

Tradurre l'argot dell'*Assommoir*: le strategie traduttive di Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, 1964) e Luisa Collodi (Newton Company, 1995) a confronto

Ginevra GROSSI
Università della Calabria (Italia)
grossi.ginevra@gmail.com

REZUMAT: Traducând argoul din romanul *L'Assommoir*: studiu contrastiv al strategiilor traductologice ale lui Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, 1964) și ale Luisei Collodi (Newton Company, 1995)

Printre lucrările Émile Zola, *L'Assommoir* (1877) este, probabil, cea în care argoul este cel mai relevant. După un an de la lansarea sa în Franța, apare prima traducere italiană (*Lo scannatoio*) de Emmanuele Rocco, puternic criticată de Petrocchi, traducător al celei de-a doua versiuni, din 1880. După această versiune alte șapte vor urma, până la cea a Pierluigi Pellini (2010). Fiecare traducător înfruntă capcanele redării argoului francez în italiană alegând propriul stil de traducere (italiana arhaică pentru Rocco, florentina vernaculară pentru Petrocchi, de exemplu).

Acest studiu va compara traducerile lui Luigi Galeazzo Tenconi și Luisa Collodi, discutând diferitele opțiuni de traducere, începând cu titlurile (*L'Assommoir* și, respectiv, *Lo Scannatoio*) și numele personajelor (Gervasia, în prima traducere, Gervaise, în a doua), pentru a se concentra în special pe redarea argoului. Până în prezent, nu au fost publicate alte critici ale acestor traduceri (spre deosebire de primele două, din 1878 și 1880, care au fost analizate).

CUVINTE-CHEIE: *L'Assommoir* (trad. rom. *Gervaise*), argou, critica traducerii



ABSTRACT: Translating the Argot of *L'Assommoir*: A Contrastive Analysis of Luigi Galeazzo Tenconi's (BUR, 1964) and Luisa Collodi's (Newton Company, 1995) Translations

Among all Émile Zola's works, *L'Assommoir* (1877) is probably the one in which the use of the argot is most relevant. The first Italian translator was Emmanuele Rocco, who published his work (*Lo scannatoio*) a year after its original publication in France. In 1880, Petrocchi published his second translation and he strongly criticized his predecessor. After that, seven translations have been published: the last one is by Pierluigi Pellini (2010). Each translator solves the problem of rendering the argot into Italian choosing his own style (i.e. Rocco uses archaic Italian, while Petrocchi prefers the Florentine dialect).

In this essay, the author compares Galeazzo Tenconi's and Collodi's translations, illustrating the differences, for example, in the title (*L'Assommoir* e *Lo Scannatoio*, respectively), in the names of the characters (Gervasia and Gervaise), to concentrate especially in the rendering of the argot. Actually, no other studies have been published on the subject, while the first two translations have already been analysed.

KEYWORDS: *L'Assommoir*, *slang*, *translation studies*



RÉSUMÉ : Traduire l'argot de *L'Assommoir* : étude contrastive des stratégies de traduction de Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, 1964) et de Luisa Collodi (Newton Company, 1995)

Parmi les œuvres d'Émile Zola, *L'Assommoir* (1877), est sans doute celle dans laquelle l'argot est le registre le plus approprié. Un an après sa sortie en France, Emmanuele Rocco en publie la première traduction italienne (*La scannatoio*), traduction qui a été vivement critiquée par Petrocchi, qui en propose une deuxième traduction en 1880. Celle-ci sera suivie par sept autres versions, jusqu'à celle de Pierluigi Pellini (2010). Chaque traducteur se confronte avec les difficultés de rendre l'argot français en italien et il choisit parmi les nombreux choix de traduction possible (l'italien archaïque, pour Rocco, le florentin vernaculaire pour Petrocchi, par exemple).

