

Eleonora Norcini

Traduzioni illeggibili?

Alice Ceresa in lingua francese

Introduzione: le traduzioni di Alice Ceresa

Il tema delle traduzioni di Alice Ceresa in lingua francese è di grande rilevanza: nel 2023 una ritraduzione di Renato Weber dell'opera *Bambine* è uscita per la casa editrice La Baconnière di Chêne-Bourg (Ginevra)¹ e la prima versione integrale in francese del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, curata dallo stesso traduttore, è stata pubblicata all'inizio del 2025². D'altronde, tradurre e ritradurre Ceresa non significa soltanto mettere in circolazione i suoi testi, ma anche riaccendere l'interesse e stimolare una nuova valutazione da parte del pubblico in un'epoca diversa da quella in cui l'autrice ha vissuto.

Sebbene resti indiscussa l'importanza della trasposizione delle opere di Ceresa in un'altra lingua, per chiarire il suo ruolo di scrittrice e mediatrice è anche importante accennare all'indagine sulle traduzioni dell'autrice dal francese³. Indagando su questo aspetto del suo lavoro, infatti, ci si confronta con un repertorio parziale

1 ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, rivista da Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

2 EAD., *Petit dictionnaire de l'inégalité féminine*, tr. Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2025.

3 Sappiamo che negli anni Ottanta Ceresa collabora con la fondazione Pro Helvetia a vari progetti di traduzione dal tedesco e dal francese, tra cui la pubblicazione

e mutilato dalle reticenze e dalle omissioni della stessa scrittrice, nonostante diverse presenze d'archivio testimonino ancora tracce di progetti traduttori mai realizzati. Nel diario del 1947, ad esempio, Ceresa stessa fa riferimento alla volontà di tradurre *La vie de Samuel Belet* (1913) di Charles-Ferdinand Ramuz, autore di cui ammira l'opera⁴, e *Souvenirs de jeunesse* di Romain Rolland, da lei però giudicato «pesante e odioso»⁵. Nei diari di Ceresa, si trovano anche un passaggio tradotto e due titoli: *Un ragazzo di provincia a Parigi*, presumibilmente tratto dall'opera di Ramuz, e *Souvenirs de jeunesse* di Rolland⁶. Non disponendo però delle versioni finali, non è sicuro che queste traduzioni siano mai state completate. Per quanto riguarda altri autori francofoni, sappiamo che Ceresa traduce dal tedesco alcuni poemi del celebre poeta e scultore alsaziano Hans Arp (amico di Aline Valangin)⁷, inserendoli nel libretto musicale del concerto *XIII Kammergespräch* a Zurigo⁸. Oltre a questa collaborazione, nella corrispondenza di Ceresa è emersa la traccia di una proposta avanzata nel 1968 dalla casa editrice italiana Lerici, per la quale la scrittrice chiede consiglio all'amica Valangin. Per illustrare la sua posizione, riportiamo un ampio passaggio della lettera indirizzata alla scrittrice:

in italiano del saggio di JEAN-PIERRE PASTORI, *Danza e Balletto in Svizzera* (1984), uscito nel 1987.

⁴ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 03/10/1947, ASL-A-4-a/2. Cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere: Alice Ceresa (1923-2001)*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2013, p. 71.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ALICE CERESA, quaderno (1940-1945 ca), ASL-A-I-b/2-5.

⁷ Hans Arp (1896-1966), legato al dadaismo e all'astrattismo, frequenta i circoli intellettuali in Ticino, ad Ascona e sul Monte Verità. Alcune considerazioni sulla sua amicizia con Aline Valangin sono riportate nella tesi dottorale di FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale: studio di un'evoluzione letteraria*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2024, pp. 33-34.

⁸ Traduzioni di varie poesie di Hans Arp, musicate da Wladimir Vogel e pubblicate nel programma del concerto *XIII Kammergespräch* di Zurigo, col titolo *l'Arpiade*, febbraio 1961, ASL-A-6-a/1.

