

## Premessa

Come accade per molti studi di traduttologia, qui intesa come analisi dei procedimenti traduttivi, l'idea originaria di questo libro scaturisce da un'esperienza pratica di traduzione, ossia quella che ha riguardato il testo *Une soirée mémorable*<sup>2</sup>, pastiche o travestimento burlesco (sulla definizione di pastiche e sulle varie distinzioni entrerà in seguito nel dettaglio) scritto da Jean Cocteau e Raymond Radiguet, in cui i due autori giocano con un componimento di Rimbaud e, manipolandolo come una materia malleabile, creano dal testo di partenza qualcosa di nuovo. In quell'occasione si sono poste da subito alcune questioni: come consentire al lettore italiano il riconoscimento dell'ipotesto rimbaldiano? Occorreva ricreare quel pastiche mai tradotto in precedenza a partire da una delle traduzioni già note in Italia della poesia di Rimbaud? E come regolarsi, invece, se la traduzione preesistente non avesse consentito i giochi linguistici peculiari del testo di partenza?

Al di là di questi interrogativi specifici, è parso subito chiaro che la traduzione del pastiche porta necessariamente ad affrontare alcuni grandi nodi traduttologici e contribuisce ad arricchire il dibattito scientifico su vari piani: il rapporto fra traduzione e scrittura imitativa; il ruolo del traduttore come co-

---

<sup>2</sup> Tale traduzione è apparsa all'interno di un articolo, si veda O. Tajani, *Cocteau, Radiguet e Une soirée mémorable: due modi per distruggere una poesia di Rimbaud*, «Testo a fronte n. 52», I semestre 2015, pp. 139-148.

produttore del testo; la questione della libertà, o della *infedeltà* creativa, per riutilizzare una terminologia borgesiana; il discorso sulle differenti voci di un testo (a partire dagli studi di Theo Hermans), e dunque sulla voce del traduttore alle prese, nel caso del pastiche, con almeno altre due voci (l'autore *pastiché* e l'autore *pasticheur*), quando non anche con la voce del precedente traduttore dell'autore *pastiché*; e via dicendo.

Nell'accezione di André Lefevere, la traduzione – proprio come il pastiche – è riscrittura: è a partire da questa affinità che l'analisi di traduzioni di *pastiches* si è rivelata un fecondo laboratorio di riflessione traduttologica. Lungi da ogni pretesa di esaustività, il presente volume si propone di analizzare le traduzioni di un corpus scelto di *pastiches* novecenteschi in lingua francese: nell'ordine, il pastiche per eccellenza, quello proustiano, che è imitazione dello stile di un autore; il pastiche che è ripresa di uno o più testi e spunto per una nuova scrittura; infine, il particolare tipo di pastiche «estremo» e lipogrammatico tipicamente oulipiano.

Se il pastiche, come vedremo, è un esercizio di scrittura e di lettura critica, si scoprirà che la traduzione del pastiche si trasforma spesso in esercizio di analisi traduttologica.

## Introduzione

### IL PASTICHE: UNA RICOGNIZIONE

Poètes qui, dans mes pastiches,  
Trouvez que je vous vole un peu,  
N'allez pas vous fâcher, mon Dieu !  
Toujours on a volé les riches.  
Louis Lemercier de Neuville<sup>1</sup>

### Un objet fuyant

«Le pastiche sourit. Il est tendre et timide. Son rêve est de s'anéantir dans l'objet qu'il a choisi [...]. La parodie ricane et grince. Elle est le singe du Beau», scrive nel 1864 Victor Hugo<sup>2</sup>, ossia colui che rappresenta, secondo Jacques Espagnon, l'autore di gran lunga più parodiato di tutto l'Ottocento<sup>3</sup>. Un secolo dopo, Roland Barthes si chiede, con tono retorico: «Quel meilleur témoignage de fascination et de démystification que le pastiche ?»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> I versi sono citati in P. Aron, J. Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires*, PUPS, Paris 2009, p. 13.

<sup>2</sup> La citazione è tratta da V. Hugo, *William Shakespeare*, e riportata ivi, p. 7.