Cette étude entend faire la comparaison des traductions de Luigi Galeazzo Tenconi (1964) et de Luisa Collodi (1995), d'analyser les différents choix de traduction, à commencer par les titres (*L'Assommoir* et, respectivement, *La scannatoio*) et par les noms des personnages (Gervasia, dans la première traduction, Gervaise dans la seconde), et de se concentrer en particulier sur la manière dont on a traduit l'argot. Jusqu'à présent, en effet, personne ne s'est intéressée à ces traductions (contrairement aux deux premières, celles de 1878 et de 1880).

MOTS-CLÉS : *L'Assommoir*, *argot*, *critique de la traduction*



L'Assommoir est à coup sûr le plus chaste de mes livres. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social. Je ne me défends pas d'ailleurs. Mon œuvre me défendra.

Émile Zola, « Préface » de *L'Assommoir*

L'Assommoir in Francia e in Italia



MILE ZOLA INTRODUCE il suo romanzo, settimo del ciclo dei Rougon-Macquart, rilevando l'importanza centrale che l'argot, "la langue du peuple", riveste in quest'opera e le pesanti critiche ricevute per il suo uso letterario. L'autore, però, rivendica con fierezza il suo lavoro filologico, affermando la forza espressiva di questa lingua – già all'epoca studiata da letterati che avevano anche curato l'edizione di dizionari a essa dedicati – e la rilevanza storico-sociale della sua ricerca.

Il romanzo, inizialmente, fu pubblicato a puntate sul quotidiano *Le bien publique* nel 1876 ma, a causa delle forti proteste, il giornale fu costretto a interrompere le pubblicazioni. Catulle Mendès, grande ammiratore di Zola, decise allora di pubblicarlo sul suo settimanale *La République des lettres* e questa volta fu un vero trionfo editoriale. Venne poi pubblicato in volume nel 1877 e rese Zola lo scrittore più letto e discusso di Parigi, le cui campagne in favore del naturalismo e le critiche alle opere teatrali ebbero molto successo di pubblico [1].

Ambientato nella Parigi operaia e frutto di una lunga e attenta analisi d'ambiente da parte dell'autore, *L'Assommoir* narra una storia di alcolismo, di miseria e di degradazione umana: Gervaise Macquart, figlia di Antoine Macquart e Joséphine Gavaudan, si trasferisce a Parigi con Auguste Lantier e due dei loro tre figli. Lantier, però, presto lascia Gervaise per un'altra. Dopo qualche mese, Gervaise sposa lo zincatore Coupeau. Inizialmente, il loro matrimonio è felice, hanno una figlia, Anna (Nana), ma dopo un incidente sul lavoro anche Coupeau inizia a bere. Lantier torna da Gervaise, che lo accoglie e gli consente di vivere da parassita nella sua casa coniugale. Dopo la morte di Coupeau e il secondo abbandono di Lantier, Gervaise a sua volta diventa alcolista e muore di stenti in un sottoscala.

In Italia, *L'Assommoir* ha un immediato successo. Francesco DE SANCTIS, nel suo intervento alla conferenza al Circolo Filologico di Napoli del 15 giugno 1879, affermava: "*L'Assommoir ha avuto, dicono, quarantasei edizioni. Se ne è fatto un dramma, rappresentato a Parigi e a Napoli, e mi assicurano che abbia avuto molto successo, che il pubblico abbia molto applaudito...*" [2].

Un'eco delle parole della prefazione sembra risuonare nella critica della scrittrice italiana Matilde SERAO, la quale, in un intervento del 2 luglio 1879 nel *Giornale di Napoli*, dietro lo pseudonimo di Un vecchio topo, affermava:

Anzitutto *L'Assommoir* è un libro vivo. È scritto in quell'enfatico, vivace, immaginoso gergo popolare che racchiude tutto il carattere del popolo; è la via naturale, giornaliera, senza intreccio di avvenimenti incomposti e straordinari, la vita fatale delle classi lavoratrici, senza eroi, senza eroine – uomini e

donne che camminano, scendono, sdruciolano, precipitano. Ecco perché vive il libro, ecco perché vivrà. [3]

Anche la scrittrice evidenzia il ruolo centrale dell'argot, che può essere considerato a tutti gli effetti uno dei protagonisti del romanzo.

