiene ad una delle donne che partecipano alla veglia funebre, cornice narrativa del romanzo.

<sup>916</sup> C. MORZEWSKI, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 17.

<sup>917</sup> *Ibidem*.

<sup>918</sup> C. MAHERAULT, *Les silences du récit dans les «Chroniques» de Jean Giono*, Thèse de 3e cycle, Paris IV, 1987, p. 9.

Nonostante quest'ultima rimanga «rigoureusement anonyme»<sup>919</sup> lungo tutto il testo letterario, essa è lontana dal rappresentare una figura di secondo piano. Anzi, si potrebbe addirittura affermare che questa narratrice, definita “*Le Contre*” da Giono, «mène au contraire la “danse”, ou plutôt le récit»<sup>920</sup>, cercando di ristabilire la verità, o almeno di sostenere la propria, attraverso la negazione di quella propugnata da Thérèse e, diventando anche, in alcuni momenti, portavoce dello stesso Giono, “*le romancier*”<sup>921</sup>.

Nella trasposizione cinematografica di Ruiz, invece, la figura del *Contre* assume tutt'altra valenza. Come già sottolineato, infatti, è unicamente il personaggio di Thérèse a raccontare la storia, inglobando nel suo *flashback* entrambe le versioni presenti nel romanzo.

Tuttavia, nel processo di traduzione intersemiotica, gli sceneggiatori hanno deciso di non eliminare totalmente la seconda voce narrante, considerato il peso che riveste nell'opera originale, per non rischiare di allontanarsi troppo dall'intenzione dell'autore.

Questa seconda narratrice, infatti, interviene, seppur raramente, nel corso del testo filmico, interrompendo il *flashback* di Thérèse per dire la sua sul racconto intavolato dalla protagonista. Analizziamo adesso le sequenze filmiche in cui appare la figura del *Contre*, cercando di capire perché gli adattatori abbiano scelto proprio questi tra tutti gli interventi che la seconda voce narrante fa nel romanzo.

---

<sup>919</sup> Ivi, p. 64.

<sup>920</sup> Ivi, p. 65.

<sup>921</sup> Cfr. par. 3.2.3: “Le voci narranti”.

**Primo intervento del Contre**<sup>922</sup>

CONTRE: Moi, je connais votre histoire par ma tante. Vous parlez beaucoup de Châtillon et Lus. C'est bien là que votre frère vous a rattrapés. Rappelez-vous. Il vous a trouvé en plein réveillon. Firmin et vous, vous étiez avec une bande de marchands de porcs et il y avait deux jours et deux nuits que ça durait. Voilà la vérité.

THERESE: Je ne sais pas, c'est bien possible.

La decisione di porre questa prima contraddizione subito dopo l'inizio del racconto di Thérèse ha, con tutta probabilità, lo scopo di porre immediatamente lo spettatore in uno stato di allerta. La protagonista, forte nel suo ruolo di testimone diretta delle vicende che racconta, inizia tuttavia a perdere un po' di credibilità, e chi guarda comincia già a chiedersi: «Qui ment, qui dit la vérité dans toute cette histoire?»<sup>923</sup>.

**Secondo intervento del Contre**<sup>924</sup>

CONTRE: Ton Firmin... On lui donnait le bon Dieu sans confession. Vous parlez ? Il vous écoute, il met sa tête de côté comme les chiens qui écoutent leur maître. S'il pouvait remuer ses oreilles il le ferait. Tu ris ? Il n'y a pas de quoi rire. C'est comme ça ton Firmin.

THERESE: Je sais. C'est lui craché.

Questo secondo intervento assume un particolare rilievo nella diegesi del testo filmico grazie, soprattutto, alla sua posizione. Gli

<sup>922</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 70-72.

<sup>923</sup> J. IBANES, in A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Ch. Morzewski, op. cit., p. 22.

<sup>924</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 133-135.

sceneggiatori, infatti, decidono di interrompere il *flashback* di Thérèse proprio dopo la scena, analizzata in precedenza, in cui la donna ha proposto (o forse è meglio dire imposto) a Firmin di fare un bambino, primo passo fondamentale per la realizzazione del suo piano machiavellico: essere cacciati dall'*auberge* e suscitare la pietà di Madame Numance.

Firmin, fino a quel momento, era apparso come una sorta di burattino nelle mani della moglie. Ma ecco che il *Contre* interviene per affermare un'altra verità: l'uomo non è così ingenuo come Thérèse vuole far credere; anche lui indossa una maschera, quella della persona onesta, come sostiene il *Contre* attraverso l'uso di un'espressione idiomatica: «on lui donnait le bon Dieu sans confession»<sup>925</sup>. La presenza di tale locuzione, e di un'altra pronunciata da Thérèse: «C'est lui craché»<sup>926</sup>, rende la sequenza rilevante anche dal punto di vista linguistico, riproducendo l'impiego del registro parlato e familiare, tipico dello stile di Giono e necessario a conferire una «impression de vérité»<sup>927</sup> ai dialoghi svolti durante la veglia funebre, situazione che, appunto, permette di «lancer le récit sur la voie de l'oral»<sup>928</sup>.

Le parole pronunciate dal *Contre* in questo dialogo sono riportate dal romanzo senza alcuna modifica, proprio allo scopo di riprodurre la tonalità scelta dall'autore per l'opera originale.

<sup>925</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, éd. 2002: «LOC. On lui donnerait le bon Dieu sans confession: se dit d'une personne à l'apparence vertueuse (et trompeuse)».

<sup>926</sup> Cfr. *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, éd. 2002: «LOC. ADJ. TOUT CRACHÉ (apr. un n., un pron.): très ressemblant. C'est son père tout craché. C'est elle tout craché: on la reconnaît très bien là».

<sup>927</sup> A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 121.

<sup>928</sup> M. H. MARZOUGUI, *Narration en première personne chez Giono*, Thèse de doctorat d'État, Université Lumière Lyon 2, 1999.

È possibile notare, inoltre, la presenza di un'associazione metaforica («il met sa tête de côté comme les chiens qui écoutent leur maître. S'il pouvait remuer ses oreilles il le ferait»), usata dal *Contre* per parlare di Firmin, e analizzata già nel capitolo precedente. La scelta degli adattatori di includere questa metafora originale nell'intervento della seconda narratrice dimostra, pertanto, la loro volontà di non trascurare la voce di Giono, che di tanto in tanto si fa sentire, conferendo a tale personaggio una tonalità più elevata.

### **Terzo intervento del *Contre***<sup>929</sup>

*CONTRE*: Tu fouillerais, tu en trouverais des choses. Tout le monde en a.

UNA VEGLIANTE: Qu'est-ce que tu veux dire?

*CONTRE*: Je veux dire être et paraître, la différence que c'est! Tu vas, tu viens, tu es quelqu'un; et puis un beau jour ça éclate.

Queste parole sono pronunciate dal *Contre* nelle prime pagine del romanzo, quelle, cioè, ambientate durante la veglia. Gli sceneggiatori della trasposizione cinematografica decidono invece di porre questa breve interruzione del *flashback* a metà film, attribuendole la funzione di anticipazione degli eventi successivi<sup>930</sup>.

Benché conciso, infatti, l'intervento del *Contre* è carico di significati simbolici: sostenendo che ognuno di noi ha qualcosa da

<sup>929</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>930</sup> Cfr. V. KARM, *Les âmes fortes de Jean Giono*, op. cit., p. 84: «Citons certaines phrases, certains passages qui dépassent, c'est évident, leur simple "situation" pour préparer la suite du récit: "- Je veux dire être et paraître, la différence que c'est! [...] – Tu fouillerais, tu en trouverais des choses!"».

nascondere, la donna allude alla messinscena di Thérèse e Firmin, i quali, ben presto, dovranno fare i conti con le conseguenze delle loro azioni. Le scene che seguono questo terzo intervento del *Contre* sono, appunto, quelle relative alla rivelazione del debito di Firmin, causa della caduta dei Numance.

#### **Quarto intervento del *Contre***<sup>931</sup>

*CONTRE* (VOCE F. C.): Écoute : moi je vais te raconter aussi une petite histoire mais elle ne sera pas longue. Il y avait une fois un garçon qui s'appelait Casimir.

THERESE (VOCE F. C.): Casimir? Tu veux dire Émile!

*CONTRE* (VOCE F. C.): Casimir, comme tu l'as dit, il était grand, lent et il ne parlait pas. Et il conduisait en effet la voiture qui part de Châtillon à six heures du matin, arrive à Lus quand elle peut. Et quand elle n'arrive pas, ni à Lus ni à Châtillon, c'est qu'elle est arrêtée à Clostre. Est-ce que je mens? ... Maintenant je te laisse terminer, Thérèse. Tu dois connaître la fin des choses mieux que moi.

Il quarto e ultimo intervento del *Contre*, oltre a dare al testo filmico la cadenza di un racconto tradizionale («Il y avait une fois»), rispettando la struttura orale data da Giono al romanzo<sup>932</sup>, serve,

<sup>931</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 121 e p. 365.

<sup>932</sup> Cfr. A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 121: «La connaissance des structures formelles du conte de tradition orale a même pu entraîner Giono à donner à son récit l'architecture d'un conte traditionnel, avec formules rituelles d'introduction et de terminaison: "Écoute, moi je vais te raconter aussi une petite histoire [...]. Il y avait une fois un garçon [...]". Pastiche de conte assurément, plutôt que conte véritable, car il n'y a pratiquement aucune narration dans ce court texte, mais bel exemple de la façon dont Giono peut maîtriser les formes de la littérature orale».

ancora una volta, a minare l'attendibilità del racconto della protagonista.

In questa sequenza, che ci mostra una carrozza in viaggio su una strada di campagna, la voce fuori campo del *Contre* introduce la figura del *muet* (così viene chiamato da Thérèse nel romanzo), il conducente della diligenza che porta da Châtillon a Lus, e che in seguito diventerà, oltre a Rampal, l'amante della protagonista, nonché l'assassino di Firmin.

Questa scena contribuisce ad accrescere l'«aura de mystère»<sup>933</sup> che avvolge i personaggi, in quanto le voci delle due narratrici si contraddicono riferendosi alla stessa persona, il *muet* appunto, utilizzando due nomi diversi, Casimir e Émile<sup>934</sup>, senza peraltro preoccuparsi di quale sia la verità, che non viene così svelata neanche allo spettatore.

Si può affermare che i brevi interventi del *Contre*, se è vero che nel film non hanno lo stesso impatto sugli spettatori di quello che hanno invece sui lettori del romanzo, contribuiscono comunque ad insinuare in colui che guarda un certo dubbio sulla verità di Thérèse, diventando così, insieme ad altri, strumento creatore di mistero e di ambiguità.

---

<sup>933</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 46.

<sup>934</sup> Nel romanzo si usa addirittura un altro nome ancora per riferirsi al *muet*: «Il y avait une fois un garçon qui s'appelait Casimir – Casimir et non pas Benoît. Benoît, on n'en a jamais entendu parler», p. 121.

### 5.3.6 La messinscena di Raoul Ruiz

La regia di Ruiz contribuisce sicuramente a creare l'atmosfera di mistero e di impenetrabilità che contraddistingue *Les Âmes fortes*.

A metà strada tra «façon classique et façon baroque (moderne) de filmer et de raconter»<sup>935</sup>, il cineasta cileno offre allo spettatore una messinscena ora nascosta e silenziosa, seguendo le regole tanto care al cinema classico<sup>936</sup>, ora evidente e virtuosistica, rompendo invece tali regole, attraverso degli «amples et complexes mouvements de caméra»<sup>937</sup>.

Leggendo la prima pagina del romanzo, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad uno spettacolo teatrale, in cui due personaggi entrano in scena e danno inizio ad un lungo dialogo<sup>938</sup>: «– *Nous venons veiller le corps du pauvre Albert. – Merci. Entrez. Assoyez-vous*» (p. 7).

Come abbiamo già appurato, la metafora teatrale sarà costante lungo tutta l'opera letteraria, interamente basata, infatti, sul tema del doppio, della finzione e del «théâtre dans le théâtre»<sup>939</sup>.

---

<sup>935</sup> N. DUSI, *L'adaptation comme traduction intersémiotique: Problèmes de semi-symbolisme en jeu dans l'analyse textuelle*, Mémoire de DEA, Paris III, 1995, p. 48.

<sup>936</sup> Cfr. B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, op. cit., p. 58: «Il cinema classico è stato rivoltato da cima a fondo dalle *nouvelles vagues*, dalle tante ondate e mareggiate dei nuovi cinema degli anni Sessanta [...]. Hanno provveduto, Godard in testa, a smascherare il segno cinematografico, a scompaginare e a mettere in evidenza il linguaggio e i segni che il cinema classico si premurava di nascondere».

<sup>937</sup> J-F. RAUGER, *Les âmes élégantes et perverses de Raoul Ruiz*, in «Le Monde», 22/05/2001.

<sup>938</sup> J. CHABOT, *Giono, l'humeur belle: recueil d'articles*, op. cit., p. 313: «Nous entrons ainsi dans le cadre comme sur une scène de théâtre au lever du rideau: deux personnages entrent en scène et le dialogue s'engage incontinent; en échangeant des répliques, ils nous exposent la situation».

<sup>939</sup> J-P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 75.

Ruiz non sembra trascurare questo aspetto fondamentale dell'opera di Giono, e fa attenzione a riprodurlo attraverso una particolare regia e «quelques uns de ses trucs habituels»<sup>940</sup>. Tra questi, primo tra tutti, il **piano sequenza**.

Come lo definisce Bruno Fornara, il cinema del piano sequenza è un cinema che «guarda senza stacchi, si affeziona al proprio guardare, si muove *en ronde* o secondo altri geometrici e barocchi percorsi di una macchina da presa che si fa occhio mobile dentro lo spazio della scena, sul set»<sup>941</sup>. In assenza di montaggio, che gli impone cosa deve o non deve vedere, lo spettatore osserva la scena nella sua totalità, proprio come a teatro.