<sup>3</sup> J. Espagnon, *Discussion de genres et de corpus*, in P. Aron (a cura di), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, éditions Nota Bene, Québec 2004, p. 229. Fu forse anche la quantità di imitazioni di Hugo, unita alla nota megalomania dell'autore, a suggerire a Jean Cocteau la celebre *boutade* «Victor Hugo était un fou qui se prenait pour Victor Hugo»; Cocteau sostiene che tale formula fosse stata diffusa da Paul Valéry, si veda J. Cocteau, *Le cordon ombilical*, Allia, Paris 2003, p. 43.

<sup>4</sup> R. Barthes, «Proust et les noms», in *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1967, pp. 119-120.

Nel corso del tempo le varie definizioni hanno proliferato<sup>5</sup>: non di rado i confini del pastiche sono stati tracciati sulla base di un confronto con la parodia, ponendo in risalto nel primo la peculiarità dell'omaggio giocoso, dell'esercizio di ammirazione, come nell'interpretazione proposta dalle due citazioni di Hugo e di Barthes, e nella seconda il carattere satirico e di presa in giro. Seguendo il percorso fra i vari studi che hanno cercato di classificarlo, il pastiche letterario si manifesta come un oggetto imbrigliabile per sua stessa natura. Secondo Daniel Bilous, il pastiche è una *pratica*<sup>6</sup> nella cui storia esiste un testo critico che stabilisce un prima e un dopo: si tratta di *Palimpsestes* di Gérard Genette<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Il termine «pastiche», chiaramente derivato dall'italiano «pasta», fu inizialmente utilizzato in campo artistico; Paul Aron ricorda come Roger de Piles, nelle sue *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677), si riferisse alle opere di Luca Giordano definendole come pastiche, cioè «ni des originaux, ni des copies» (P. Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours*, PUF, Paris 2008, p. 7). Il termine è poi stato adottato anche in campo musicale. Per Genette « le terme *pastiche* apparaît en France à la fin du XVIIIe siècle dans le vocabulaire de la peinture », vd. G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982, p. 96.

<sup>6</sup> È sulla scia di Genette che Bilous suggerisce di considerare il pastiche come una pratica, piuttosto che come un genere, poiché a suo avviso «ni le pastiche ni la parodie ne sont des genres véritables, si l'on nomme ainsi un ensemble dans la définition duquel il entre autant de critères morphologiques que d'éléments thématiques conjugués»; D. Bilous, *Sur la mimécriture. Essai de typologie*, in P. Aron (a cura di), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, op. cit., p. 104.

<sup>7</sup> Ivi, p. 103.

Nel suo ricchissimo studio tassonomico del 1982, Genette distingue, da un lato, due principali pratiche ipertestuali<sup>8</sup> – la trasformazione e l’imitazione –; dall’altro, tre tipi di regime del testo: ludico, satirico, serio. Sebbene entrambi i generi afferiscano al regime ludico, parodia e pastiche si differenziano perché la prima produce un ipertesto legato all’ipotesto da una relazione di trasformazione, mentre il secondo dà vita a un ipertesto che imita l’ipotesto originale. È indubbio che lo schema genetiano si riveli talvolta troppo rigido, tant’è che persino il suo autore si ritrova, nel corso della propria opera, a ridiscuterne alcuni principi; per il momento è utile sottolineare che, per Genette, il vero pastiche è l’*Affaire Lemoine* di Proust, poiché già gli esercizi contenuti nelle varie raccolte *À la manière de...*, come quelli firmati da Paul Reboux e Charles Müller<sup>9</sup>, afferiscono al registro satirico e non sono, dunque, dei veri e propri pastiche, ma vengono classificati come *charges*, «caricature».

[...] Les distinctions précises que Genette tente d’établir entre les différents types de relations hypertextuelles ont souvent eu pour conséquence de séparer des pratiques que l’histoire a mêlées. Dans une certaine mesure, notre travail consiste à revenir à une phase antérieure aux catégo-

---

<sup>8</sup> Ricordiamo che per Genette l’ipertestualità è una delle cinque relazioni transtestuali, insieme all’interstestualità, alla paratestualità, alla metatestualità e all’architestualità.