La prima traduzione italiana di Emmanuele Rocco, autorizzata dallo stesso Zola, è stata pubblicata l'8 dicembre 1877 nel quotidiano *Roma*. La testata napoletana riuscì a tradurre il libro in anteprima grazie all'interessamento di Nicola Lazzaro, corrispondente da Parigi, che era entrato in contatto con Zola, deciso a tradurre egli stesso il romanzo. Il direttore del quotidiano si rivolse poi al prof. Rocco, collaboratore della pagina letteraria del giornale, perché Lazzaro dovette partire come inviato sul fronte balcanico per seguire la guerra russo - turca. La sua traduzione fu aspramente criticata perché decise di tradurre l'argot parigino in quello che Petrocchi, secondo traduttore, definì *"un lavoro finissimo di lingua; perché d'un romanzo francese scritto tutto quanto in lingua viva, eccoti lì un italiano senza intonazione di lingua viva, tutto impiasticciato di vocaboli letterari"*. Petrocchi, invece, ricorse alla colloquialità popolare sostenuta dai neotoscanisti [4].

Dopo Rocco e Petrocchi, sette traduttori si sono cimentati con *L'Assommoir*: Ferdinando Bideri (Bideri, Napoli 1892), Ventura Almansi (Gloriosa, Milano 1924), Luigi Galeazzo Tenconi (BUR, Milano 1964), Ettore Venzi (Gherardo Casini Edizione Periodiche, Roma 1966), Ferdinando Bruno (Garzanti, Milano 1995), Luisa Collodi (Newton Company, Roma 1995) e l'edizione curata da Pierluigi Pellini per Mondadori (Milano, 2010). I nove traduttori hanno dovuto affrontare la questione spinosa della traduzione italiana dell'argot.

Le traduzioni di Luigi Galeazzo Tenconi e Luisa Collodi

Rocco e Petrocchi scelsero rispettivamente l'italiano aulico e la parlata toscana, ma in questo studio si discuteranno le scelte di Luigi Galeazzo Tenconi e Luisa Collodi, perché queste sono state realizzate in momenti storici significativi per la nascita degli studi traduzione. Il primo traduce nel periodo storico in cui si apre un vero e proprio dibattito sull'opportunità di considerare la traduzione una vera e propria disciplina, la seconda. Come ricordano anche Weissbort e Eisteinsson, *"it has often been said that it is not until 1960s that translation studies becomes a discipline in its own right"*. In quegli anni, infatti, sono stati pubblicati i testi alla base della traduttologia, fra cui: *Les problèmes théoriques de la traduction* (MOUNIN 1963); *Toward a Science of Translation* (NIDA 1964); *A Linguistic Theory of Translation: An essay in Applied Linguistics* (CATFORD 1965) [5].

Luigi Galeazzo Tenconi pubblicò la sua prima traduzione nel 1926 (Jørgensen, *Pellegrinaggi francescani*) e l'ultima nel 1969 (Richebourg, *Mamma Rosa*). Tradusse quasi sessanta libri, di autori fra cui Dostoevskij, Baudelaire, Maupassant, Rimbaud, Hugo, Gide, Gautier. Scrisse anche un romanzo, *Biglietti da mille*, curò l'edizione di alcuni volumi sulla letteratura italiana.

Luisa Collodi pubblicò la sua prima traduzione nel 1993 (Blaise Pascal, *Pensieri*) e l'ultima nel 2013 (Irène Némirovsky, *I cani e i lupi*), entrambe per la Newton Company. Lavorò anche per la casa editrice Piemme; nel 1969 realizzò per la RAI l'inchiesta "L'Italia e i suoi dialetti" insieme a Giacomo Devoto; nel 1976 curò l'edizione dell'antologia italiana per l'insegnamento interdisciplinare con Giorgio Bassani e Muzio Mazzocchi Alemanni per la Nuova Italia.