La tecnica del piano sequenza è evidente già nelle prime scene del film *Les Âmes fortes*, raffiguranti la veglia, in cui le “comari” vengono osservate «par une caméra qui navigue»<sup>942</sup> la quale, attraverso lenti movimenti e senza staccare su nessuna di loro, riesce ad inquadrarle tutte.

A rendere ancora più particolare le riprese della veglia contribuisce la scelta di Ruiz di far slittare orizzontalmente, «comme sur un rail de travelling»<sup>943</sup>, alcune delle donne sedute attorno al tavolo, attribuendo «vie et mouvement»<sup>944</sup> ad una scena altrimenti statica.

In che modo la tecnica del piano sequenza è in grado di creare ambiguità? Nel cinema del *plan*, «il percorso interpretativo

<sup>940</sup> F. GORIN, *Les Âmes fortes. En compétition au festival de Cannes 2001*, in «Télérama», 16/05/2001.

<sup>941</sup> B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, op. cit., p. 190.

<sup>942</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, op. cit.

<sup>943</sup> F. GORIN, *Les Âmes fortes. En compétition au festival de Cannes 2001*, op. cit.

<sup>944</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, op. cit.

dello spettatore non è più predisposto e favorito dal montaggio»<sup>945</sup>. Adesso tocca allo spettatore scegliere tra i diversi elementi presenti in una scena, al fine di darle senso. Se per certi aspetti il cinema del piano sequenza è più realista perché rappresenta la scena nella sua naturalità, per altri è un cinema che lascia spazi aperti all'immaginazione di chi guarda, consegnandogli un buon numero di incertezze<sup>946</sup>.

Un esempio può essere costituito dal lungo ed impegnativo piano sequenza in cui Madame Numance e Thérèse fanno colazione insieme: in un'unica sequenza priva di stacchi, il regista costruisce la scena su più livelli, dai più vicini alla macchina da presa, ai più lontani, inquadrando le due donne che si trovano sul fondo di uno scenario che si allunga in profondità.



*Sequenza 13*

---

<sup>945</sup> B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, op. cit., p. 190.

<sup>946</sup> Ivi, p. 202: «dall'uso del piano sequenza e della profondità di campo discendono: 1) un maggior realismo della visione; 2) una più attiva partecipazione dello spettatore; 3) una superiore ricchezza e ambiguità della scena».

*Sequenza 13*

Vediamo, attraverso questo esempio, che il piano sequenza permette di rappresentare la scena rispettandone la durata e le distanze, conservandone, cioè, il tempo e lo spazio reali. La struttura più realistica della scena implica, di conseguenza, un «atteggiamento mentale più attivo e anche un contributo positivo dello spettatore alla messa in scena»<sup>947</sup>. L'osservatore deve essere in grado di discernere, tra gli elementi che compongono una sequenza così ricca e complessa, quelli che le conferiscono senso, come, ad esempio il rossore sul volto di Thérèse, intimidita (forse per finta, chi può saperlo?) dagli sguardi di Madame Numance.

*Sequenza 13*

<sup>947</sup> B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, op. cit., p. 201.

Ruiz fa un uso abile anche del **montaggio**, incollando le inquadrature l'una all'altra, senza tuttavia far notare questo lavoro di costruzione, restando così fedele alle leggi del cinema classico<sup>948</sup>.

Il montaggio è impiegato soprattutto nei casi in cui il regista vuole “guidare” lo spettatore, focalizzando l'obiettivo su ciò che è necessario vedere ai fini della comprensione del film.

Esempio lampante è la scena in cui Thérèse nasconde qualcosa nella borsa del *muet*: dall'inquadratura dei due amanti che parlano, la macchina da presa stacca sulla figura della donna che compie il suddetto gesto.



*Sequenza 31*



*Sequenza 32*

---

<sup>948</sup> Ivi, p. 34: «Il cinema è, quando è classico, una scomposizione di spazi e di tempi ricomposta secondo convenzioni che nascondono stacchi, salti e cesure».

Assisteremo, poco più avanti nel film, ad una sequenza in cui il marito della protagonista viene inseguito e ferito da un uomo incappucciato, e capiremo che si tratta del *muet* quando, in una delle ultime scene del film, questi restituirà a Thérèse un mantello, l'oggetto che, chiaramente, lei aveva riposto poco prima nella sua borsa<sup>949</sup>.

Il montaggio ha qui il compito di rendere evidenti le azioni dei personaggi, allo scopo di permettere allo spettatore di conoscere l'identità dell'assassino di Firmin, svelata soltanto alla fine.

Funzionale alla riuscita di tale rivelazione è, dunque, insieme al montaggio, anche la figura del mantello, che in gergo tecnico è definita una «rimonta»<sup>950</sup>, cioè «un “precedente narrativo” che viene seminato e avrà una “conseguenza”»<sup>951</sup>. La rimonta è sempre rappresentata da un oggetto e potrebbe, nel corso dell'opera, generare un dilemma o contribuire a risolverne uno. È comunque certo che essa sia, in ogni caso, un elemento utile allo sviluppo del testo, narrativo o filmico.

Oltre alla scelta di sfruttare al massimo le possibilità offerte dalle diverse tecniche cinematografiche, unendo la trasparenza classica alla complessità del piano sequenza<sup>952</sup>, «où la mobilité

<sup>949</sup> Cfr. J. GIONO, *Les Âmes fortes*, op. cit., p. 369: «*J'avais précisément à m'occuper d'une de ces pèlerines, maintenant. L'avant-veille au soir elle avait disparue du portemanteau [...]. C'était moi qui l'avais prise. Je l'avait prêtée au muet [...]. Vers dix heures je descendis sur le pas de la porte [...]. Je fis entrer le muet par-derrière. Je lui demandai: “Ça a marché?” Il me fit oui. Il me donna le paquet qu'il avait sous le bras: c'était la pèlerine. J'allai la reprendre à sa place et, ni vu ni connu, je t'embrouille*».

<sup>950</sup> AGE, *Scriviamo un film*, op. cit., p. 115.

<sup>951</sup> *Ibidem*.

<sup>952</sup> Cfr. B. FORNARA, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, op. cit., p. 258: «Così, trasparenza, esibizione [...], *plan* o fissità sembrano oggi intercambiabili, si usano con molta più scioltezza di un tempo, si vedono nello

dansante de la caméra tour à tour dévoile et voile le réel»<sup>953</sup>, Ruiz si serve di altri espedienti per creare l'atmosfera di ambiguità.

Il mistero che avvolge i personaggi dell'opera di Giono, in particolar modo Thérèse, è tradotto nel film attraverso, ad esempio, enigmatici **effetti di luci ed ombre**.



*Sequenza 2*

In questa scena, lo spettatore può solamente immaginare cosa accade dietro il velo che offusca la vista di Thérèse. Ruiz decide di mostrare solo l'ombra della protagonista, rendendo così oscura questa presenza e confermando che «plus que d'un personnage à proprement parler, il s'agit d'une silhouette, d'un fantôme»<sup>954</sup>, la cui verità è irraggiungibile.

Importante ruolo, inoltre, rivestono i frequenti **giochi di specchi** che Ruiz dissemina nel corso del film, i quali, attraverso gli

---

stesso film affiancate l'una all'altra, una in una sequenza, l'altra nella sequenza seguente».

<sup>953</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 76.

<sup>954</sup> C. MAHERAULT, *Les silences du récit dans les «Chroniques» de Jean Giono*, op. cit., p.45.

svariati riflessi dei personaggi, simboleggiano la «vérité plurielle»<sup>955</sup> tipica dell'opera di Giono.



*Sequenza 14*



*Sequenza 29*

Da notare, infine, la presenza di una particolare inquadratura, espressione dello stile barocco e surrealista di Ruiz, in cui, come in un prisma, i molteplici volti di Thérèse ruotano vertiginosamente. Con quest'immagine, posta nelle ultime scene del film, il regista allude alla poliedricità di un personaggio come quello di Thérèse,

---

<sup>955</sup> D. VISSER, C. TROUT, *Jean Giono*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 140.

fino alla fine ermetico ed impenetrabile, trasfigurandolo e dando «un relief mystérieux à sa monstruosité»<sup>956</sup>.



*Sequenza 29*

### 5.3.7 Le metafore sullo schermo

Concludiamo quest'analisi del processo di traduzione intersemiotica de *Les Âmes fortes* con una riflessione sui numerosi elementi metaforici che distinguono l'opera.

Primo tra tutti, il **titolo**. Come è stato detto nel capitolo precedente, il romanzo di Giono trae il nome da una definizione di Vauvenargues<sup>957</sup>, secondo la quale una “âme forte” è una persona dominata da una passione senza limiti, che sovrasta tutte le altre. Gli sceneggiatori della trasposizione cinematografica hanno deciso di «conserver le titre symbolique donné par l'auteur, affermant par là l'orientation qu'il souhaitait donner à son travail»<sup>958</sup>. Tuttavia, i riferimenti all'intestazione sono qui meno espliciti rispetto al

<sup>956</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 76.

<sup>957</sup> Cfr. nota 46, par. 3.2.2: “I personaggi”.

<sup>958</sup> F. DAROT, *L'adaptation au cinéma de «Regain» de Jean Giono par Marcel Pagnol ou Pagnol entre habitude et nouveauté*, op. cit., p. 47.

romanzo. Se nel testo narrativo, infatti, la voce narrante del *Contre* parla di Thérèse dicendo: «*Thérèse était une âme forte [...] Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité*» (pp. 349-350), nel film è impossibile trovare un legame così diretto con il titolo.

L'unico riferimento, sebbene allusivo, è da attribuire al personaggio di Madame Numance. Dopo che il parroco del villaggio la mette in guardia su Thérèse, consigliandole di frenare la sua estrema generosità («*Vous aimerait-elle si vous ne l'habilliez pas en princesse? [...] Vous vous exaltez avec tous ces cadeaux que vous lui faites [...] et quand vous lui donnez, est-ce bien à elle que vous pensez?*»), madame Numance afferma: «*Monsieur le pasteur n'aime que les âmes tièdes*». Così dicendo, servendosi di una sorta di litote, la donna condanna il parroco, il quale ha appena dimostrato di non apprezzare le anime forti e appassionate, includendo automaticamente sé stessa e Thérèse in questa categoria, e alludendo così, simbolicamente, al titolo dell'opera.

Il film è inoltre segnato dalla presenza di un oggetto dalla forte carica simbolica. Come afferma Age, «dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica di una forza speciale, diventa come il polo di un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili...»<sup>959</sup>.

L'oggetto che, ne *Les Âmes fortes* è dotato di questa forza è lo **specchio**. Nel romanzo, solo una volta la narratrice fa riferimento a tale suppellettile e ammette di utilizzarlo per esercitarsi a fingere, mimando le espressioni più disparate: «*Je passais plusieurs longs après-midi avec un bout de miroir à m'essayer à des mines*» (p.

<sup>959</sup> AGE, *Scriviamo un film*, op. cit., p. 120.

322). Ruiz e gli autori della versione cinematografica scelgono, invece, di renderlo una presenza insistente, quasi ossessionante, lungo tutto il film. Fin dalle prime scene, infatti, l'anziana Thérèse approfitta di un momento di silenzio durante la veglia, per guardarsi in uno specchietto da borsetta, lo stesso usato innumerevoli altre volte dalla giovane Thérèse, nel corso del *flashback*.



*Sequenza 1*



*Sequenza 5*



*Sequenza 36*

Chi si avvicina al film senza conoscere il romanzo da cui è tratto, potrebbe interpretare questo gesto così frequente semplicemente come un segno della vanità della protagonista. Nel film, invece, lo specchietto di Thérèse diventa parte integrante di questo personaggio e contribuisce a «saisir les significations cachées»<sup>960</sup> dell'enigma che lo avvolge. Quello che in realtà gli adattatori vogliono far emergere è, quindi, l'importanza che riveste l'apparenza, «qui trompe et conforte»<sup>961</sup>, in quest'opera in cui «on cherche une vérité et on ne rencontre que l'implacable froideur du calcul»<sup>962</sup>.

Ulteriore stratagemma concepito da Ruiz per amplificare l'indecifrabilità della protagonista è l'impiego di due diverse attrici per impersonare il ruolo dell'anziana Thérèse.



### *Sequenza 1*

Se, all'inizio del film, lei è interpretata da un'attrice d'età avanzata e dal volto comune, ad un tratto, da una scena all'altra, ecco che si è

---

<sup>960</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 90.

<sup>961</sup> A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, op. cit.

<sup>962</sup> *Ibidem*.

trasformata in una Laetitia Casta invecchiata dal *maquillage* di scena.



### *Sequenza 39*

Da questo momento in poi, le due Thérèse si alterneranno nel corso del film, disorientando irrimediabilmente lo spettatore, che rinuncia ormai alla possibilità di discernere una verità univoca sulla protagonista e sulle vicende da lei narrate.

Vediamo quindi come il **duplice volto di Thérèse**, che nel romanzo si limita al piano simbolico, diventi invece tangibile nello stravagante e surreale adattamento di Ruiz.

Infine, consideriamo l'ultima sequenza del romanzo, conclusione fortemente metaforica a suggello di un'opera che nasce sotto il segno dell'ambiguità.

Il racconto di Thérèse e del *Contre*, durato tutta la notte, è giunto a conclusione. Si è fatto giorno: «*Le jour se lève*» (p. 370).

Le battute finali del film ricalcano esattamente il romanzo:

*CONTRE*: Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose,  
Thérèse.

THERESE: Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose?

La protagonista, «après une nuit de veillée mortuaire qui s'achève sur le récit de ses crimes»<sup>963</sup>, non è né affaticata né angosciata, ma appare come rinata e, con la frase conclusiva, celebra, in un certo senso, il proprio trionfo<sup>964</sup>: è lei la più forte<sup>965</sup>.

Le “âmes fortes” di Giono e di Ruiz, nonostante le loro torbide vicende, sono serene e prive di rimpianti, ed è proprio questa loro attitudine alla vita a generare l'ambiguità delle opere dei due autori, ambiguità che si rivela, pertanto, «toute tragique»<sup>966</sup>.