<sup>9</sup> Aron e Espagnon stabiliscono come data fondamentale nella storia del pastiche il 1908, anno in cui esce la prima delle raccolte *À la manière de...* della coppia Reboux-Müller e in cui l’*Affaire Lemoine* di Proust inizia a essere pubblicato su «Le Figaro». Si veda P. Aron, J. Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires*, op. cit., p. 25.

ries logiques de Genette, pour faire apparaître leur contiguïté historique.<sup>10</sup>

A parlare sono Paul Aron – già autore della *Histoire du pastiche* e curatore di una raccolta di studi su pastiche e parodia<sup>11</sup> – e il sopraccitato Jacques Espagnon, che nel 2009 pubblicano il ricco *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*. Per i due autori, è proprio la tipologia di esercizio stilistico «à la manière de», diffusasi a partire dall'inizio del Novecento, a neutralizzare la differenza fra parodia e pastiche<sup>12</sup>. In una precedente occasione Espagnon aveva parlato di «parostiche», un *mot-valise* che permetteva di raccogliere sotto una stessa etichetta i *pastiches* parodici, le *parodie pastichées*, le *suites* e via dicendo, e questo nonostante tale scelta massacrasse le dotte e sottili distinzioni genettiane<sup>13</sup>.

Lo stesso Aron, pur tenendo ben ferma la lezione di Genette, apre la sua *Histoire du pastiche* mostrando al lettore come questo genere rappresenti un campo d'indagine molto più vasto di quello definito in *Palimpsestes*:

L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 20.

<sup>11</sup> P. Aron (a cura di), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, op. cit.

<sup>12</sup> P. Aron, J. Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires*, op. cit., p. 26.

<sup>13</sup> Cfr. J. Espagnon, *Discussion de genres et de corpus*, op. cit., p. 222. Il termine «parostiche» è ripreso anche in P. Aron, J. Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires*, op. cit., p. 9.

particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. Par ailleurs, les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux.<sup>14</sup>

L'obiettivo di un *pasticheur* può dunque essere tanto uno scrittore, quanto un testo specifico o una determinata corrente letteraria, mentre Genette definiva pastiche soltanto il testo che imitasse lo stile di un altro autore, come appunto faceva Proust in *L'Affaire Lemoine*.

Le pastiche – prosegue Aron – touche ainsi, par sa nature même, à plusieurs domaines, les uns appartenant à la tradition littéraire et les autres à des réalités connexes. On peut le considérer dans sa relation aux registres du comique, du satirique, ou du polémique, et en regard de genres comme le travestissement, le burlesque, le grotesque, la parodie, la caricature ou la charge – en outre : questions juridiques, plagiat, falsification, esthétique générale (notions d'originalité et tradition), histoire de l'enseignement (parce qu'il y a imitation de modèles canoniques), et puis : style, transformation des textes, statut social des auteurs, signature et identité des écrivains.<sup>15</sup>

È stata tale concezione aperta del pastiche a costituire la cornice teorica di questo studio. Il pastiche è caratterizzato da una «labilità costitutive» che richiede un approccio interdisciplinare e pragmatico<sup>16</sup>: un approccio molto simile, dunque, a quello richiesto dalla critica della traduzione.

---

<sup>14</sup> P. Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 5.

<sup>15</sup> Ivi, p. 6.

<sup>16</sup> Ivi, p. 11.

## Traduzione e imitazione

Se ho utilizzato l'espressione «critica della traduzione» con riferimento agli studi di Antoine Berman, che avrò modo di approfondire nel prossimo capitolo, voglio ora introdurre, attraverso gli scritti di Jean-René Ladmiral, il carattere di affinità che investe il pastiche e la traduzione, entrambe le pratiche intese sia come attività di produzione del testo, sia come prodotti finali<sup>17</sup>. Il termine «pratica», che abbiamo visto associato al pastiche da Daniel Bilous, è usato anche da Ladmiral per descrivere l'operazione traduttiva. L'autore dei