Nella traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi (1964), il titolo dell'opera resta *L'Assommoir*, mentre sono italianizzati i nomi di tutti i personaggi che hanno un corrispondente nella lingua italiana (Gervaise/Gervasia; Claude et Etienne/Claudio e Stefano; Virginie/Virginia; Charles Carlo, etc.); anche la prefazione dell'autore è firmata da Emilio Zola. I cognomi per i quali non esiste un corrispondente italiano (Coupeau, Lantier, Lorilleux, etc.) restano, invece, in francese. In *Lo Scannatoio* di Luisa Collodi, si traduce il titolo ma restano invariati i nomi dei personaggi e dell'autore.

Nella mia intervista a Jean Paul Manganaro, traduttore dall'italiano al francese di scrittori fra cui Italo Calvino e Carlo Emilio Gadda, docente di letteratura italiana all'Université Lille III, il professore spiega che "sono gli editori a scegliere i titoli, in funzione di un servizio di comunicazione che gli è particolare. Spesso i titoli originali vengono modificati" [7]. Probabilmente, anche per queste due traduzioni i titoli sono stati scelti dagli editori, quindi l'atteggiamento del traduttore resta coerente: il primo tende a italianizzare, ove possibile, attuando una strategia di *addomesticamento*, mentre nel secondo caso si ha un effetto di *straniamento*, usando i termini di Umberto ECO [8].

Il lettore di un testo in cui i nomi sono sia francesi sia italiani percepisce comunque che l'azione non si svolge in Italia, quindi l'addomesticamento è inefficace. Il dibattito sulla traduzione dei nomi propri è complesso, ma le traduzioni più recenti tendono a lasciare i nomi originali e a conservare l'effetto di straniamento per il lettore, oggi più consapevole di leggere la traduzione di un testo scritto da un autore straniero (il cui nome non è assolutamente tradotto), ambientato in contesto straniero, pensato per un pubblico straniero.

Analisi contrastiva delle traduzioni di Luigi Galeazzo Tenconi e Luisa Collodi

Quest'analisi è stata realizzata seguendo in parte il metodo in sei tappe proposto da BERMAN (1942-1991) [9]: prima è stato letto il romanzo originale,

evidenziando i passaggi più problematici, poi sono state lette le traduzioni, seguendo lo stesso procedimento. Successivamente, si è visto se i passaggi coincidevano e sono state analizzate le diverse scelte traduttive, considerando la diversa formazione dei traduttori e il differente periodo storico in cui hanno operato. Le traduzioni sono state poi confrontate per verificare se la traduttologia abbia influito in modo positivo sul lavoro di Collodi.

I due traduttori rendono molto diversamente i termini propri dell'argot, come si evince dall'analisi dei passaggi qui proposti. Il primo è tratto dalla scena della lite fra Gervaise e Virginie al lavatoio, in cui l'argot è molto frequente:

« Chameau, va ! » cria la grande Virginie. (*L'Assommoir*, p. 44)

“Cammello della malora!” gridò la grande Virginia. (*L'Assommoir*, p. 21)

“Puttana!” le gridò Virginie. (*Lo Scannatoio*, p. 65)

Tenconi traduce *chameau* letteralmente, aggiungendo “della malora” per dare colorito all'insulto, che però non solo non corrisponde al significato dell'originale, ma ha un effetto straniante per il lettore italiano, che non usa abitualmente tale espressione e ha un'immagine sbiadita del testo di partenza. Collodi, invece, rende il significato del termine originale con un insulto familiare agli italiani e che mantiene il colore del romanzo zoliano. È da notare, inoltre, che Tenconi traduce con un calco l'aggettivo *grande*, mentre Collodi lo elimina e aggiunge il complemento oggetto “le”: così facendo, si perde una caratteristica fisica del personaggio che l'autore rimarca più volte ma l'azione è più diretta. Nella stessa scena è da notare anche il seguente passaggio:

Est-ce que je la connais, moi, cette *peau* ! Si elle m'avait attrapée, je lui aurais joliment retroussé ses jupons ; vous auriez vu ça. Qu'elle dise seulement ce que je lui ai fait... Dis, *rouchie*, qu'est-ce qu'on t'a fait ?...

Io la conosco quella *pellaccia*! Se mi avesse colpito le avrei tirato su le sottane; avreste visto che spettacolo! Dica soltanto cosa le ho fatto, ecco... Di, *sudiciona*, che cosa ti ho fatto?

Non l'ho mai vista né conosciuta, io, questa *squaldrina*! Se mi avesse infastidito, le avrei tirato su le sottane, e sarebbe stato un bello spettacolo! Mi dica che diavolo le ho fatto, almeno... Allora, *puttana*, che ti ho fatto?

Anche in questo caso, Tenconi traduce *peau* letteralmente, anche se con il peggiorativo *pellaccia*, mentre il significato del termine è più simile allo *squaldrina* scelto da Collodi, che conclude il periodo ripe-tendo l'insulto del passaggio precedente, mentre Tenconi attenua *rouchie* traducendolo con un più pudico *sudiciona*. Poco più avanti, si legge nel testo:

« *Salope ! Salope ! Salope !* » hurla Gervaise, hors d'elle, reprise par un tremblement furieux.

"*Schifosa! Schifosa! Schifosa!*" urlò Gervasia fuori di sé, ripresa da un tremito furioso.

"*Puttana! Puttana! Puttana!*", gridò Gervaise, fuori di sé, ripresa da un violento tremito.

Anche qui, Tenconi sceglie di attenuare l'insulto e calca la costruzione originale traducendo letteralmente *tremito furioso*, mentre Collodi ricorre ancora allo stesso vocabolo per tradurre *salope* e inverte sostantivo-aggettivo in *violento tremito*, conferendo alla frase un registro leggermente più alto, che stona con il contesto, pur usando un aggettivo meno straniante per il lettore italiano. Collodi usa un solo termine per tradurre quattro dell'originale (*chameau, peau, rouchie, salope*); forse è una ripetizione voluta, per sottolineare la parlata colloquiale e spontanea dei personaggi con un vocabolo molto frequente fra gli italiani, tuttavia anche nell'italiano scurrile sono presenti sinonimi che avrebbero potuto rendere la varietà originale per la resa dell'argot.

Si veda ora questo passaggio all'inizio del terzo capitolo:

Il aurait l'œil sur les verres, pour empêcher *les coups de soleil*. [...] C'était un petit marchand de vin dans les prix doux, qui avait une *bastringue* au fond de son arrière-boutique, sous les trois acacias de sa cour. (*L'Assommoir*, p. 88)

Avrebbe tenuto d'occhio i bicchieri, per impedire *i colpi di sole*. [...] Era un'osteriola, a prezzi modici, con in fondo un *cortile*, ottimo per ballare, sotto tre acacie. (*L'Assommoir*, p. 36)

Lui s'impegnava a tener d'occhio i bicchieri, per evitare *che qualcuno si sbronzasse*. [...] Era un'osteria di livello modesto, con una *balera* sotto le tre acacie del cortile. (*Lo scannatoio*, p. 82)

Tenconi, traducendo *les coups de soleil* letteralmente, falsa il significato dell'espressione e presenta al suo lettore un'immagine alienante; Collodi, invece, ricorre a una parafrasi esplicativa, scorrevole in italiano e fedele al significato originale.