Gli autori dell'adattamento, però, non si accontentano e desiderano lasciare un segno personale, aggiungendo «ce “plus” d'imagination»<sup>967</sup>, che rende unico il loro lavoro. Infatti, se nell'ultima sequenza del romanzo fuori nevicata («– Va voir le temps qu'il fait. – Il neige»), nel film, invece, «Il fait beau».

Quindi, al contrario di Giono, che dipinge una realtà in cui «le blanc de la neige accule l'homme à la solitude»<sup>968</sup>, alludendo simbolicamente all'immobilità, all'«ennui»<sup>969</sup> e al dramma

<sup>963</sup> J-P. PILORGET, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, op. cit., p.72.

<sup>964</sup> J. CHABOT, *Giono, l'humeur belle: recueil d'articles*, op. cit., p. 324: «C'est donc indirectement que nous pouvons déduire du rajeunissement de Thérèse au sortir d'une nuit durant laquelle elle a raconté sa vie une allégorie possible du triomphe».

<sup>965</sup> Ivi, pp. 310-311: «laquelle est la plus forte? Qui veut le plus? Celle qui suit son idée en allant jusqu'au bout de son désir, sans remords ni repentir, pour la volupté d'être soi».

<sup>966</sup> Ivi, p. 309.

<sup>967</sup> C. HUMBLLOT, *Claude Santelli: Un regard divin*, op. cit.

<sup>968</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 91.

<sup>969</sup> *Ibidem*.

dell'uomo moderno, i realizzatori del film *Les Âmes fortes* decidono di concludere con l'immagine di un paesaggio soleggiato, metafora di speranza in un mondo dominato dalla falsità, dalla menzogna e dall'illusione<sup>970</sup>.



*Sequenza 40*

Questo studio mostra come dall'incontro tra letteratura e cinema possano nascere opere che non si accontentano solo di diventare ricettacolo delle forme e dei motivi del testo d'origine, ma che riescono anche a creare nuovi significati.

Da questo punto di vista, il cinema è indubbiamente un mezzo privilegiato: «la technique cesse d'être le simple outil d'une traduction, elle devient génératrice d'un véritable travail de création»<sup>971</sup>.

Come per le traduzioni interlinguistiche, anche l'adattamento cinematografico potrebbe essere quindi valutato secondo un'altra ottica, non soltanto per la relazione che esso intrattiene con il testo

<sup>970</sup> La neve è comunque un simbolo costante anche nella trasposizione cinematografica, presente, ad esempio, nei titoli di testa e di coda, ma soprattutto nella scena dell'uccisione di Firmin, in cui diventa metafora del destino fatale ed ineluttabile dei personaggi.

<sup>971</sup> J-M. CLERC, M. CARCAUD MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 85.

da cui è stato tratto ma anche per il suo valore intrinseco<sup>972</sup>, come se fosse un'opera del tutto nuova, «une autre œuvre “ne pouvant” trahir le livre, qui demeure, indépendamment»<sup>973</sup>.

---

<sup>972</sup> Cfr. E. MEUNIER, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, op. cit., p. 92: «[...] toute production cinématographique inspirée d'une oeuvre littéraire, qu'elle déclare la transcrire avec le plus d'exactitude possible ou y puiser seulement une source d'inspiration, gagnerait sans doute à être jugée pour elle-même. ainsi disparaîtrait la catégorisation de “bonne” ou “mauvaise” adaptation, étroitement liée à son degré de respect de l'oeuvre littéraire, au profit de celle de “bonne” ou “mauvaise” production cinématographique».

<sup>973</sup> F. CORNU, *Les tentations de l'adaptation*, in «Le Monde», 08/06/2002.

## *Conclusion*

In questa tesi abbiamo mostrato come *Les Âmes fortes* di Jean Giono rappresentino un *corpus* di straordinario interesse per tutti coloro che desiderano avventurarsi nella traduzione di un linguaggio interamente «placé sous le signe du métaphorique»<sup>974</sup>.

Si tratta infatti di un romanzo pervaso nella sua totalità da immagini figurate, che creano significati a livello non solo lessicale ma anche narrativo e contribuendo, con la loro ambiguità, a rendere pressoché impossibile un'interpretazione univoca dei fatti narrati.

Nel nostro lavoro di traduzione interlinguistica del romanzo, ci siamo dedicati al *transfert* dal francese all'italiano di più di cinquanta espressioni, tra metafore, locuzioni idiomatiche e proverbi, facendo riferimento alla strategia messa in atto in ogni singolo caso e commentando le motivazioni delle scelte effettuate.

Lo scopo di ogni traduttore è principalmente quello di creare un testo che sia il più possibile equivalente a quello originale, dove per “equivalenza” non si intende affatto “sinonimia”, ma piuttosto il tentativo di raggiungere un'armonia tra le due opere e il giusto equilibrio tra approccio *sourcier* e *cicliste*, insomma tra lingua e cultura di partenza e lingua e cultura di arrivo.

Nel caso della traduzione del linguaggio figurato, il criterio dell'equivalenza si applica non soltanto alla resa delle singole metafore ma al testo inteso nella sua interezza. Abbiamo infatti

---

<sup>974</sup> S. MILCENT-LAWSON, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, op. cit., p. 680.

parlato di **qualità metaforica**, che risulta dalla somma della forza metaforica di ogni singola immagine. Chi si occupa della traduzione di testi dal linguaggio fortemente connotativo e figurato come *Les Âmes fortes*, non può limitarsi a tradurre a compartimenti stagni, isolando le metafore, ma deve avere una visione globale dell'opera e intrecciare scrupolosamente le diverse strategie traduttive, allo scopo di creare questo famoso equilibrio tra la qualità metaforica del testo di partenza e quella del testo di arrivo.

Dal bilancio della nostra attività traduttiva emerge, contro ogni previsione, la chiara prevalenza della **traduzione letterale** (definita congruenza quando si tratta di espressioni idiomatiche), strategia che, riproducendo la stessa immagine nella lingua di arrivo, ha permesso la maggior parte delle volte di mantenere la stessa forza espressiva delle metafore originali, senza la necessità di modificarle o sostituirle, poiché esistenti tali e quali in italiano. Segue a ruota la strategia dell'**equivalenza**, molto frequente soprattutto nei casi di traduzione delle *locutions figées* e dei proverbi, elementi caratteristici della cultura di un determinato Paese, ragion per cui è stato spesso indispensabile sostituirli con altre espressioni idiomatiche più vicine alla lingua di arrivo, diverse formalmente, ma foriere dello stesso messaggio. Tuttavia, anche nel caso dell'equivalenza, le immagini metaforiche originali vengono rimpiazzate da altrettante metafore che, seppur differenti, ne mantengono comunque la forza.

Nei restanti esempi, notiamo l'alternanza dell'uso di parafrasi e di aggiunte metaforiche (o compensazioni). La prima strategia consiste nella resa non metaforica di una espressione figurata del testo di partenza, comportando inevitabilmente un indebolimento

della sua forza metaforica, che però viene compensato in molti casi dalla seconda strategia, di cui spesso ci siamo serviti proprio per riequilibrare la qualità metaforica delle due opere interessate.

Anche se ovviamente gli esempi che abbiamo discusso sono solo un campione delle numerose immagini metaforiche presenti nel romanzo di Giono, queste considerazioni sono già sufficienti ad affermare che la nostra traduzione è riuscita a mantenere un'armonia tra la qualità metaforica del testo di partenza e di quello di arrivo. In particolare, la predominanza della strategia della traduzione letterale mostra la volontà di restare il più possibile fedeli all'intenzione dell'autore originale: il suo mondo fatto di associazioni ambigue e visioni sempre sorprendenti della realtà è un elemento cardine del suo stile e non va perciò assolutamente trascurato ma deve piuttosto essere conservato nella traduzione, naturalmente in una forma linguistica che sia, per quanto possibile, limpida ed accessibile ai nuovi destinatari.

Per quanto riguarda invece il risultato della traduzione intersemiotica de *Les Âmes fortes*, analizzata e commentata nell'ultimo capitolo della tesi, possiamo dire che riprodurre fedelmente l'opera di partenza è un compito decisamente difficile.

Lontana dall'essere una forma ibrida, la pratica dell'adattamento «est plus qu'un carrefour»<sup>975</sup>, poiché, coinvolgendo due mezzi espressivi fundamentalmente diversi come il testo e l'immagine, implica necessariamente un lavoro di riscrittura creativa da parte del traduttore-adattatore. Certi stravolgimenti del testo originale, non soltanto sono inevitabili, ma

---

<sup>975</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, op. cit., p. 175.

diventano addirittura auspicabili quando, come in questo caso, l'opera da adattare è particolarmente oscura e intricata.

Come abbiamo visto, infatti, il romanzo di Giono costituisce uno tra i suoi testi più complessi, sia a livello narrativo, per l'impiego di punti di vista differenti e di una cronologia discontinua, ma anche e soprattutto a livello linguistico, data la forte carica metaforica e idiomatica che caratterizza la sua scrittura e che contribuisce ulteriormente ad ingarbugliare i fili del racconto.

La sua traduzione sullo schermo ha comportato pertanto numerose trasformazioni, come la ricomposizione della linearità della storia e la scelta di un'unica voce narrante, necessarie a semplificarne la struttura. Per la stessa ragione, anche la complessità linguistica si riduce notevolmente. Tuttavia, nonostante i lunghi dialoghi e monologhi che caratterizzano il romanzo siano stati per ovvi motivi accorciati o addirittura soppressi, nelle battute nel film è evidente la volontà degli sceneggiatori di rispettare la tonalità orale che caratterizza il testo di partenza. Sottolineiamo però che, se il linguaggio di cui si servono sullo schermo i personaggi è ricco di *tourneures* familiari e idiomatiche che ricalcano lo stile di Giono, le metafore più originali e poetiche, che erano espresse nel romanzo dalle parole del *Contre*, vengono invece a mancare nel film, proprio perché qui l'unica voce narrante è quella di Thérèse.

Infine, anche se non si può esattamente parlare di equilibrio tra la qualità metaforica del testo di partenza e del suo adattamento cinematografico, quest'ultimo è comunque carico di significati simbolici, che il regista vi dissemina abilmente, come i giochi di luci e di ombre o l'ossessione di Thérèse per gli specchi,

stratagemmi che, ricreando indirettamente il *filage* teatrale, ricreano una sorta di palcoscenico in cui ogni personaggio sembra recitare un ruolo e indossare una maschera. Dimostriamo così che, nonostante alcune variazioni (o forse probabilmente anche grazie ad esse), l'adattamento de *Les Âmes fortes* è stato in grado di riprodurre il senso e la tematica centrali del testo di partenza, cioè l'ambiguità e l'impenetrabilità della natura umana, rimanendo a suo modo fedele all'opera di Giono.

A conclusione del nostro studio sul *transfert* della metafora, eccoci ritornati ancora una volta alla classica dicotomia tra fedeltà e tradimento del testo di partenza.

Le traduzioni effettuate e analizzate in questa tesi, dimostrano in primo luogo che ciò che preme maggiormente ad un traduttore è non tradire la volontà dell'autore originale. Tuttavia, ci sembra riduttivo valutare una qualsiasi traduzione, che sia essa interlinguistica o intersemiotica, esclusivamente in questi termini. Ogni atto di traduzione, infatti, presuppone il coinvolgimento della **soggettività** del suo realizzatore, il quale, assumendo simultaneamente il ruolo «d'interprete, de coauteur, de ré-écrivain»<sup>976</sup>, crea un nuovo oggetto culturale, nato in un contesto diverso da quello del testo d'origine.

La nozione di traduzione come opera definitiva e compiuta viene così a mancare, ancora di più se si ha a che fare con una scrittura complessa ed intricata come quella di Giono, dove ogni immagine figurata è soggetta all'individualità di chi la crea e di chi

---

<sup>976</sup> R. DUMONT, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, op. cit., p. 75.

ne fruisce, aprendosi perciò a molteplici possibilità di significazione e di interpretazione.

Quindi, se la Thérèse de *Les Âmes fortes* di Jean Giono ha mille volti, potrebbe assumerne ancora molti altri, nelle ipotizzabili future traduzioni di questo romanzo: «Différentes versions peuvent coexister, qui satisferont, pour des raisons différentes, des lecteurs [et des spectateurs] différents»<sup>977</sup>.

---

<sup>977</sup> LEDERER Marianne, *La problématique de l'explicitation*, in A.A.V.V., *Traduire la culture*, N° 11 de «Palimpsestes Paris», Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 165.

## **APPENDICE**

**GLOSSARIO DELLE LOCUZIONI METAFORICHE  
NE *LES ÂMES FORTES***

A seguire, riportiamo una raccolta di espressioni idiomatiche rintracciate ne *Les Âmes fortes* di Jean Giono.

Il glossario elenca le locuzioni in ordine alfabetico ma con accanto il numero di pagina in cui esse appaiono, in modo da poterle facilmente reperire nel testo originale. Affianchiamo inoltre la nostra proposta di traduzione.

Ovviamente, data la grande frequenza con cui esse si presentano nel romanzo, si tratta solo di un *échantillon*, seppur dettagliato, che a nostro parere può costituire un importante strumento, utile a comprendere lo stile dell'autore e ad avvicinarsi alla lettura delle sue opere, nonché ad approfondire la conoscenza delle *tournures* tipiche della lingua francese e, di conseguenza, di quella italiana.