---

<sup>17</sup> Ricordo come lo stesso Berman sottolinei questa affinità: «L'imitation et sa forme mineure, le pastiche, sont les modes les plus proches de l'acte de traduire. Ils consistent à sélectionner un certain nombre de traits stylistiques d'une œuvre [...] et à produire un texte qui, à la limite, pourrait être de ces auteurs», in A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, p. 36. L'associazione fra traduzione e pastiche costituisce però per Berman solo il punto di partenza della sua discussione intorno alla *traduction hypertextuelle*, ossia una tipologia di traduzione, parente stretta della *traduction ethnocentrique*, caratterizzata da un approccio «libero» e votato unicamente alla trasposizione del senso, alla quale l'autore oppone, come sappiamo, una «traduction de la lettre». Il discorso di Berman esula dunque dal nostro specifico campo di studio, ossia la traduzione del «genere» pastiche. In questa sede mi limito a ricordare che l'autore ammette che «mettre en cause ces deux modes de traduction, ce n'est pas affirmer que la traduction ne comporte aucun élément ethnocentrique ou hypertextuel» (p. 39), al contrario: «c'est chercher à situer la part nécessairement ethnocentrique ou hypertextuelle de toute traduction» (p. 41). Per il resto rinvio alle pp. 35-41 del lavoro citato.



celebri *Théorèmes*<sup>18</sup> chiarisce già nel 1979 quanto è ormai evidente alla ricerca traduttologica attuale, e cioè che non è possibile dedurre dalla teoria linguistica o dalla teoria semiotica delle «tecniche di traduzione» da applicare in maniera lineare: in quanto «pratica», la traduzione sfugge a ogni rigido sistema normativo<sup>19</sup>. Ciò che invece una teoria della traduzione può fare è chiarire e classificare le difficoltà di traduzione, e concettualizzarle per articolare quella che l'autore definisce una logica della decisione, la quale consiste, ad esempio, nell'aggiungere o nel sottrarre all'originale significanti o significati per dire la stessa cosa in un'altra lingua. È questo il senso della sua «traductologie productive, qui s'attachera à induire *de la pratique ce que j'ai appelé des 'théorèmes pour la traduction'*»<sup>20</sup>.

Le due pratiche del pastiche e della traduzione, che possono entrambe prevedere le aggiunte o sottrazioni di significati e significanti citate da Ladmiral, si ritrovano riassunte in maniera paradigmatica in quella sorta di teoria della riscrittura celata da Borges all'interno del suo *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*<sup>21</sup>. L'autore racconta di un immaginario scrittore francese eponimo che all'inizio del

---

<sup>18</sup> J.-R. Ladmiral, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979.

<sup>19</sup> Come sappiamo, tale concezione della traduttologia è alla base di *After Babel* di Georges Steiner, opera di riferimento nel campo traduttologico, e sarà poi ampiamente ripresa successivamente, da Antoine Berman fra gli altri.

<sup>20</sup> J.-R. Ladmiral, *Dichotomies traductologiques*, «La linguistique», vol. 40, (1), 2004, p. 35, doi:10.3917/ling.401.0025.

<sup>21</sup> In J.L. Borges, *Finzioni*, trad. it. F. Lucentini, Einaudi, Torino 1995, pp. 36-47.

Novecento decise di scrivere due capitoli del *Chisciotte* di Cervantes; l'intento di Menard non era quello di riscriverli, né quello di tradurli, che si trattasse di traduzione inter- o intralinguistica: «la sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»<sup>22</sup>.

Nel racconto viene proposto al lettore un estratto dell'impresa di Menard, immediatamente seguito da un estratto del testo di Cervantes: i due paragrafi sono perfettamente identici, ma Borges commenta la prova d'autore di Menard arricchendola di significati – proprio come suggerito da Ladmiral – e offrendone una lettura che la rende infine persino più interessante dell'opera di Cervantes.

Lorsque Borges nous propose d'imaginer un écrivain français contemporain écrivant, à partir des pensées qui lui sont propres, quelques pages qui reproduiront textuellement deux chapitres de *Don Quichotte*, cette absurdité mémorable n'est rien d'autre que celle qui s'accomplit dans toute traduction. Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage ; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine,<sup>23</sup>

commenta Maurice Blanchot. È esattamente questo l'obiettivo di Borges: sostenere che l'«originale», termine da tempo bandito dal dibattito traduttologico, non esiste.

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 40.

<sup>23</sup> M. Blanchot, *L'infini littéraire : l'Aleph*, in *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, p. 142.