La *bastringue* che, secondo la definizione del glossario presente in appendice all'edizione "Folio" del romanzo, è una "Guinguette de barrière, où le populaire va boire et danser les dimanches et les lundis", non ha esatto equivalente in Tenconi, che la rende un attributo del cortile, racchiuso in un inciso. Collodi sceglie la parola *balera*, efficace e chiara per gli italiani.

Si veda anche questo passaggio dal quinto capitolo:

Ce *louchon* d'Augustine avait un chant de poule, la bouche ouverte, suffoquant. (*L'Assommoir*, p. 175)

Quella *loschetta* di Agostina sembrava una gallina con la bocca aperta, soffocava. (*L'Assommoir*, p. 61)

Augustine *la strabica* chiocciava come una gallina, a bocca aperta, quasi strozzandosi. (*Lo scannatoio*, p. 115)

Tenconi traduce *louchon* come se fosse un vezzeggiativo di *louche*, invece il termine indica una persona affetta da strabismo e Collodi rende questo significato in un attributo, scegliendo di non calcare la costruzione originale. In Tenconi si perde l'azione del canto, paragonando Agostina stessa a una gallina; Collodi usa il verbo *chiocciare*, applicando una trasposizione di tipo sostantivo/verbo [10].

Si veda ora questo passaggio dal nono capitolo:

Elle brûlait le quartier, elle avait des *poufs* tous les dix pas. [...] Pendant une année encore, la maison *boulotta*. L'été, naturellement, il y avait toujours un peu plus de travail, les jupons blancs et les robes de percale des *baladeuses* du boulevard extérieur. (*L'Assommoir*, p. 339)

Aveva ormai schiumato tutto il quartiere, aveva *chiodi* a ogni dieci passi. [...] La casa *vivacchiò* per tutto un altro anno. L'estate, naturalmente, c'era sempre un po' più lavoro; le sottane bianche e i vestiti di percallo, se non altro delle *peripatetiche* del boulevard esterno. (*L'Assommoir*, pp. 111-112)

Si era bruciato tutto il quartiere, aveva *debiti* ovunque. [...] Ancora per un anno la famiglia *ebbe da mangiare*. L'estate, naturalmente, c'era sempre un po' più di lavoro: se non altro, le sottogonne bianche e i vestiti di percallo delle *puttane* dei viali di circonvallazione. (*Lo Scannatoio*, pp. 176-177)

Collodi mantiene il verbo *bruciare*, anche se in forma passiva, e chiarifica il significato di *poufs*, mentre Tenconi usa un'immagine diversa, rendendo *brûler* con *schiumare* e *poufs* con *chiodi*: il lettore capisce che si tratta di debiti dalle frasi precedenti. Nella seconda frase, Tenconi mantiene il soggetto originale, mentre Collodi traduce *maison* con *famiglia*: una modulazione metonimica di tipo luogo/persona che vi si trovano [11]. La traduzione del termine *baladeuses* è fedele al significato originale in entrambe le soluzioni proposte, tuttavia quella di Tenconi suona quasi aulica al lettore italiano. È da notare anche che Tenconi usa il prestito *boulevard*, che Collodi rende invece con un'esplicitazione, ovvero un "caso particolare di amplificazione, in base al quale nel testo d'arrivo vengono introdotte, per maggiore chiarezza o a

causa dei vincoli imposti dalla lingua d'arrivo, precisazioni che non sono contenute nel testo di partenza, ma che si evincono dal contesto cognitivo ossia dalla situazione descritta nel testo" [12].