FRANCESE	PAG.	ITALIANO
<i>À bas les pattes</i>	58	Giù le zampe
<i>Abattre ses cartes</i>	153	Scoprire il proprio gioco
<i>À bon entendeur salut</i>	40, 50	A buon intenditore poche parole
<i>À gogo</i>	170, 244	In abbondanza
<i>Ajouter foi</i>	213	Prestar fede
<i>À la loupe</i>	244	Minuziosamente
<i>Aller bras-dessus bras-dessous</i>	179	Camminare a braccetto
<i>Aller comme un gant</i>	364	Andare a pennello
<i>Aller comme sur des roulettes</i>	252, 360	Andare a gonfie vele
<i>Amuser le tapis</i>	324	Passare il tempo

<i>À perte de vue</i>	185	A perdita d'occhio; A non finire
<i>Apporter qqch à qqn sur un plateau</i>	321	Servire qlco a qlcu su un piatto d'argento
<i>Argent à ramasser à la pelle</i>	315, 360	Soldi a palate
<i>Arracher le morceau</i>	126	Averla vinta
<i>Arranger la sauce</i>	93	Sistemare le cose
<i>Arriver comme mars/marée en carême</i>	128, 343	Capitare a fagiolo
<i>À tire-larigot</i>	347	A più non posso
<i>Attendre que les cailles tombent rôties</i>	183, 189	Voler trovare la pappa pronta
<i>Attraper du mal</i>	117	Prendersi un malanno
<i>Attraper la lune avec les dents</i>	305	Tentare l'impossibile; Drizzare il becco agli sparvieri
<i>Au doigt et à l'œil</i>	300, 310, 359	A bacchetta
<i>Au grand jour</i>	131, 329	Alla luce del sole
<i>Au poil</i>	136	Per un pelo
<i>Avaler des couleuvres</i>	133	Ingoiare un rospo
<i>Avec ses armes et bagages</i>	136	Con armi e bagagli
<i>Avoir d'autres chats à fouetter</i>	169	Avere altre gatte da pelare
<i>Avoir de la fiente aux yeux</i>	244	Avere il prosciutto sugli occhi
<i>Avoir de la tête</i>	127	Avere giudizio
<i>Avoir les as dans sa manche</i>	266	Avere l'asso nella manica
<i>Avoir des bouches à nourrir</i>	166	Avere bocche da sfamare
<i>Avoir des mille et des cents</i>	272, 315	Avere un sacco di soldi
<i>Avoir des sueurs froides</i>	63	Sudare freddo
<i>Avoir des vues sur qqn</i>	297	Avere delle mire su qlcu
<i>Avoir du bagout</i>	126	Avere una bella parlantina
<i>Avoir du foin dans les bottes</i>	244	Essere ricco sfondato

<i>Avoir du nez</i>	240	Avere naso
<i>Avoir la chair de poule</i>	32, 69, 103	Avere la pelle d'oca
<i>Avoir la conscience tranquille</i>	103	Avere la coscienza a posto
<i>Avoir la langue bien pendue</i>	41	Avere la lingua sciolta
<i>Avoir la main heureuse</i>	30	Avere le mani benedette; Riuscire in tutto
<i>Avoir l'eau à la bouche</i>	282, 318	Avere l'acquolina in bocca
<i>Avoir le culot/le front/le toupet de...</i>	51, 67, 126	Avere la faccia tosta di ...
<i>Avoir le feu quelque part</i>	58	Avere fretta
<i>Avoir le pompon</i>	198	Avere la meglio
<i>Avoir les dents longues</i>	157	Essere molto ambizioso
<i>Avoir un air de deux airs</i>	114	Avere un'aria sorniona
<i>Avoir un coup au cœur</i>	117	Avere un colpo al cuore
<i>Avoir une dent contre qqn</i>	286	Avere il dente avvelenato contro qlcu
<i>Avoir une taille de guêpe</i>	246	Avere un vitino di vespa
<i>Avoir un nez long comme ça</i>	38	Fare il muso lungo
<i>Balancer un bon marron</i>	340	Tirare un bel pugno
<i>Battre la semelle</i>	345	Battere i piedi a terra per riscaldarsi
<i>Bien mal acquis ne profite jamais</i>	291	La farina del diavolo va tutta in crusca
<i>Bigre !</i>	81, 182, 283, 293	Diamine!
<i>Boire la goutte</i>	78	Farsi un gocchetto
<i>Bon an mal an</i>	232	In media
<i>Bon cœur bon argent</i>	25, 312, 325	Di buon grado
<i>Bouche bée</i>	66, 197, 216, 249, 297	A bocca aperta

<i>Boucher la vue</i>	221	Nascondere
<i>Bouger le sang</i>	62	Smuoversi
<i>Brûler à petit feu</i>	338	Cuocere a fuoco lento
<i>Cacher son jeu</i>	66	Nascondere le proprie intenzioni
<i>Casser la croûte</i>	344	Mangiare un boccone
<i>Ce n'est pas la mer à boire</i>	124, 367	Non è poi la fine del mondo
<i>Ce qui vient de la flûte s'en va par le tambour</i>	147	Roba mal acquistata non dura un'annata
<i>C'est bon à savoir</i>	207	Buono a sapersi
<i>C'est comme le nez au milieu de la figure</i>	231	Salta all'occhio
<i>C'est cousu de fil blanc</i>	217	Salta all'occhio
<i>C'est la tique</i>	135	È una zecca
<i>C'est le bout du monde</i>	37, 44	È la fine del mondo
<i>C'est noir sur blanc</i>	228	È scritto nero su bianco
<i>C'est toujours la même musique</i>	298	È sempre la stessa solfa
<i>C'est tout craché</i>	135	È tale e quale
<i>C'est parole d'évangile</i>	36, 145	È vangelo
<i>C'est un cataplasme sur une jambe de bois</i>	214	Non serve a niente
<i>C'est le bouquet</i>	22, 368	È il colmo
<i>C'est une affaire d'État</i>	85, 346	È un affare di Stato
<i>C'est une goutte d'eau dans la mer</i>	245	È una goccia d'acqua nel mare
<i>Changer de camp</i>	168	Voltare gabbana
<i>Chanter/crier par-dessus les toits</i>	40, 226	Gridare ai quattro venti
<i>Chasser à coup de pied</i>	67	Mandare via a calci
<i>Chat échaudé craint l'eau froide</i>	58	Cane scottato dall'acqua calda teme la fredda
<i>Chauve comme un œuf</i>	283	Calvo come un uovo
<i>Chercher la petite bête</i>	34	Cercare il pelo nell'uovo

<i>Chercher midi à quatorze heures</i>	33	Complicarsi l'esistenza
<i>Choisir entre la cravache et le pistolet</i>	188	Scegliere tra zuppa e pan bagnato
<i>Cocagne!</i>	55, 161, 278	Caspita!
<i>Comme un ours en cage</i>	246	Come un leone in gabbia
<i>Connaître qqn/qqch comme ses poches</i>	134, 185	Conoscere qlcu/qlco come le proprie tasche
<i>Connaître qqch sur le bout du doigt</i>	158, 301	Conoscere qlco a menadito/sulla punta delle dita/palmo a palmo
<i>Corner aux oreilles de qqn</i>	155	Rintronare le orecchie a qlcu
<i>Couper l'herbe sous les pieds de qqn</i>	43	Fare lo sgambetto a qlcu
<i>Couper le sifflet</i>	229	Togliere il fiato
<i>Couper les jarrets à qqn</i>	299	Tarpare le ali a qlcu
<i>Courir au plus pressé</i>	136	Badare a ciò che è più urgente
<i>Coûte que coûte</i>	136	Costi quel che costi
<i>Couver des yeux</i>	208	Guardare insistentemente
<i>Cracher au bassinet</i>	285	Sborsare
<i>Damer le pion à qqn</i>	16, 346	Avere la meglio su qlcu
<i>Danser la gigue</i>	280	Agitarsi
<i>Danser sur une autre musique</i>	359	Cambiare musica
<i>Dans un clin d'œil</i>	66	In un batter d'occhio
<i>Dare-dare</i>	114, 369	In fretta e furia
<i>De A jusqu'à Z</i>	312	Dalla A alla Z
<i>De droite et de gauche</i>	335	A destra e a manca
<i>De fil en aiguille</i>	37	Di argomento in argomento
<i>Demander le Pérou</i>	46	Chiedere la luna
<i>Demander les yeux de la tête</i>	37, 134	Chiedere un occhio della testa
<i>Des goûts et des couleurs...</i>	291	<i>De gustibus...</i>
<i>Des yeux de chien battu</i>	360	Sguardo da cane bastonato

<i>Des pieds à la tête</i>	357	Dalla testa ai piedi
<i>Devenir vert</i>	23	Diventare verde (d'invidia)
<i>Dire son fait</i>	44	Dire il fatto suo
<i>Donner de l'encensoir</i>	324	Fare sviolate
<i>Donner de sales coups</i>	90	Giocare brutti tiri
<i>Donner le bon Dieu sans confession</i>	49, 133	Fidarsi ciecamente basandosi sulle apparenze
<i>Donner le ton</i>	201, 218	Dettare la moda
<i>Donner sa langue au chat</i>	367	Arrendersi
<i>Donner son visa</i>	218	Dare il proprio consenso
<i>Donner un coup de main</i>	221	Dare una mano
<i>Dorer la pilule</i>	42, 167	Addolcire/Indorare la pillola
<i>Dormir comme une souche</i>	339	Dormire come un sasso
<i>Dormir d'un sommeil de plomb</i>	329	Dormire profondamente
<i>Dormir sur ses oreilles</i>	169, 324	Dormire sonni tranquilli
<i>Dresser les côtes à qqn</i>	71	Raddrizzare le ossa a qlcu
<i>Du bout des lèvres</i>	303	Controvoglia
<i>Du tout au tout</i>	359	Totalmente
<i>Écrit en pattes de mouches</i>	255	Illeggibile
<i>Empêcheur de danser en rond</i>	33	Guastafeste
<i>En catimini</i>	159	Di soppiatto
<i>En chair et en os</i>	214	In carne e ossa
<i>En finir</i>	365	Farla finita
<i>En long en large</i>	254, 283	In lungo e in largo
<i>Entendre toujours la même chanson</i>	276	Sentire sempre la stessa storia
<i>En tout et pour tout</i>	131	In tutto e per tutto
<i>Entre chien et loup</i>	299, 336	All'imbrunire
<i>En deux coups de cuillère à pot</i>	150, 315	In quattro e quattr'otto
<i>En Voir/En Faire des vertes et de pas mûres</i>	24, 289	Vederne/Farne di cotte e di crude

<i>En vouloir à qqn</i>	360	Avercela con qlcu
<i>Et patati et patata</i>	63, 99	Bla bla bla
<i>Être à cheval sur qqch</i>	92	Tenere molto a qlco
<i>Être à fond de cale</i>	248	Essere all'asciutto
<i>Être à l'affût</i>	23	Essere a caccia
<i>Être à la fin d'une valse</i>	150	Essere storditi
<i>Être à la hauteur</i>	285	Essere all'altezza
<i>Être à la noce</i>	323, 367	Passarsela bene
<i>Être à la fête</i>	321	Essere contento come una pasqua
<i>Être aux aguets</i>	219	Stare in agguato
<i>Être bâti à chaux et à sable</i>	267	Essere di costituzione robusta
<i>Être comme un coq en pâte</i>	161, 344	Vivere come un pascià
<i>Être comme une barrique</i>	136	Essere una botte
<i>Être dans de beaux draps</i>	315	Cacciarsi in un bel pasticcio
<i>Être dans la lune</i>	168	Avere la testa tra le nuvole
<i>Être de bon poil</i>	17	Essere dei buon umore
<i>Être de sang froid</i>	167	Avere sangue freddo
<i>Être de taille à...</i>	218, 254, 311, 353	Essere in grado di...
<i>Être dans la bagarre</i>	136	Stare nella mischia
<i>Être dans le secret</i>	104	Essere al corrente
<i>Être dans une colère bleue</i>	100	Essere fuori di sé dalla rabbia
<i>Être dans tous ses états</i>	101	Andare in brodo di giuggiole
<i>Être dur à cuire</i>	138	Essere un osso duro
<i>Être en tenue de combat</i>	152	Essere in tenuta da combattimento
<i>Être foutu comme l'as de pique</i>	276	Essere conciato male
<i>Être la fleur des pois</i>	81, 145	Essere un damerino
<i>Être la risée de tout le monde</i>	203	Essere lo zimbello di tutti
<i>Être la tête de turc de qqn</i>	339	Essere lo zimbello di qlcu
<i>Être le premier venu</i>	125	Essere il primo arrivato
<i>Être malin comme un singe</i>	25	Essere furbo come una volpe
<i>Être pendu aux basques de qqn</i>	304	Stare appiccicato a qlcu

<i>Être pris de court</i>	255, 312	Essere colto di sorpresa
<i>Être roulé</i>	257	Venire infinocchiato
<i>Être sur la paille</i>	102	Essere povero in canna
<i>Être saouls comme des grives</i>	10	Essere ubriachi fradici
<i>Être sur la corde raide</i>	365	Camminare sul filo del rasoio
<i>Être sur le pavé</i>	259	Essere sul lastrico
<i>Être sur ses gardes</i>	340, 347	Stare in guardia/sulla difensiva
<i>Être terre à terre</i>	350	Essere terra terra
<i>Être tiré à quatre épingles</i>	78, 276	Essere in ghingheri
<i>Faire bombance</i>	128, 289, 354	Fare baldoria
<i>Faire bon estomac</i>	81	Fare bene allo stomaco
<i>Faire bouillir la marmite</i>	49	Mandare avanti la baracca
<i>Faire contre mauvaise fortune bon cœur</i>	331	Fare buon viso a cattiva sorte
<i>Faire demi-tour</i>	16	Girare i tacchi
<i>Faire des croix derrière le dos de qqn</i>	57	Fare qlco di nascosto da qlcu
<i>Faire des manières</i>	142, 347	Fare storie
<i>Faire dresser les cheveux sur la tête</i>	105, 136, 228, 362	Far venire i capelli dritti
<i>Faire d'une pierre deux coups</i>	211	Prendere due piccioni con una fava
<i>Faire du vent</i>	366	Agitarsi
<i>Faire époque</i>	143	Fare epoca
<i>Faire fausse route</i>	159	Prendere la strada sbagliata
<i>Faire flèche/feu de tout bois</i>	136, 243	Aiutarsi con le mani e coi piedi
<i>Faire florès</i>	355	Avere successo
<i>Faire la biche</i>	278	Fare la donnina allegra
<i>Faire la bombe</i>	70	Fare baldoria
<i>Faire la leçon à qqn</i>	138	Dare una lezione a qlcu
<i>Faire la sainte nitouche</i>	320	Fare la santarellina