Fra i numerosi testi critici che hanno analizzato *Pierre Menard*, preme ricordare quanto ha scritto Georges Steiner, che in questo racconto ha visto «probabilmente il commento più acuto e più denso che sia mai stato proposto al problema della traduzione»<sup>24</sup>. Ciò che Borges vuole dimostrare è che ogni testo è riscrittura, anche la traduzione, puntando a demolire l'ideale della fedeltà. Come si è visto, l'ambizione di Menard non è di «riprodurre» (come nella traduzione francese del racconto, «reproduire»), bensì di «produrre» alcune pagine del Chisciotte («producir» in spagnolo): il traduttore come (co)produttore del testo<sup>25</sup> (e ricordo che altrove Ladmiral ha esclamato: «on ne “reproduit” par l'original, on le *re-produit* !»<sup>26</sup>).

Così, persino il testo di Menard, oggettivamente identico a quello di Chisciotte – perché scritto nella stessa lingua, formulato seguendo la stessa sintassi e contenente lo stesso medesimo significato –, non è *fedele* al testo di partenza; ed è proprio questo a renderlo infinitamente più ricco.

---

<sup>24</sup> G. Steiner, *Dopo Babele*, (trad. it. C. Béguin, R. Bianchi), Garzanti, Milano 2004, p. 101.

<sup>25</sup> Sulla questione dello scarto fra «producir» e «reproduire» nella traduzione francese del racconto si veda M. Lafon, *Menard (acaso sin quererlo). Écrire, traduire, ménardiser*, in C. Val Julián, *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520), suivi de textes en hommage à l'auteur*, ENS éditions, Lyon 2011, p. 332, citato in A. Welfringer, *Théoriser avec Pierre Ménard*, in *Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*, «Fabula-LhT», n. 17, juillet 2016, <http://www.fabula.org/lht/17/welfringerintro.html>, page consultée le 13 septembre 2017.

<sup>26</sup> J.-R. Ladmiral, *Dichotomies traductologiques*, op. cit., p. 48.

In Borges, quando si giunge alla conclusione che il disastro di Babele *non è* reversibile e che la differenza e la molteplicità di linguaggi e culture *non possono* essere disfatte, ciò che si incontra non è un senso di perdita (come nella maggioranza delle teorie traduttive), di ansia (come in Walter Benjamin), di malinconia (come in José Ortega y Gasset) e nemmeno di sfinimento (come in Paul de Man), ma piuttosto di potenzialità. Perché proprio lì dove i pensatori cui si allude in *Pierre Menard* falliscono nei loro sforzi di alterare il significato delle parole, ecco che Menard trova un modo di avere successo nella sua versione del *Chisciotte*. Il paradosso, ovviamente, risiede nel fatto che lo farà senza cambiare le lingue, senza neanche dover confidare nelle potenzialità fornite dalla distanza fra sistemi linguistici differenti. O, piuttosto, ciò che Menard ci mostra è che tale distanza può sussistere sia fra due lingue che all'interno della stessa lingua,<sup>27</sup>

scrive Sergio Waisman nel bel volume dedicato a Borges e alla traduzione, in cui l'autore si occupa, fra le varie cose, di ricostruire una teoria della traduzione borgesiana basata sulla riscrittura, sulla rigenerazione dei testi di partenza attraverso significati nuovi, sulla creatività infedele. Assume a questo punto un particolare rilievo notare come, in conclusione alla sua *Histoire du pastiche*, Paul Aron citi proprio il racconto *Pierre Menard* per marcare la differenza fra la concezione francofona del pasti-

---

<sup>27</sup> S. Waisman, *Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia*, trad. it. A. Mirarchi, Arcoiris, Salerno 2014, p. 118. Su *Pierre Menard*, si vedano in generale le pp. 109-131. Si rimanda inoltre a O. Tajani, *Sergio Waisman, Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia*, «Between», V.9 (2015), DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/1836>.

che, più vicina alla riscrittura, e quella anglosassone e postmoderna<sup>28</sup>.