Poco più avanti, si legge:

La fruitière, la tripière, les garçons épiciers disaient: «Tiens ! *la vieille va chez ma tante !* », ou bien : « Tiens ! *la vieille rapporte son riquiqui dans sa poche.* » (*L'Assommoir*, p. 340)

La fruttivendola, la trippaia, i garzoni del droghiere dicevano: "Guarda! *La vecchia va alla cerca*". Oppure: "Guarda! *La vecchia porta il lumino in tasca!*" (*L'Assommoir*, p. 112)

La fruttivendola, la trippaia, i garzoni del droghiere dicevano: "Guarda! *La vecchia va al Monte!*". Oppure: "Guarda! *Passa la vecchia col bicchierino in tasca!*" (*Lo Scannatoio*, p. 177)

Nel piccolo glossario dell'argot in appendice all'edizione "Folio" è scritto che *porter chez ma tante* è sinonimo di *porter au Mont-de-Piété* quindi, anche in questo caso, Collodi rende meglio il significato dell'argot. Il *riquiqui* è un' "eau de vie de qualité inférieure": l'immagine del lumino non rimanda all'acquavite, mentre Collodi opta per una modulazione metonimica di tipo contenuto/contenente (acquavite/bicchierino).

Non è possibile trattare qui le traduzioni di tutti i termini argot, tuttavia dai passaggi analizzati si può dedurre che i trent'anni che separano la traduzione di Tenconi da quella di Collodi sono senz'altro anni in cui la traduttologia ha fortemente influenzato i traduttori più coscienti.

In Italia, nel periodo in cui cominciava il dibattito sulla scienza della traduzione, Italo CALVINO nel saggio "Sul tradurre" (1963) rilevava che "*più che mai oggi è sentita la necessità d'una critica che entri nel merito della traduzione. [...] L'arte del tradurre non attraversa un buon momento*" [13]. Lo scrittore esprimeva i suoi giudizi sui traduttori e soprattutto sui critici della traduzione che, a suo dire, in quel periodo non realizzavano le loro analisi basandosi su un rigoroso metodo scientifico. I traduttori invece, sottolineava, oltre a doti tecniche devono possedere doti morali, in particolare il coraggio. *L'Assommoir* di Tenconi è stato pubblicato solo un anno dopo questo saggio, quando l'influenza dei nuovi studi di traduzione era ancora modesta.

Gli studi di traduzione hanno rilevato problematiche prima trascurate o non risolte, soprattutto per linguaggi particolari come l'argot, per il quale Collodi dimostra una maggiore attenzione rispetto a Tenconi che, come si è visto, spesso traduce letteralmente (si vedano *chameau*, *peau*, *coups de soleil*) travisando a volte il significato dei termini.

In quale lingua tradurre, dunque, *L'Assommoir*? Tenconi e Collodi hanno preferito l'italiano a qualsiasi dialetto, diversamente da Petrocchi. Tradurre l'argot con un dialetto può rivelarsi una scelta infelice: l'argot nasce come linguaggio in codice, non come dialetto. Inoltre, i dialetti italiani sono talmente diversi fra loro che si rischia di rendere il testo incomprensibile in alcune zone del territorio nazionale.

Nelle traduzioni studiate, si legge un italiano certamente non aulico, anche se Tenconi sceglie a volte termini un po' in disuso (come *peripatetiche*), mentre Collodi usa un lessico più familiare per i lettori. Sicuramente, la traduttologia ha avuto un ruolo decisivo nella formazione di Collodi, che ha potuto consultare una bibliografia sulla traduzione inesistente ai tempi di Tenconi. Certamente, entrambi hanno dimostrato di possedere le doti morali di cui parlava Calvino: il solo accingersi a tradurre *L'Assommoir* può essere definito un atto di coraggio. Se Collodi dimostra doti tecniche migliori, molto probabilmente è grazie alla maggiore attenzione dedicata alle strategie traduttive negli ultimi anni. Tradurre è un'arte, come affermava Calvino, ma in qualsiasi arte l'espressione dell'inventiva deve rispondere a criteri ben precisi, così la creatività dei traduttori è soggetta a un rigore che dev'essere scientifico.