<i>Faire le chien couchant</i>	204	Essere servizievole
<i>Faire le diable à quatre</i>	325	Fare il diavolo a quattro
<i>Faire le mulet</i>	59	Fare il mulo
<i>Faire les gros yeux</i>	320	Dare un'occhiataccia
<i>Faire machine arrière</i>	229	Fare marcia indietro
<i>Faire marcher les langues</i>	95	Fare parlare
<i>Faire monter la moutarde au nez</i>	51, 247	Far saltare la mosca al naso
<i>Faire pouf</i>	150	Crollare
<i>Faire ses premières armes</i>	196	Fare i primi passi
<i>Faire son beurre</i>	36, 130	Fare soldi
<i>Faire son train</i>	92	Continuare per la propria strada
<i>Faire tomber les bras</i>	134	Fare cadere le braccia
<i>Ficher/foutre la paix à qqn</i>	153, 254,326	Lasciare in pace qlcu
<i>Filer le parfait amour</i>	106	Filare il perfetto amore
<i>Foutre le camp</i>	247, 342, 359	Sloggiare
<i>Fumée à couper au couteau</i>	10	Fumo fittissimo
<i>Gagner sa bataille d'Austerlitz</i>	153	Fare tombola
<i>Gagner sa vie</i>	140	Guadagnarsi da vivere
<i>Garer ses fesses</i>	219	Levarsi di mezzo
<i>Glisser la pièce</i>	131	Corrompere con denaro
<i>Graisser des pattes</i>	103	Adulare
<i>Il faut la croix et la bannière</i>	96, 293	Ci vuole del bello e del buono
<i>Il n'a pas inventé la poudre</i>	301	Non è certo un'aquila
<i>Il n'y a pas de quoi gratter</i>	136	Non c'è niente da guadagnare
<i>Il n'y a pas de quoi se pousser du col</i>	46	Non c'è di che essere fieri
<i>Il y a une belle lurette que...</i>	368	È un bel pezzo che...
<i>Je te connaît, beau masque</i>	358	Ti conosco, mascherina
<i>Jeter la pierre</i>	344	Biasimare

<i>Jeter un œil/ un coup d'œil sur...</i>	24, 66, 159	Dare un'occhiata
<i>Jouer avec le feu</i>	149, 313	Giocare con il fuoco
<i>Jouer serré</i>	153	Agire con prudenza
<i>Jouer toutes ses cartes</i>	215, 276	Giocare tutte le proprie carte
<i>Jouer un tour à qqn</i>	160, 264	Giocare un tiro a qlcu
<i>Jusqu'au trognon</i>	314	Fino in fondo
<i>Lâcher la bride</i>	94	Allentare le briglie
<i>Lâcher/cracher le morceau</i>	154, 161	Sputare il rospo
<i>Laisser passer qqch sous son nez</i>	115	Farsi passare qlco sotto il naso
<i>Laisser qqn mijoter dans son jus</i>	327	Lasciar cuocere qlcu nel suo brodo
<i>Lancer le grappin sur qqn</i>	279	Accalappiare qlcu
<i>Laver son linge sale en famille</i>	289	I panni sporchi si lavano in casa
<i>L'échapper belle</i>	311	Scamparla bella
<i>Le dessus du panier</i>	40	Il fior fiore
<i>Les bons comptes font les bons amis</i>	40	Patti chiari amicizia lunga
<i>Les carottes sont cuites</i>	105, 231, 288	La partita è persa
<i>Lever les bras/les yeux au ciel</i>	45, 137	Alzare le braccia/gli occhi al cielo
<i>L'habit ne fait pas le moine</i>	295	L'abito non fa il monaco
<i>Livrer bataille</i>	216	Dare fuoco alle polveri
<i>Marcher droit</i>	164, 228	Rigare dritto
<i>Marcher sur la pointe des pieds</i>	289	Camminare in punta di piedi
<i>Marcher sur le pied à qqn</i>	98	Pestare il piede a qlcu
<i>Mener à la baguette</i>	98	Comandare a bacchetta
<i>Mener la barque</i>	101, 214	Gestire la situazione
<i>Menu fretin</i>	115, 314	Gentucola
<i>Mettre du beurre dans les épinards</i>	229	Migliorare la situazione
<i>Mettre du cœur au ventre</i>	347	Ridare coraggio

<i>Mettre la charrue avant les bœufs</i>	363	Mettere il carro davanti ai buoi
<i>Mettre la main à la pâte</i>	101	Dare una mano
<i>Mettre la main au feu</i>	114	Mettere la mano sul fuoco
<i>Mettre la puce à l'oreille</i>	60, 113, 167, 221	Mettere una pulce nell'orecchio
<i>Mettre la tête sous les draps</i>	223	Mettere la testa sotto la sabbia
<i>Mettre le bâton dans les roues</i>	287	Mettere i bastoni tra le ruote
<i>Mettre le pied sur le cou à qqn</i>	214	Mettere i piedi in testa a qlcu
<i>Mettre les bouchées doubles</i>	243, 330, 353	Accelerare i tempi
<i>Mettre les pouces</i>	320	Arrendersi
<i>Mettre qqch à gauche</i>	237	Mettere qlco da parte
<i>Mettre qqch dans le coco</i>	22	Mettere qlco nello stomaco
<i>Mettre qqn dans sa poche</i>	360	Mettersi qlcu in tasca
<i>Mettre qqch en train</i>	365	Mettere qlco in cantiere
<i>Mettre qqch sur le tapis</i>	346	Intavolare/proporre qlco
<i>Mettre tous ses œufs dans le même panier</i>	211, 282	Rischiare il tutto e per tutto
<i>Mi-figue mi-raisin</i>	181	Ambiguo
<i>Montrer les dents</i>	152	Mostrare i denti
<i>Montrer son nez</i>	13, 114	Mettere il naso fuori casa
<i>Motus et bouche cousue!</i>	139, 265	Zitto e mosca!
<i>N'avoir que la peau et les os</i>	317	Essere pelle e ossa
<i>Ne faire ni une ni deux</i>	99, 295	Non esitare un attimo
<i>Ne pas avoir froid aux yeux</i>	71	Non avere paura di nulla
<i>Ne pas avoir les yeux dans la poche</i>	113	Non lasciarsi sfuggire nulla
<i>Ne pas bouger le petit doigt</i>	187	Non muovere un dito
<i>Ne pas cracher sur qqch</i>	72	Non disdegnare qlco
<i>Ne pas croire ses yeux</i>	63	Non credere ai propri occhi
<i>Ne pas en faire une affaire</i>	145	Non farne un dramma
<i>Ne pas en mener large</i>	61, 69	Non sentirsi tranquillo

<i>Ne pas entendre voler une mouche</i>	85	Non sentire volare una mosca
<i>Ne pas être dans son assiette</i>	117	Sentirsi poco bene
<i>Ne pas être né de la dernière pluie</i>	160, 217, 360	Non essere nato ieri
<i>Ne pas faire de mal à une mouche</i>	55	Non fare male a una mosca
<i>Ne pas faire long feu</i>	259, 306, 316	Non durare a lungo
<i>Ne pas piper mot</i>	59	Non fiatare
<i>Ne pas quitter qqn d'une semelle</i>	176	Stare alle calcagna di qlcu
<i>Ne pas savoir à quel saint se vouer</i>	266	Non sapere a che santo votarsi
<i>Ne pas savoir où donner de la tête</i>	128, 288	Non sapere dove sbattere la testa
<i>Ne pas s'endormir sur le rôti</i>	137	Non dormire sugli allori
<i>Ne pas voir plus loin que le bout de son nez</i>	172	Non vedere più in là del proprio naso
<i>Ne pas vouloir la mort du pécheur</i>	154	Essere clemente
<i>Ne pas y aller de main morte</i>	19	Andarci pesante
<i>Ni vu ni connu</i>	41, 369	Rimanga tra noi
<i>Nuit noire</i>	267	Notte fonda
<i>N'y être plus</i>	31	Non esserci più con la testa
<i>N'y voir que du bleu</i>	198	Non capirci niente
<i>On n'apprend pas à un vieux singe à faire la grimace</i>	50	Non si insegna ai gatti ad arrampicarsi
<i>Où il n'y a rien, le roi perd ses droits</i>	135	Dal nulla nasce nulla
<i>Ouvrir l'œil</i>	111,115	Tenere gli occhi aperti
<i>Par à-coups</i>	179	A singhiozzi
<i>Par dessous la jambe</i>	313	Sottogamba
<i>Parier sa tête</i>	135	Scommetterci la testa
<i>Parler à une borne</i>	338	Parlare a un muro
<i>Par l'opération du Saint-Esprit</i>	291	Per vitto dello Spirito Santo
<i>Par monts et par vaux</i>	275	Per monti e per valli

<i>Partir comme la poudre</i>	100	Andar via come un fulmine
<i>Passer à la casserole</i>	62	Essere fritti in padella
<i>Passer au crible</i>	112	Passare al setaccio
<i>Passer en conseil de guerre</i>	56	Passare davanti al tribunale militare
<i>Passer l'arme à gauche</i>	296	Crepare
<i>Passer l'éponge</i>	360	Dare un colpo di spugna
<i>Passer maître</i>	133	Diventare esperto
<i>Payer le pots cassés</i>	63, 279	Fare le spese di qlco
<i>Pendre au nez</i>	50, 265	Pendere sulla testa
<i>Perdre la tête</i>	320, 322	Perdere la testa
<i>En perdre le boire et le manger</i>	286	Non dormirci la notte
<i>Perdre le nord</i>	14, 58, 276	Perdere la bussola
<i>Pleurer misère</i>	82	Piangere miseria
<i>Porter aux nues</i>	286	Portare alle stelle
<i>Porter la culotte</i>	348	Portare i pantaloni
<i>Pouffer de rire</i>	314	Scoppiare a ridere
<i>Pour la bonne bouche</i>	83, 104	Per rifarsi la bocca
<i>Prendre de l'humeur</i>	178, 210	Arrabbiarsi
<i>Prendre des vessies pour des lanternes</i>	135, 279	Prendere lucciole per lanterne
<i>Prendre du large</i>	71	Andarsene
<i>Prendre du poil de la bête</i>	159, 339	Rimettersi in forze
<i>Prendre qqn par les cornes</i>	360	Affrontare qlcu di petto
<i>Prendre pied</i>	141	Prendere piede
<i>Prendre qqn la main dans le sac</i>	40	Prendere qlcu con le mani nel sacco
<i>Prendre ses cliques et ses claques</i>	165, 320, 342	Prendere armi e bagagli
<i>Prendre goût</i>	356	Prenderci gusto
<i>Prendre son mal en patience</i>	319	Sopportare pazientemente
<i>Prendre pour argent comptant</i>	310	Prendere per oro colato

<i>Qqch à se jeter derrière la cravate</i>	345	Qualcosa da bere
<i>Rabattre le caquet de qqn</i>	66, 305	Fare abbassare la cresta a qlcu
<i>Raide comme un manche à balai</i>	65	Dritto come un manico di scopa
<i>Rater son coup</i>	303	Fare cilecca/un buco nell'acqua
<i>Regarder en cachette</i>	160	Guardare di nascosto
<i>Regarder sous le nez</i>	58, 117	Squadrare
<i>Regarder voler les mouches</i>	192	Stare con le mani in mano
<i>Réglé comme du papier à musique</i>	60, 351	Perfettamente organizzato
<i>Remettre qqn à sa place</i>	49	Mettere a posto qlcu
<i>Répondre du tac au tac</i>	57	Rispondere per le rime
<i>Reprendre ses esprits</i>	255	Ritornare in sé
<i>Rester comme deux ronds de flan</i>	235	Restare senza parole
<i>Rester en carafe</i>	244	Esser piantato in asso
<i>Rester sur le cœur</i>	17	Restare sullo stomaco
<i>Retomber sur le nez à qqn</i>	51	Ritorcersi contro qlcu
<i>Réveiller le chat qui dort</i>	221	Svegliare il can che dorme
<i>Rouge le matin la pluie est en chemin</i>	239	Rosso di mattina la pioggia si avvicina
<i>Sans tambour ni trompette</i>	27, 246, 347	Alla cheticHELLA
<i>Sauter le pas</i>	299, 319	Fare il grande passo
<i>Sauter les haies</i>	148	Saltare gli ostacoli
<i>Sauter sur une idée</i>	346	Cogliere al volo un'idea
<i>Sauver la mise à qqn</i>	160	Risparmiare un dispiacere a qlcu
<i>Séance tenante</i>	21	Seduta stante
<i>Se croire sorti de la cuisse de Jupiter</i>	366	Sentirsi superiore
<i>Se demander si c'est du lard ou du cochon</i>	235, 298	Non capirci nulla
<i>Se donner les gants de...</i>	137	Attribuirsi il merito di...
<i>Se faire des montagnes</i>	285	Fare di una mosca un elefante

<i>Se faire du mauvais sang</i>	264, 277, 322	Farsi il sangue acqua
<i>Se faire hacher en chair à saucisse</i>	147	Farsi fare a pezzetti
<i>Se faire les dents</i>	337	Affilare le armi
<i>Se foutre de la gueule de qqn</i>	36, 160, 244	Prendere qlcu in giro; Fregarsene di qlcu
<i>Se foutre du tiers comme du quart</i>	27	Fregarsene di tutto e tutti
<i>Se jeter dans la gueule du loup</i>	158	Gettarsi in bocca al lupo/nella tana del lupo
<i>Se mêler de ses affaires</i>	105	Farsi gli affari propri
<i>Se mettre au boulot</i>	137	Mettersi al lavoro
<i>Se mettre au pas</i>	359	Mettersi al passo
<i>Se mettre en danse</i>	63	Mettersi in moto
<i>Se mettre/Se fourrer le doigt dans l'œil</i>	229, 247	Sbagliarsi di grosso
<i>Se mettre sur son trente et un</i>	99	Mettersi in ghingheri
<i>Se mordre les doigts</i>	36	Mangiarsi le mani
<i>S'en aller en eau de boudin</i>	266	Andare in fumo
<i>S'enferrer</i>	226	Darsi la zappa sui piedi
<i>S'en foutre comme de l'an quarante</i>	343	Infischinarsene altamente
<i>S'en laver les mains</i>	42, 367	Lavarsene le mani
<i>S'en lécher les babines</i>	290	Leccarsi i baffi
<i>Se noyer dans un verre d'eau</i>	366	Perdersi in un bicchier d'acqua
<i>Se payer de luxe</i>	154	Concedersi il lusso
<i>Se prendre au jeu</i>	355	Appassionarsi; Farsi prendere
<i>Se prendre pour le premier moutardier du pape</i>	349	Essere pieno di sé; Darsi delle arie
<i>Se racler la couenne</i>	77	Radersi
<i>Se retrouver sur le pavé</i>	259	Ridursi sul lastrico