Contrairement aux Anglo-Saxons qui [...] revendiquent [le pastiche] comme un moyen de la postmodernité, les francophones semblent en confiner l'usage aux marges de la réécriture, promue comme principe générateur. Plus am-

---

<sup>28</sup> In ambito anglosassone la riflessione sulla concezione postmoderna del pastiche è molto fertile; vale la pena ricordare almeno sommariamente il dibattito fra Fredric Jameson e Linda Hutcheon. Nel suo *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Verso, London/New York 1991), Jameson ha sostenuto che il pastiche rappresenta una «blank parody» (p. 17), ossia una pratica frutto della disintegrazione postmoderna dell'io, che ha portato a un generale impoverimento di ogni stile soggettivo; per Jameson, il pastiche sarebbe una forma prodotta dal desiderio destoricizzante dell'epoca postmoderna, che consiste in un rimaneggiamento di materiali già noti privo di qualsiasi carica satirica. Non è dello stesso avviso Linda Hutcheon, che in varie sue opere (fra cui *The Politics of Postmodernism*, 1989, e *A Theory of Adaptation*, 2006) ha evidenziato il potere sovversivo di ogni forma di adattamento, parodico ma non solo, esponendo dunque un punto di vista opposto a quello di Jameson. La questione è ben riassunta in Z. Ben-Porat, *Parody's Revenge: or the (im)possibility of postmodernist claims concerning parody and pastiche*, in P. Mildonian (a cura di), *Parodia, pastiche, mimetismo: atti del convegno di letterature comparate, Venezia 13-15 ottobre 1993*, Bulzoni, Roma 1997. Per un approfondimento sulla concezione del pastiche postmoderno rimando anche a O. Tajani, *Da Bizet a Twitter. Stromae e una variazione sulla Carmen*, «Nazione Indiana», 28 settembre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/28/da-bizet-a-twitter-stromae-e-una-variazione-sulla-carmen/>.

Fra gli studi sulla concezione postmoderna del pastiche si segnalano: I. Hoesterey, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001 e J.F. Austin, *Proust, Pastiche, and the Postmodern*, Bucknell University Press, Lewisburg 2013.

bitieuse, et davantage tournée vers le geste créateur, la réécriture (ou réécriture) désigne souvent le procès inachevé qui est au cœur de l'acte même d'écrire. À l'horizon de maintes références des «voleurs de mots»<sup>29</sup> se trouve la nouvelle de Borgès, «Pierre Ménard auteur du *Quichotte*», reprise littérale, et pourtant différente, du texte de Cervantès.<sup>30</sup>

Pastiche e traduzione si ritrovano così riuniti sotto il segno della riscrittura, della ricreazione. Avviandosi verso le conclusioni del suo volume sulla traduzione dei giochi di parole, anche Jacqueline Henry evoca una associazione con la pratica imitativa:

La deuxième grande relation hypertextuelle envisagée par Genette est celle de l'« imitation ». Ce terme, qu'il peut paraître osé d'envisager au sujet de la traduction, mérite cependant d'être examiné, tout d'abord parce qu'il s'inscrit dans le paradigme de similitude ou du double souvent évoqué en traductologie et parce qu'il est aussi utilisé par certains traductologues. Ainsi, pour M. Israël, la traduction du monologue « To be or not to be... » par Voltaire en 1733, qui résulte d'une lecture très critique de celui-ci, en est une imitation.<sup>31</sup>

Analizzando alcune delle sue traduzioni e trasposizioni in italiano delle novelle di Achille Campanile, spesso caratterizzate da una profusione di

---

<sup>29</sup> Il riferimento è a M. Schneider, *Voleurs de mots*, Galimard, Paris 1985, in cui l'autore si occupa di inquadrare in un'ottica psicanalitica alcune forme di scrittura come il pastiche e il plagio.

<sup>30</sup> P. Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., pp. 268-269.