Non solo le traduzioni, ma anche la critica deve basarsi su un metodo scientifico. La presente analisi è stata condotta seguendo rigidi principi traduttologici. Come sostiene anche Calvino:

[Ma] se la critica prende l'abitudine di stroncare una versione in due righe, senza rendersi conto di come sono stati risolti i passaggi più difficili e le caratteristiche dello stile, senza domandarsi se c'erano altre soluzioni e quali, allora è meglio non farne niente. [...] L'indagine critica su una traduzione dev'essere condotta in base a un metodo, sondando specimen abbastanza ampi e che possano servire da pietre di paragone decisive.
[14]

NOTE

- [1] E. ZOLA, *L'Assommoir*, Paris: Gallimard 2013b.
- [2] F. DE SANCTIS, "Zola e l'Assommoir". Conferenza tenuta al Circolo filologico di Napoli in 15 giugno 1879 (Treves, Milano 1879) ora in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari* a cura di M. T. LANZA, Torino, Einaudi, 1972, pp. 432-453. Citato in N. RUGGERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*, Napoli, Guida Editore, 2009, p. 19.
- [3] M. SERAO, "Parte letteraria" del *Giornale di Napoli*, 2 luglio 1879, citato in N. RUGGERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*, Napoli, Guida Editore, 2009, p. 25.

- [4] N. RUGGERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*, Napoli, Guida Editore, 2009, pp. 33-37.
- [5] D. WEISSBORT & A. EISTEINSSON (edited by), *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 393.
- [6] I. CALVINO, “Sul tradurre”, in *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori 1995a, pp. 1776-1786.
- [7] G. GROSSI, “Ginevra Grossi intervista Jean Paul Manganaro, traduttore in francese di Italo Calvino”, www.bitculturali.it, 06 dicembre 2013.
- [8] U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2012, p. 174.
- [9] A. BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 64-97.
- [10] Per la trasposizione e le altre figure di traduzione si veda J. PODEUR, *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori Editore, 2002.
- [11] Anche per la modulazione si veda J. PODEUR, *op.cit.*, pp. 77-110.
- [12] J. DELISLE, H. LEE-JAHNKEM, & M. C. CORMIER, *Terminologia della traduzione*, a cura di M. ULRICH, Milano, Hoepli, 2002.
- [13] e [14] I. CALVINO, “Sul tradurre”, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

- BASSNETT, S. (2003). *La Traduzione. Teorie e Pratica*, traduzione di G. BANDINI. Milano: Bompiani.
- BERMAN, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, Coll. “Bibliothèque des idées”.
- BERMAN, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil.
- CALVINO I. (1995a). “Sul tradurre”. In: I. CALVINO, *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano: Mondadori.
- CALVINO I. (1995b). “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. In: I. CALVINO, *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano: Mondadori.
- DELISLE, J., H. LEE-JANKE, & M. C. CORMIER (2012). *Terminologia della traduzione*, a cura di M. ULRICH, traduzione di C. FALBO e M. T. MUSACCHIO, Milano: Hoepli.
- ECO, U. (2012). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- MESCHONNIC, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MOUNIN, G. (1955). *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud.
- NIDA, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- PODEUR, J. (2002). *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano al francese*. Napoli: Liguori Editore.

- RUGGERO, N. (2009). *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli del secondo Ottocento*. Napoli: Guida Editore.
- STEINER, G. (1994). *Dopo Babele: il Linguaggio e la Traduzione*, traduzione di C. BÈGUIN, Milano: Garzanti.
- WEISSBORT, D. & EISTEINSSON, A. (edited by) (2006). *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- ZOLA E. (2012). *Lo scannatoio*, traduzione di L. COLLODI. Roma: Newton Company (prima edizione 1995).
- ZOLA E. (2013a). *L'Assommoir*, traduzione di L. G. TENCONI. Milano: RCS Rizzoli (prima edizione 1964).
- ZOLA, E. (2013b). *L'Assommoir*. Paris: Gallimard.