<i>Se ronger les sangs</i>	226	Rodersi il fegato
<i>Serrer la vis</i>	320	Dare un giro di vite
<i>Serrer les fesses</i>	118	Avere fifa
<i>Se saigner aux quatre veines</i>	13	Dissanguarsi
<i>Se tenir à quatre</i>	330	Contenersi a stento
<i>Se tourner les pouces</i>	38	Girarsi i pollici
<i>Se tourner sur le lit de mort</i>	29	Rivoltarsi nella tomba
<i>Se vendre pour un liard</i>	23	Vendersi per due soldi
<i>Son sang n'a fait qu'un tour</i>	100	Ha reagito immediatamente
<i>Sortir de l'ornière</i>	180	Uscire da un momento difficile
<i>Sortir de ses gonds</i>	222	Uscire dai gangheri
<i>Soulever le cœur</i>	33	Far venire il voltastomaco
<i>Suer sang et eau</i>	305	Sudare sette camicie
<i>Taper dans l'œil</i>	165, 193	Fare colpo
<i>Temps de chien</i>	40, 164	Tempo da lupi
<i>Tenir à qqn comme à la prunelle des yeux</i>	25, 82, 97, 325	Tenere a qlcu come alla pupilla dei propri occhi
<i>Tenir la dragée haute</i>	165, 300	Farsi desiderare
<i>Tenir le bon but</i>	347	Essere sulla strada giusta
<i>Tenir le haut du pavé</i>	146, 206	Occupare il primo posto
<i>Tête de bois</i>	50	Testa di legno
<i>Tirer l'œil</i>	114, 136	Dare nell'occhio
<i>Tirer son épingle du jeu</i>	161, 333	Uscire da un cattivo affare
<i>Tomber comme un sac de cuillers</i>	7	Cadere come un sacco di patate
<i>Tomber de sommeil</i>	58	Cascare dal sonno
<i>Tomber les quatre fers en l'air</i>	100	Finire a gambe per aria; Cadere all'indietro
<i>Tomber mal</i>	56	Capitare a sproposito
<i>Tomber pile</i>	282	Cadere a fagiolo
<i>Toucher du bois</i>	287	Toccare ferro
<i>Toucher du bout du doigt</i>	24, 343	Sfiorare

<i>Tourner autour du pot</i>	40, 191	Girare intorno all'argomento
<i>Tourner le dos à qqn</i>	336	Voltare le spalle a qlcu
<i>Tourner les talons</i>	78, 90	Girare i tacchi
<i>Tout à trac</i>	134	Di botto
<i>Tout ce qui brille n'est pas or</i>	86	Non è tutto oro quello che luccica
<i>Tous les goûts sont dans la nature</i>	158	Tutti i gusti sono gusti
<i>Un homme averti en vaut deux</i>	217	Uomo avvisato mezzo salvato
<i>Un point c'est tout</i>	28, 39, 42, 55, 100,135, 189,268, 285,292, 294,320, 367	Punto e basta
<i>User sa salive pour rien</i>	229	Sprecare fiato
<i>Va te faire fiche</i>	9, 27	Va' a quel paese
<i>Verser la mesure</i>	183	Oltrepassare il limite
<i>Vivre aux crochets de qqn</i>	233	Vivere alle spese di qlcu
<i>Voir un veau à cinq pattes</i>	337	Assistere all'inimmaginabile
<i>Y laisser les plumes</i>	286	Lasciarci le penne

## **SCHEDA TECNICA DEL FILM**

**Les Âmes fortes:** Lungometraggio 35 mm., Francia, Belgio (2000).

**Data di uscita:** 20 Maggio 2001

**Durata:** 2 ore

**Regia di:** Raoul Ruiz

**Con:** Laetitia Casta, Frédéric Diefenthal, Arielle Dombasle, John Malkovich, Charles Berling, Johan Leysen, Christian Vadim, Carlos Lopez, Monique Mélinand, Édith Scob, Jacqueline Staup, Corine Blue.

**Sceneggiatura:** Alexandre Astruc, Mitchell Hooper, Alain Majani d'Inguibert, Eric Neuhoff.

**Tratto da:** *Les Âmes fortes* di Jean Giono.

**Produzione:** Les Films du lendemain, MDI Productions, Arte France Cinéma, France 2 Cinéma, Nomad Films, CNC, Eurimages, Studio Canal+, Procirep, Rhône-Alpes Cinéma.

**Direttori della produzione:** Alain Majani d'Inguibert, Dimitri de Clerq, Marc Lassus Saint-Geniès.

**Fotografia:** Eric Gautier

**Primo assistente:** Guillaume Roitfeld

**Costumi:** Marielle Robaut

**Montaggio:** Valeria Sarmiento, Béatrice Clérico.

**Scenografia:** Bruno Beaugé

**Sonoro:** Christian Monheim, Georges-Henri Mauchant.

**Musica:** Jorge Arriagada

**Distribuzione:** Gemini

**Riconoscimenti:** Cannes 2001, Sélection Officielle, Göteborg 2002.

## TABELLA COMPARATIVA DELLE SEQUENZE DEL ROMANZO E DEL FILM

La tabella seguente offre un confronto generale tra la struttura del romanzo e quella del film, entrambi da noi divisi in sequenze numerate, denominate in base al contenuto.

La scomposizione in sequenze del film non segue una numerazione progressiva, in quanto, come abbiamo dimostrato nel corso della tesi, gli sceneggiatori hanno cercato di ricomporre la fabula del romanzo ponendo nel giusto ordine temporale le varie parti che costituivano il testo di partenza.

Le caselle grigie, infine, indicano gli episodi che non sono presenti nell'una o nell'altra opera.

SEQUENZE DEL ROMANZO	SEQUENZE DEL FILM
<b><u>I. La veglia funebre</u> (pp. 7-53)</b>	<b><u>La veglia funebre</u></b>
1) Racconto della veglia funebre di monsieur Charmasson.	
2) Evocazione del « <i>grand incendie</i> ».	
3) Storia della famiglia Bertrand.	
4) Monsieur Blaise.	
5) La moglie di Albert.	1) Poche battute tra le 'comari'.
6) Le « <i>caillettes</i> ».	15) Terzo intervento del <i>Contre</i> : « <i>Tu</i>

	<i>fouillerais, tu en trouverais des choses. Tout le monde en a».</i>
7) Il « <i>gros blond</i> » e i suoi loschi affari.	
8) Litigio tra due sorelle che si contendono l'eredità della madre agonizzante.	
<b>II. <u>Prima versione di Thérèse</u></b> <b>(pp. 53-120)</b>	<b><u>Flashback di Thérèse</u></b>
1) Thérèse fugge con Firmin.	2) Thérèse fugge con Firmin.
2) Arrivo a Châtillon.	4) Arrivo a Châtillon.
3) Primo intervento del <i>Contre</i> : il fratello di Thérèse.	3) <b>Veglia funebre</b> – Primo intervento del <i>Contre</i> : il fratello di Thérèse.
4) Descrizione dell'« <i>auberge</i> ».	5) Frenesia all'« <i>auberge</i> » di Châtillon.
5) Secondo intervento del <i>Contre</i> : le « <i>dames de Sion</i> ».	
6) Prima storia dei Numance: i debiti contratti da Madame Numance.	6) I debiti dei Numance.
7) Il presunto amante di Madame Numance.	
<b>III. <u>Prima versione del Contre</u></b> <b>(pp. 121-271)</b>	<b><u>Flashback di Thérèse</u></b>
1) Storia di Casimir: « <i>le muet</i> ».	26) Terzo intervento del <i>Contre</i> : Casimir (o Émile).
2) Clostre e il « <i>village nègre</i> ».	
3) La furbizia di Firmin.	9) <b>Veglia funebre</b> – Secondo intervento del <i>Contre</i> : la finta onestà di Firmin.
4) Seconda storia dei Numance: « <i>la bonté sur la terre</i> ».	7) La generosità dei Numance.

5) I Numance donano a Thérèse e Firmin il padiglione e un pezzo di terra.	12) I Numance donano a Thérèse e Firmin il padiglione e un pezzo di terra.
6) Battesimo del figlio di Thérèse.	
	13) Thérèse e Madame Numance fanno colazione insieme.
7) Firmin è geloso di Monsieur Numance e picchia Thérèse.	16) Firmin è geloso di Monsieur Numance e picchia Thérèse.
8) Madame Numance scopre che Firmin ha picchiato Thérèse e la consola: « <i>Oui ma fille, oui ma fille</i> » (primo racconto).	17) Madame Numance scopre che Firmin ha picchiato Thérèse e la consola: « <i>Oui oui, ma fille, oui</i> ».
9) I Numance vogliono adottare Thérèse.	
10) Descrizione dell'amore materno di Madame Numance per Thérèse.	
11) Madame Numance acquista degli abiti per Thérèse.	14) Madame Numance acquista degli abiti per Thérèse.
12) Il parroco mette in guardia Madame Numance.	19) Il parroco mette in guardia Madame Numance: « <i>monsieur le pasteur n'aime que les âmes tièdes</i> ».
13) Thérèse imita Madame Numance: « <i>Elle n'était plus Thérèse; elle était madame Numance</i> ».	
14) Madame Numance scopre che Firmin ha picchiato Thérèse e la consola: « <i>Tu es ma fille!</i> » (secondo racconto).	17) Madame Numance scopre che Firmin ha picchiato Thérèse e la consola: « <i>Oh, ma fille, ma petite fille</i> ».
15) Incomprensioni tra Madame Numance e Thérèse. Riappacificazione.	
16) Thérèse chiama Madame	18) Thérèse chiama Madame

Numance « <i>maman</i> ».	Numance « <i>maman</i> ».
17) Firmin si fa coinvolgere in un losco affare.	
18) Debiti di Firmin. Thérèse chiede aiuto a Madame Numance.	20) Debiti di Firmin. Thérèse chiede aiuto a Madame Numance.
19) I Numance saldano i debiti di Firmin: il « <i>plaisir de donner</i> ».	21) I Numance saldano i debiti di Firmin: il « <i>plaisir de donner</i> ».
20) L'usuraio Reveillard firma la fine dei Numance.	22) L'usuraio Reveillard firma la fine dei Numance.
21) Morte di Monsieur Numance.	23) Morte di Monsieur Numance.
<b><u>IV. Seconda versione di Thérèse (pp. 272-332)</u></b>	<b><u>Flashback di Thérèse</u></b>
1) Lavoro all'« <i>auberge</i> » di Châtillon.	5) Frenesia all'« <i>auberge</i> » di Châtillon.
2) Il piano di Thérèse.	8) Il piano di Thérèse.
3) Thérèse si esercita a simulare i sentimenti. Finta dichiarazione d'amore ad un commesso viaggiatore.	
4) Preparazione dell'incontro con Madame Numance.	10) Preparazione dell'incontro con Madame Numance.
	11) Incontro con Madame Numance.
<b><u>V. Seconda versione del Contre (pp. 332-365)</u></b>	<b><u>Flashback di Thérèse</u></b>
1) Fuga di Thérèse dopo la morte di Monsieur Numance e dopo la scomparsa di Madame Numance.	24) Fuga di Thérèse dopo la morte di Monsieur Numance e dopo la scomparsa di Madame Numance.
2) Ritrovamento di Thérèse che diventa « <i>le héros de la fête</i> ».	
3) Thérèse e Firmin lasciano Châtillon per andare a Clostre.	25) Thérèse e Firmin lasciano Châtillon per andare a Clostre.
4) Descrizione di Thérèse: « <i>Thérèse</i>	

<i>était une âme forte».</i>	
5) Thérèse e « <i>le muet</i> »	27) Thérèse e « <i>le muet</i> ».
6) Thérèse e Firmin al « <i>village nègre</i> ».	28) Thérèse e Firmin al « <i>village nègre</i> ».
7) L'« <i>auberge</i> » del « <i>village nègre</i> ».	29) L'« <i>auberge</i> » del « <i>village nègre</i> ».
8) Thérèse e Rampal.	30) Thérèse e Rampal.
9) « <i>Le muet</i> » è geloso di Thérèse.	31) « <i>Le muet</i> » è geloso di Thérèse.
	32) Thérèse dà il mantello al « <i>muet</i> ».
10) Thérèse dichiara di voler uccidere Firmin.	33) Thérèse dichiara di voler uccidere Firmin.
<b>VI. <u>Thérèse finisce la storia</u> (pp.365-370)</b>	<b><u>Flashback di Thérèse</u></b>
	34) Firmin viene assalito e ferito.
1) Firmin è in fin di vita. Rampal, per evitare che i sospetti cadano su di lui, dichiara che si è trattato di un incidente di lavoro e assicura una pensione a Thérèse.	35) Firmin è in fin di vita. Rampal, per evitare che i sospetti cadano su di lui, dichiara che si è trattato di un incidente di lavoro ed assicura una pensione a Thérèse.
2) « <i>Le muet</i> » restituisce a Thérèse il mantello che lei gli aveva 'prestato'.	36) « <i>Le muet</i> » restituisce il mantello a Thérèse.
	37) Thérèse ricorda Madame Numance.
3) Morte di Firmin.	38) Morte di Firmin.
<b>VII. <u>La veglia funebre</u> (p. 370)</b>	<b><u>La veglia funebre</u></b>
1) Si è fatto giorno e Thérèse è « <i>fraîche comme la rose</i> ».	39) Si è fatto giorno e Thérèse è « <i>fraîche comme la rose</i> ».
	40) Paesaggio.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Opere di Jean Giono**

- *Les âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1950; Paris, Gallimard, 1972, «Folio».
- *Écriture et cinéma*, in «Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono», n° 8, Manosque, 1977.