<sup>31</sup> J. Henry, *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003, p. 239.

giochi di parole, Henry riflette sul carattere mimetico che l'operazione traduttiva assume nel momento in cui si tratta di effettuare un passaggio da una lingua all'altra in un testo a carattere ludico. L'autrice si ricollega all'idea genettiana per la quale il pastiche, pratica mimetica per eccellenza, ha a che vedere con la ricreazione, e aggiunge: «Nous rejoignons là, avec le nécessaire effort de compréhension et de reverbération du texte de départ, plusieurs des principes de la théorie interprétative de la traduction»<sup>32</sup>. Utilizzando la terminologia di Lederer/Seleskovitch<sup>33</sup>, e riallacciandosi anche agli studi di Efim Etkind sulla «traduction-recréation»<sup>34</sup>, Henry avvicina la pratica del pastiche, da Genette collocata sull'asse dell'imitazione, a quella traduttiva, che in *Palimpsestes* afferisce all'ambito della trasformazione. La traduzione del pastiche si rivela così essere una sorta di strano connubio: fondendo le due categorie relazionali genettiane, potremmo definirla una pratica di «trasformazione imitativa», per compiere la quale risulta necessario passare attraverso un'analisi del testo preliminare, come nota anche Henry<sup>35</sup>. Laddove la *scrittura* del pastiche contiene anche un esercizio di lettura critica, come vedremo ampiamente a partire dal prossimo

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 241.

<sup>33</sup> Si vedano M. Lederer e D. Seleskovitch, *Interpréter pour traduire*, Les Belles Lettres, Paris 2014 [1984]. Per le due autrici il processo traduttivo si divide in tre fasi: *déverbalisation – interprétation – reverbération*.

<sup>34</sup> Si veda E. Etkind, *Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique*, trad. fr. di W. Troubetzkoy, L'Âge d'Homme, Lausanne 1982. Citato in J. Henry, op. cit., p. 247.

<sup>35</sup> J. Henry, op. cit., p. 254.

capitolo, la *traduzione* di un pastiche prevede una lettura critica e, al contempo, una profonda riflessione traduttologica, che porti il traduttore a decentrarsi doppiamente<sup>36</sup>, al fine di muoversi non soltanto verso l'universo dell'autore del pastiche, ma anche verso quello dell'autore *pastiché*.

Paradossalmente, proprio nel momento in cui si ritrova alle prese non già con una ma con due voci autoriali, il traduttore può irrompere nel testo e manifestarsi con più evidenza; è in questo senso che la traduzione del pastiche rientra a mio avviso nel concetto di «traduzione estrema» coniato da Franco Nasi:

Ci sono esperienze traduttive insolite che stanno alle traduzioni canoniche come gli sport estremi stanno alla pallavolo, al tennis o al mezzo fondo. Sono traduzioni pericolose, nelle quali il traduttore deve non solo mettersi in gioco, come avviene sempre nelle traduzioni, ma scendere in campo facendosi notare assai più di quello che, per statuto e indole, vorrebbe. Sono traduzioni in cui è necessario conoscere bene le tecniche apprese in palestra, ma anche essere disposti a interagire in modi nuovi e imprevedibili con il testo da tradurre.<sup>37</sup>

Le traduzioni dei *pastiches* che analizzerò nel corso di questo studio mostreranno, da un lato, alcuni di questi «modi imprevedibili» di interazione con il testo da parte del traduttore; dall'altro, che la tradu-

---

<sup>36</sup> Il termine è usato nell'accezione proposta da Henry Meschonnic, sulla quale tornerò nel prossimo capitolo.

<sup>37</sup> F. Nasi, *Traduzioni estreme*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 25. Rimando anche alla mia recensione al volume: O. Tajani, *Il traduttore non è un becchino. Le traduzioni estreme di Franco Nasi*, «Le parole e le cose», 9 febbraio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21982>.



zione di un testo di carattere imitativo può rivelare con più evidenza alcuni fondamentali nodi pratici e teorici, e rivelarsi dunque un terreno fertile per la riflessione traduttologica. Nei casi di traduzione «estrema», capita che il traduttore debba confrontarsi con una «*négociation entre traduction et imitation*»<sup>38</sup>, come ha scritto David Bellos, traduttore inglese di *La Vie mode d'emploi* di Georges Perec, sottolineando inoltre che l'imitazione porta necessariamente a una forma di «appropriazione»:

*Appropriation et imitation se situent dans la zone frontalière de la traduction ; et une police des frontières passablement hypocrite subsiste en chacun de nous. Mon propos n'est pas de réhabiliter l'appropriation ou l'imitation, mais de montrer, à travers l'exemple unique et sans doute extrême de la traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi*, que la traduction ne peut vivre à l'intérieur de frontières complètement fermées.*<sup>39</sup>