### **Studi generali**

- DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, éd. Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- MOREAU, FRANÇOIS, *L'Image littéraire. Position du problème. Quelques définitions*, Paris, SEDES, 1982.
- ECO Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- PATILLON Michel, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1986.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1995.
- HAWTHORN Jeremy, *Studying the novel: an introduction*, 3rd ed., London, Hodder Arnold Publication, 1997.

- ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1998.
- JAKOBSON Roman, *Saggi di Linguistica Generale*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- CHANDLER Daniel, *Semiotics: the basics*, Second edition, New York, Routledge, 2007.
- GREVISSE Maurice, *Le français correct. Guide pratique des difficultés*, 6<sup>e</sup> édition revue par M. Lenoble-Pinson, Paris-Bruxelles, Deboeck-Duculot, 2009.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Marco, Roma-Bari, Laterza, [1967], 2009.

### **Studi sull'autore**

#### **A) Studi generali**

- ROBERT Pierre, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1961.
- A.A.V.V., *Jean Giono*, N° 7 di «Sud», Revue Trimestrielle, Marseille, 1972.
- GOODRICH Norma Lorre, *Giono: master of fictional modes*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977.
- CLAYTON Alan, *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Paris, Minard, 1978, «Lettres Modernes».

- FAVRE Yves-Alain, *Giono et l'art du récit*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978.
- TELECCO PERDUCA Francesca, *Bibliographie de Jean Giono en Italie*, Biblioteca di Letterature, Testi Universitari – Bibliografie, I, Genova, 1979.
- A.A.V.V., *Jean Giono, Œuvres cinématographiques (1938-1959)*, textes réunis et présentés par J. Mény, Paris, Gallimard, 1980, «Cahier du Cinéma».
- A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Aix-en-Provence, Édisud, 1982.
- A.A.V.V., *Jean Giono: imaginaire et écriture*, Actes du Colloque de Talloires, 4-6 juin 1984, Aix-en-Provence, Édisud, 1985.
- CITRON Pierre, *Giono (1895-1970)*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.
- A.A.V.V., *Les styles de Giono*, Actes du Colloque international Jean Giono Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, in «Roman 20-50», Lille, 1990.
- MENY Jacques, *Jean Giono et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1990.
- CHABOT Jacques, *Giono, l'humeur belle: recueil d'articles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- LAURICHESSE JEAN-YVES, *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- BONHOMME Béatrice, *La mort grotesque chez Jean Giono*, préf. par Jacques Chabot, Paris, Nizet, 1995.

- CITRON Pierre, *Giono*, Paris, Éd. du Seuil, 1995, «Écrivains de toujours».
- GODARD Henri, *D'un Giono à l'autre*, Paris, Gallimard, 1995.
- MOURTHÉ CLAUDE, *Giono l'Italien*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995.
- A.A.V.V., *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque international de Paris, 2-4 octobre 1995, organisé par le Centre de recherches sur Jean Giono de l'Université Paris III-Sorbonne, Publication B. Grasset, Paris, 1996.
- CARBONELL Agnès, *Giono: Des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, Paris, Nathan, 1998.
- A.A.V.V., *Giono romancier*, Actes du IVe Colloque international Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, Manosque, 14-17 juin 1995, Publications de l'Université de Provence, 1999.
- VIGNES Sylvie, *Giono et le travail des sensations: un barrage contre le vide*, Saint-Genouph, Nizet, 1999.
- DURAND Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste: l'esthétique de Jean Giono de "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*, préf. de Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- GROSSE Dominique, *Jean Giono, violence et création*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MOTTET Philippe, *La métis de Giono. Présences de la métis grecque, ou intelligence poétique, dans l'art romanescque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

- AMANO Yukiyo, *Un nouveau réalisme de Jean Giono: «Chroniques romanesques»*, sous la direction de Henri Godard, Thèse de doctorat, Littérature française, Paris IV, 2005.
- GODARD Henri, *Le roman mode d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, «Folio essais».
- PILORGET Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- TROUT Colette, VISSER Derk, *Jean Giono*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

## **B) Studi particolari**

- ARLAND Marcel, «*Ce furieux épanouissement*», in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977.
- FLUCHÈRE Henri, *Réflexions sur Jean Giono*, in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977.
- NIMIER Roger, *Jean Giono, «l'inattendu»*, in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977.
- RICATTE Robert, *Jean Giono et le récit*, in A.A.V.V., *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier frères, 1977.
- BOUVIER Jean-Claude, *Giono et le conte de tradition orale*, in A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Aix-en-Provence, Édisud, 1982.

- RICATTE Robert, *Giono et la tentation de la perte*, in A.A.V.V., *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Aix-en-Provence, Édisud, 1982.
- UGHETTO André, *Style et destin chez Jean Giono*, in AA.VV., *Analyses et Reflexions sur... "Le Moulin de Pologne" de Jean Giono: la croyance au destin*, Paris, Ellipses, 1983.
- KARM Vincent, *Les âmes fortes de Jean Giono, étude thématique et littéraire*, Thèse de 3e cycle, Paris IV, 1983.
- RICATTE Robert, *Giono et les syntagmes figés*, in *Au bonheur des mots: mélanges en honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.
- MAHERAULT Catherine, *Les silences du récit dans les «Chroniques» de Jean Giono*, Thèse de 3e cycle, Paris IV, 1987.
- A.A.V.V., *Dossier critique: Les Âmes fortes de Jean Giono*, études réunis par Christian Morzewski, in «Roman 20-50», Revue d'étude du roman du XXe siècle, Éd. Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950 de l'Université de Lille III, 1987.
- BROWN Llewelyn, *Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono*, in A.A.V.V., *Les styles de Giono*, Actes du Colloque international Jean Giono Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, in «Roman 20-50», Lille, 1990.
- CHABOT Jacques, *Un «truc» stylistique de Giono: Les italiques ont du caractère*, in A.A.V.V., *Les styles de Giono*,

- Actes du Colloque international Jean Giono Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, in «Roman 20-50», Lille, 1990.
- GACON Michel, *Regain pour Giono*, in «Le Monde», 27/05/1990.
  - CITRON Pierre, *Aspects des Âmes Fortes*, in «Obliques», numéro spécial Giono, dirigé par Jacques Chabot, Nyon, 1992.
  - KYRIA Pierre, *L'unique Giono*, in «Le Monde», 09/06/1995.
  - TELECCO PERDUCA Francesca, *État présent des études gioniennes en Italie*, in A.A.V.V., *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque international de Paris, 2-4 octobre 1995, organisé par le Centre de recherches sur Jean Giono de l'Université Paris III-Sorbonne, Publication B. Grasset, Paris, 1996.
  - BONHOMME Béatrice, *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle: innovation dans «Un roi sans divertissement»*, in A.A.V.V., *Giono romancier*, Actes du IVe Colloque international Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, Manosque, 14-17 juin 1995, Publications de l'Université de Provence, 1999.
  - CHABOT Jacques, *Finir et ne pas finir*, in A.A.V.V., *Giono romancier*, Actes du IVe Colloque international Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, Manosque, 14-17 juin 1995, Publications de l'Université de Provence, 1999.
  - MARZOUGUI Mohamed Hédi, *Narration en première personne chez Giono*, Thèse de doctorat d'État, Université Lumière Lyon 2, 1999.

- ARNAUD Philippe, *Essai sur "Un roi sans divertissement" de Jean Giono: anatomie d'un chef d'œuvre*, Paris; Montréal (Québec); Torino [etc.], l'Harmattan, 2001.
- SÉGURA Philippe, *Jean Giono: Un roi sans divertissement: 40 questions, 40 réponses, 4 études*, Paris, Ellipses, 2004.
- MILCENT-LAWSON Sophie, *L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono: lecture stylistique de Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les Âmes Fortes*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2005.

### **Studi sulla traduzione, la metafora e le frasi idiomatiche**

#### **Studi generali**

- RICHARDS Ivory Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, New York University Press, second printing, 1936.
- MOUNIN Georges, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- PINEAUX Jacques, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF, 1963, «Que sais-je».
- GUIRAUD Pierre, *Les locutions françaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, «Que sais-je?».
- GUIRAUD Pierre, *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- NIDA Eugene A., TABER Charles R., *The Theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969.

- HENRY Albert, *Métonymie et Métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- STEINER George, *After Babel, Aspects of language and translation*, New York and London, Oxford University Press, 1975.
- MOUNIN George, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.
- POLLIO Howard R., BARLOW Jack, FINE Harold J., POLLIO Marilyn, *The Poetic of Growth: Figurative Language in Psychotherapy and Education*, Hillsdale, New Jersey, Laurence Erlbaum Associated, 1977.
- VINAY Jean-Paul e DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, [1958] 1977.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- JOHNSON Mark, *Philosophical Perspectives on Metaphors*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981.
- NEWMARK Peter, *Approaches to translation*, Oxford, New York; Toronto [etc.], Pergamon press, 1981.
- A.A.V.V., *Colloque de traductologie*, XXe anniversaire de l'Ecole d'interprètes internationaux de l'Université de Mons, organisé à l'Université de l'Etat à Mons, les 24 et 25 mars 1983, Mons, Université de l'Etat, 1983.
- GASMI Ahmed, *La Traduction des métaphores de l'arabe classique et populaire en français*, Thèse, 3e cycle Littérature comparée, Paris III, 1983.

- SELESKOVITCH Danica, LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 1984.
- BERMAN Antoine, (a cura di), *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1985.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les métaphores de la vie quotidienne*, Paris, Les édition de minuit, 1985.
- ARCAINI Enrico, *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Pàtron, 1986.
- LAROSE Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Sillery (Canada), Presses de l'Université du Québec, 1987.
- DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988.
- SCHOGT Henry G., *Linguistics, Literary analysis and Literary translation*, Toronto, Canada, Buffalo, N.Y., London, University of Toronto Press, 1988.
- LAROSE Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, 2e éd., Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989.
- BRIOSI Sandro, *Due voci per un dizionario di retorica*, in «Quaderni d'Italianistica», Vol. XI, N° 2, Canadian Society for Italian Studies, University of Toronto, 1990.
- A.A.V.V., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, a cura di C. Cacciari, Milano, R. Cortina ed., 1991.
- FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- NEWMARK Peter, *About translation*, Clevedon (GB), Multilingual matters, 1991.

- CACCIARI Cristina, *Idioms: processing, structure, and interpretation*, Hillsdale (N. J.), London, L. Erlbaum, 1993.
- GUTT Ernst August, *Translation and relevance: cognition and context*, Oxford, B. Blackwell, 1993.
- JAKOBSON Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1994.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif*, Paris, Hachette Collection, 1994.
- ROSETTA, M. T., *Compositional translation*, Dordrecht; Boston [Mass.]; London, Kluwer academic publ., 1994.
- TOURY Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, Philadelphia (Pa.), J. Benjamins, 1995.
- A.A.V.V., *De ce qu'écrire est traduire...*, Douzièmes assises de la traduction littéraire, Arles, 1995, Paris, Arles, Actes Sud, 1996.
- ADAMO Maria Gabriella, *Traduzione e poetica dell'assenza*, Roma, Herder Editore, 1996.
- VEGLIANTE Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996.
- A.A.V.V., *Text, typology and translation*, a cura di Anna Trosborg, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, cop. 1997.
- A.A.V.V., *Translation as intercultural communication*, selected papers from the EST congress, Prague, 1995, a cura di

- Mary Snell-Hornby, Amsterdam, Philadelphia (Pa.), J. Benjamins, 1997.
- BERMAN Antoine, *La prova dell'estraneo*, Macerata, Quodlibet, 1997.
  - SORVALI Irma, *Translation studies in a new perspective*, Berlin; New York; Paris, P. Lang, 1997.
  - LEFEVERE André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998.
  - NEWMARK Peter, *More paragraphs on translation*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual matters, 1998.
  - CHARBONNEL Nanine, KLEIBER Georges, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, Linguistique Nouvelle, 1999.
  - PIERINI Patrizia, *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, 1999.
  - OSEKI-DÉPRÉ Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
  - PETRILLI Susan, *La traduzione*, Roma, Metemi, 2000.
  - TOROP Peeter, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000.
  - A.A.V.V., *Oralità et traduction*, études réunies par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 2001.
  - MOMPÉLAT Rodrigue, *La problématique sémantique et cognitive de la métaphore: littéralité, traduction, catégorisations, étude cognitive polymorphe (linguistico-computationnelle, logique mathématique, philosophique, cybernétique et biologique) de métaphores de la terminologie*

- informatique UNIX*, Thèse doctorat, Sciences cognitives, Paris, EHESS, 2001.
- MUNDAY Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London & New York, Routledge, 2001.
  - NASI Franco (a cura di), *Sulla traduzione letteraria*, Longo, Ravenna, 2001.
  - REGA Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.
  - RICOEUR Paul, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2001.
  - BASSNETT Susan, *Translation Studies*, Third edition, London and New York, Routledge, 2002.
  - DÜRRENMATT Jacques, *La métaphore*, Paris, H. Champion, 2002.
  - REISS Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites: catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
  - BERMAN Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
  - ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
  - HENRY Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
  - OUSTINOFF Michael, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, «Que sais-je?».

- A.A.V.V., *Traduction & poésie*, textes réunis et présentés par Inès Oseki-Dépré, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- BERTAZZOLI Raffaella, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.
- AMRANI Sarah, GRIMALDI Elisabeth, *Dalla lettura...à la traduction. Manuel de traduction et de stylistique comparée de l'italien et du français*, Catania, C.u.e.c.m., 2007.
- QUITOT Michel, SEVILLA MUÑOZ Julia, *Traductologie, proverbes et figements*, Préface de Michel Ballard, Paris, L'Harmattan, 2009, «Europe/Maghreb».

## **B) Studi particolari**

- BLACK Max, *Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», New Series, vol. 55 (1954-1955), Blackwell Publishing, 1955.
- DAGUT Menachem B., *Can "Metaphor" Be Translated?*, in «Babel», Vol. XXII, n° 1, 1976, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 1955, pp. 21-33.
- MASON Kirsten, *Metaphor and Translation*, in «Babel», Vol. XXVIII, n° 3, 1982, Amsterdam, John Benjamin Publishing company, 1955, pp. 140-149.
- JAKOBSON Roman, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1966, pp. 350-377.
- COHEN Jean, *Théorie de la figure*, in «Communications», n° 16, Paris, Seuil, 1970.