Sulla traduzione come appropriazione aveva già scritto Valéry Larbaud nel suo celebre saggio *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, in due bellissime pagine che fanno parte del capitolo intitolato «*Joies et profits du traducteur*»; vale la pena citarne un estratto a chiusura di questa introduzione:

Traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier. Or, c'est à cela que nous tendons toujours, plagiaires que nous sommes tous, à l'origine. Souvenons-nous des débuts de notre vie lit-

---

<sup>38</sup> D. Bellos, *Traduire les contraintes. Autour de Perec*, «*Translittérature*», hiver 1992, n. 4, p. 4.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 5.

téraire, c'est-à-dire de l'époque où nous commençons à aimer les livres des poètes, vers l'âge de six ou sept ans. N'ayons nulle honte à l'avouer : nous avons tous commencé par l'imitation et même par le plagiat, conscient ou inconscient.

Il nous reste toujours quelque chose de ce primitif instinct d'appropriation. Il demeure au fond de nous comme un des instincts vicieux de l'enfance, auquel le plein développement de notre caractère interdit tout réveil, et que nous avons, pour ainsi dire, porté au compte d'autres instincts, légitimes ceux-là, et conformes à l'état que nous avons atteint. Ou, pour mieux exprimer la même idée en d'autres termes : une meilleure et plus savante économie présidant aux plaisirs de notre esprit, nous avons trouvé certains moyens, en ce qui concerne les ouvrages littéraires écrits en langue étrangère, est la traduction, qui n'est peut-être, au fond, qu'une forme de la critique : la plus humble, la plus timide, mais aussi la plus facile et la plus agréable à pratiquer.<sup>40</sup>

Se nel primo paragrafo sostituissimo a «traduire» il verbo «pasticher», il discorso di Larbaud manterrebbe intatta la sua coerenza. Le pratiche della traduzione e del pastiche hanno molto in comune, basti vedere che l'autore definisce la prima come «une forme de critique»: esattamente la stessa definizione che Proust dà del pastiche.

È proprio con le traduzioni di due *pastiches* dell'*Affaire Lemoine* che inizia questo studio: oltre a rinnovare la concezione ottocentesca del pastiche, nobilitandone il genere, Proust è considerato, come abbiamo visto, l'autore del pastiche per eccellenza, e dunque si è rivelato da subito come l'ideale *point de départ* di un corpus che attraversa tutto il XX secolo.

---

<sup>40</sup> V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, Paris 1997 [1946], pp. 69-70.

Così, mentre il prossimo capitolo analizza due *pastiches* firmati dallo stesso autore, nel terzo capitolo è l'autore *pastiché* a costituire il minimo comune denominatore dei testi analizzati: si tratta infatti di due *pastiches* il cui oggetto è Rimbaud e i cui autori sono, rispettivamente, Akakia-Viala e Nicolas Bataille per il primo e Robert Desnos per il secondo. In questo capitolo l'analisi si è focalizzata su delle traduzioni che, da un lato, comportano un attento studio testuale e linguistico preliminare, come accade anche nel caso della traduzione dei *pastiches* proustiani; dall'altro, si rivelano essere per il traduttore l'occasione di manifestarsi nel testo con meno remore, lasciandosi andare a particolari libertà creative.

Nel quarto e ultimo capitolo ho analizzato due traduzioni comunemente percepite come i casi più estremi che un traduttore possa trovarsi ad affrontare: si tratta di due dei *pastiches* lipogrammatici presenti in *La disparition* di Georges Perec. L'analisi di questi due testi mi ha permesso di mostrare e discutere il dialogo a tre voci che si instaura fra il traduttore, il *pasticheur* e l'autore *pastiché*, rivelando il confronto con due diversi ipotesti che può sottendere la traduzione del pastiche. Ho potuto inoltre mettere in luce ulteriori affinità fra la pratica del pastiche e quella della traduzione, attingendo a molti dei propositi esposti da Perec e da altri membri dell'Oulipo nei loro volumi di poetica; infine, ho avuto modo di accennare alle attività dell'Outranspo, un gruppo di traduttori particolarmente spericolato.