- ROMANI Werther, *La traduzione letteraria nel Cinquecento. Note introduttive*, in *La traduzione, Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973.
- NIDA Eugene, *The Nature of Dynamic Equivalence in Translating*, in «Babel», vol. XXIII, n° 3, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 1977.
- MOLINO Jean, SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle, *Présentation: problèmes de la métaphore*, in *La métaphore*, «Langages», 12<sup>e</sup> année, n° 54, Paris, Didier Larousse, 1979, pp. 5-40.
- TAMINE Joëlle, *Métaphore et syntaxe*, in *La métaphore*, «Langages», 12<sup>e</sup> année, n° 54, Paris, Didier Larousse, 1979, pp. 65-81.
- MIALL David S., *Metaphor and Literary Meaning*, in «The British Journal of Aesthetics», Vol. 17, Oxford University Press, 1977, pp. 49-59.
- VAN DEN BROECK Raymond, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, in *Translation Theory and Intercultural Relations*, «Poetics Today», Vol. 2, n° 4, (Summer-Autumn, 1981), Durham, Duke University Press, pp. 73-87.
- BONNET Clairelise, TAMINE Joëlle, *La compréhension des métaphores chez les enfants; une hypothèse et quelques implications pédagogiques*, in «L'information grammaticale», n° 4, Paris, Baillièrè, 1982.
- POUPART René-Jean, *Opérations rhétoriques et procédés de traduction*, in A.A.V.V., *Colloque de traductologie*, XXe

- anniversaire de l'Ecole d'interprètes internationaux de l'Université de Mons, organisé à l'Université de l'État à Mons, les 24 et 25 mars 1983, Mons, Université de l'État, 1983.
- GRESSET Michel, *De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture*, in «Revue française d'études américaines», Nov, 8 : 18, Paris, Belin, 1983.
  - LADMIRAL Jean-René, *Sourciers et ciblistes*, in «Revue d'esthétique», n° 12, Toulouse, Privat, 1986.
  - REBOUL Olivier, *La figure et l'argument*, in MEYER Michel, *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1986.
  - CONENNA Mirella, *Sur un lexique-grammaire comparé de proverbes*, in DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988.
  - GROSS Maurice, *Les limites de la phrase figée*, in DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988.
  - LAPORTE Eric, *La reconnaissance des expressions figées lors de l'analyse automatique*, in DANLOS Laurence, *Les expressions figées*, Paris, Larousse, 1988.
  - CABASINO Francesca, *Aspects syntaxiques de la métaphore en français et en italien. Relations prépositionnelles et fonctionnement verbal dans la presse contemporaine*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F. - Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989.

- CELOTTI Nadine, *La pratique traduisante face aux éléments chargés culturellement*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F. - Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989.
- CIGADA Sergio, *Per un'analisi contrastava delle strutture retoriche*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F. - Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989.
- FOURMENT Michèle, CANANI Berni, *Aspects syntaxiques de la métaphore. Verbes physiques – verbes psychologiques*, in A.A.V.V., *Analisi comparativa Francese/Italiano: ricerca linguistica-insegnamento delle lingue*, Atti del 1 congresso internazionale del Do.Ri.F.-Università, Marina di Grosseto 6, 7, 8 ottobre 1988, a cura di Enrico Arcaini, Padova, Liviana, 1989.
- MORAN Richard, *Seeing and believing: Metaphor, Image and Force*, in «Critical Inquiry», Vol. 16, No. 1, The University of Chicago Press, Autumn, 1989, pp. 87-112.
- SCARPA Federica, *La traduzione della metafora. Aspetti della traduzione delle espressioni metaforiche del «Mastro don Gesualdo» in inglese ad opera di D. H. Lawrence*, Roma, Bulzoni, 1989.

- LAKOFF George, *The contemporary theory of metaphor*, in Andrew Ortony (ed.), *Metaphors and Thought*, 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées*, in *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, «Langue française», vol. 101, n° 1, Paris, Larousse, 1994.
- ECO Umberto, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in NERGAARD Silje (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146.
- LEVÝ Jiří, *La traduzione come processo decisionale*, in NERGAARD Silje (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 63-84.
- CONSTANT Paule (Table ronde animée par), *Les traducteurs de Giono*, in A.A.V.V., *De ce qu'écrire est traduire...*, Douzièmes assises de la traduction littéraire, Arles, 1995, Paris, Arles, Actes Sud, 1996.
- ARROJO Rosemary, *The "death" of the author and the limits of the translator's visibility*, in A.A.V.V., *Translation as intercultural communication*, selected papers from the EST congress, Prague, 1995, a cura di Mary Snell-Hornby, Amsterdam, Philadelphia (Pa.), J. Benjamins, 1997.
- GINESTE Marie-Dominique, *Analogie et Cognition*, Paris, PUF, 1997, «Psychologie et Sciences de la Pensée».
- GOTTLIEB Henrik, *Idioms in Subtitles vs. Printed Translations*, in A.A.V.V., *Text, typology and translation*, a

- cura di Anna Trosborg, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1997.
- HJÓRNAGER PEDERSEN Viggo, *Description and Criticism: Some approaches to the English translation of Hans Christian Andersen*, in A.A.V.V., *Text, typology and translation*, a cura di Anna Trosborg, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1997.
  - A.A.V.V., *Traduire la culture*, N° 11 de «Palimpsestes Paris», Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
  - LEDERER Marianne, *La problématique de l'explicitation*, in A.A.V.V., *Traduire la culture*, N° 11 de «Palimpsestes Paris», Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
  - AMBROSO Serena, TRECCI Alessandra, *La traduzione della metafora*, in PIERINI Patrizia, *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, 1999.
  - ARDUINI Stefano, *Metaforizzare una cultura: la traduzione*, in PETRILLI Susan, *La traduzione*, Roma, Metemi, 2000.
  - FRAIX Stéphanie, *La traduction de quelques marqueurs*, in A.A.V.V., *Oralité et traduction*, études réunies par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 2001.
  - LANDHEER Ronald, *La métaphore, une question de vie ou de mort ?*, in *Figures du discours et ambiguïtés*, «Semen», n° 15, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 2001-02.
  - PEETERS Jean, *Sur la traduction des appellatifs*, in A.A.V.V., *Oralité et traduction*, études réunies par Michel Ballard, Arras, Artois presses université, 2001.

- NIDA Eugene, *Principles of Correspondence*, in VENUTI Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London e New York, Routledge, pp. 126-140.
- FOUGNER RYDNING Antin, *Concept métaphorique et expression métaphorique dans une perspective cognitive*, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 august 2002, Romansk Forum, n° 16, 2002/2.
- HAGSTRÖM Anne-Christine, *Un miroir aux alouettes?: stratégies pour la traduction des métaphores*, Acta universitatis upsaliensis, 2002.
- PRANDI Michele, *La métaphore: de la définition à la typologie*, in *Nouvelles approches de la métaphore*, «Langue française», n°134, Paris, Larousse, 2002.
- BOUCHET Claire, *Les métaphores dans la poésie de William Blake: enjeux de traduction*, Thèse de doctorat, Anglais, Paris III, 2004.
- MAZZARA, Federica, *Studi sulla traduzione*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp.478-487.
- EL-MOUNAYER Najwa, *Traduire l'image poétique: application au Prophet de Khalil*, Thèse de doctorat, Sciences du langage et traductologie, Paris III, 2005.
- MONTI Enrico, *Dwelling upon Metaphors: Translating William Gass's Novellas*, in «Nordic Journal of English Studies», vol. 5, n° 1, ed. Kay Wikberg, 2006, pp. 117-132.

- VAN DAI Vu, *Le savoir-faire en traduction*, in «Atelier de traduction», Revue Semestrielle, n°5-6, Université de Suceava, 2006, pp. 147-157.
- MONTI Enrico, *Translating The Metaphors We Live By*, in «European Journal of English Studies», vol. 13, n° 2, August 2009, London & New York, Routledge, pp. 207-221.

### **Studi sull'adattamento cinematografico**

#### **Studi generali**

- AGE, *Scriviamo un film*, Parma, Pratiche editrice, 1988.
- COSTA Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet, 1993.
- CARCAUD Monique, CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, Montpellier, Éd. du CERS, 1995.
- DUSI Nicola, *L'adaptation comme traduction intersémiotique: Problèmes de semi-symbolisme en jeu dans l'analyse textuelle*, Mémoire de DEA, Paris III, 1995.
- RONDOLINO Gianni, TOMASI Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995.
- SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, Liège, Éd. du CÉFAL, 1999.
- CANOVA Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000.

- FORNARA Bruno, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Milano, Scuola Holden, Bur, 2001.
- PLASSERAUD Emmanuelle, *Cinéma baroque*, Thèse à la carte, Paris III, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- CARCAUD Monique, CLERC Jeanne-Marie, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- MEUNIER Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran: trois techniques du récit: dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

### **Studi particolari**

- HUMBLLOT Catherine, *Claude Santelli: Un regard divin*, in «Le Monde», 06/05/1990.
- DAROT Frédéric, *L'adaptation au cinéma de «Regain» de Jean Giono par Marcel Pagnol ou Pagnol entre habitude et nouveauté*, Mémoire de Maîtrise, Paris III, 1995.
- BONNAUD Frédéric, *Ruiz ou les ambiguïtés*, in «Les Inrockuptibles», 15/05/2000.
- SOTINEL Thomas, *Les tribulations de Raoul Ruiz sur les pas de Giono*, in «Le Monde», 24/11/2000.
- LEPAGE Elodie, *La Provence de l'ombre*, in «Le Nouvel Observateur», 30/11/2000.

- A.A.V.V., B. D., *Santons tragiques*, in «Le Figaro», 21/05/2001.
- A.A.V.V., P. D., *Ruiz sans style*, in «Libération», 21/05/2001.
- GORIN François, *Les Âmes fortes. En compétition au festival de Cannes 2001*, in «Télérama», 16/05/2001.
- ROY Jean, *Du silence à la mort. Les Ames fortes*, in «L'Humanité», 21/05/2001.
- RAUGER Jean-François, *Les âmes élégantes et perverses de Raoul Ruiz*, in «Le Monde», 22/05/2001.
- COPPERMANN Annie, *Entre ellipse et académisme. Les Âmes fortes*, in «Les Echo », 23/05/2001.
- WELCOMME Geneviève, *Des âmes fortes peu convaincantes*, in «La Croix», 24/05/2001.
- LARCHER Jérôme, *Les Âmes fortes*, in «Cahier du Cinéma», n° 558, juin 2001.
- MAURASIN Olivier, *Les âmes fortes*, in «Le Monde», 19/01/2002.
- CORNU Francis, *Les tentations de l'adaptation*, in «Le Monde», 08/06/2002.
- TREMOLET Laurence, *Dans l'ombre des Âmes fortes. Instants volés du film de Raoul Ruiz*, Paris, Éd. du Collectionneur-Rezina, 2002.

**Dizionari consultati**

- CORMON G.L. Bartolomeo, MANNI Vincenzo, *Dizionario portatile, e di pronunzia, Francese-Italiano, ed Italiano-Francese*, Lyon, Paris, Cormon & Blanc, 1802.
- POLESI Giacomo, *Dictionnaire des idiotismes italiens-français et français-italiens, contenant tous le proverbes, phrases adverbiales, expressions techniques concernant les sciences arts et métiers, extraits des meilleurs dictionnaires des deux langues*, Paris, Baudry, 1829.
- FOLENA Gianfranco, MARGUERON Claude, *Dizionario Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Paris, Larousse, 1988.
- STRAUSS Emanuel, *Dictionary of European Proverbs*, London, Routledge, 1994.
- ASHRAF Mahtab, MIANNAY Denis, *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- GARZANTI – PETRINI, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Milano, Garzanti Linguistica, 2002.
- *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, éd. 2002.
- *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, Milano, Rizzoli Larousse, 2005.
- *Il Sansoni Inglese, Inglese-Italiano Italiano-Inglese*, Nuova edizione, Milano, Rizzoli Larousse, 2006.
- *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>.

### **Sitografia**

- <http://www.alalettre.com/actualite/giono-amesfortes.htm>
- <http://www.centrejeangiono.com>
- <http://www.expressio.fr>
- <http://www.expressions-francaises.fr>
- <http://www.giono.com>
- <http://www.info-metaphore.com>
- <http://www.proverbes-francais.fr>
- *Chansons de l'Histoire de France*, <<http://www.chansons-net.com>>.
- *Chants populaires français*, <<http://www.rassat.com>>.
- *Les Âmes fortes de Giono (1949). Chronique du mal ordinaire et extraordinaire*, <<http://www.etudes-litteraires.com/amesfortes.php>>.
- CALARGÉ F., *La métaphore entre Ricœur et Derrida*, <<http://www.info-metaphore.com>>.
- COLLOMBAT Isabelle, *Traduire la métaphore cognitive: choisir un vecteur de transmission du savoir*, Université Laval, Québec, <<http://www.lli.ulaval.ca>>.
- CORTESE Silvia, *Il Contenuto della Metafora. Immagine, esperienza e verità*, <<http://www.ledonline.it/leitmotiv>>.
- GOTO Kanako, *Traduire les métaphores – le cas de la traduction de Haruki Murakami*, Colloque international “Traduire la diversité (domaine littéraire, juridique et des sciences de la vie)”, Université de Liège, 6-8 mai 2010, p.1, <<http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010>>.

- JAYNE Edward, *I.A. Richards, Theory of Metaphor, Theory as Metaphoric Variation*, <<http://www.edwardjayne.com>>
- POLIDORO Pietro, *Metafora: retorica, semiotica e scienze cognitive*, <<http://digilander.libero.it/pieropolidoro/metafora>>.
- RINGSTAD Maren Bryne, *Les métaphores de tous les jours dans la traduction, Analyse de la traduction d'un texte pragmatique traduit par cinq experts-traducteurs*, Università di Oslo, <<http://www.duo.uio.no>>.