Sur la lointaine trace de mes petites traductions pour «l'Arpiade», l'éditeur Lerici me demande, pour sa collection de classiques (une très belle collection, où il y a entre autres Cummings, Pound, Bloch, Yeats) si je veux me charger de traduire Arp et si je sais quelque chose de droits pour l'Italie. J'ai dit que j'aurais demandé de nouvelles à vous, et je me demande si vous voulez bien nous aider? Ici on ne sait pas à qui s'adresser. C'est une des rares sollicitations de travail qui me sont venues par mon éphémère célébrité, qui me semble intéressante et qui «vaille la peine» car vous savez que j'aime Arp et que je trouverais passionnant de «rivalutare» toute une période et un genre (où vos poèmes, d'ailleurs, rentrent aussi) qui ont été saccagés par les contemporains, sans qu'on connaisse assez les originaux. Du moins ici en Italie. Merci infiniment pour une indication, pourque [*sic*] Lerici puisse traiter la chose, si elle est faisable (indépendamment de ma traduction ou pas, qui est une chose secondaire). Je trouve bien que de ce temps on pense à Arp!⁹

Considerando il bilinguismo dell'artista alsaziano, resta incerto se il progetto editoriale di Lerici mirasse a traduzioni delle sue opere dal francese o dal tedesco. Tuttavia, dalle parole di Ceresa emerge chiaramente la consapevolezza delle difficoltà di ricezione nel contesto italiano, verso il quale l'autrice manifesta un atteggiamento critico. La lettera indirizzata a Valangin mette in luce anche la visione di Ceresa sul ruolo della traduzione, spesso da lei definita un'attività «guadagna-pane», ma che qui assume una dignità nuova e funzionale. Per la scrittrice, tradurre Arp rappresenta infatti un'autentica operazione culturale, finalizzata a riaccreditare e rivalutare un autore che, a suo avviso, è stato frainteso, ma che meriterebbe una maggiore attenzione. Nel ruolo di traduttrice, Ceresa si configura – potremmo dire – come una mediatrice tra differenti orizzonti della ricezione letteraria, assumendosi la responsabilità di un testo che percepisce come «saccheggiato¹⁰» da una parte della critica e dei lettori. Leggendo la lettera del 1968, emerge un coinvolgimento personale da parte di Ceresa: possiamo immaginare che l'autrice – che solo un anno prima aveva pub-

9 ALICE CERESA, lettera ad Aline Valangin, dicembre 1968, ASL-B-3-VAL-A.

10 *Ibidem*.

blicato *La figlia prodiga* nella collana sperimentale di Einaudi, affrontando notevoli difficoltà – provi empatia per la vicenda di Arp, sentendosi in qualche modo affine a lui. La sua riflessione su Arp costruisce così un interessante legame tra lettura, traduzione e interpretazione nel suo ruolo di mediatrice editoriale. Il nesso tra leggibilità e traducibilità appare allora particolarmente significativo per rileggere quei testi che dialogano con lo sperimentalismo (sia d'avanguardia che di neoavanguardia), considerando che sia Ceresa sia Arp condividono la capacità di generare una deviazione e una trasformazione delle convenzioni estetiche del proprio tempo attraverso espedienti linguistici e formali¹¹.

Ceresa tra illeggibilità di senso e illeggibilità ideologica

La leggibilità è un concetto complesso che si dispiega/esprime su più livelli: da un lato, riguarda la struttura linguistica e stilistica del testo, ovvero la sintassi, il lessico, la punteggiatura e la chiarezza espositiva; dall'altro, ha una dimensione ermeneutica, poiché implica il modo in cui il lettore può accedere al significato e interpretarlo, influenzato dal contesto culturale, dalle conoscenze pregresse e dalle strategie di lettura. Seguendo l'analisi proposta da Richard Ripoll, è possibile individuare alcune caratteristiche fondanti della leggibilità letteraria, quali il «taglio generico» della storia, la «neutralità del linguaggio», la «presa in carico di un messaggio», la «stabilità narrativa», la «costruzione di un progetto», e l'«accettazione delle norme¹²». Applicando questi criteri alle opere principali di Ceresa, *La figlia prodiga* (1967) e *Bambine* (1990),

¹¹ Cfr. FRANCESCO MUZZIOLI, *Il Gruppo '63*, Roma, Odradek, 2013.

¹² RICHARD RIPOLL, *L'illisible comme projet du sens*, in *L'illisible*, a cura di Liliane Louvel e Catherine Rannoux, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2006, pp. 57-67 e 59-60: «Coupure générique», «neutralité du langage», «prise en charge d'un message», «stabilité narrative», «la construction d'un projet» e «acceptation de la bienséance».

ma anche a *La morte del padre* (1979) e *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (postumo), emerge chiaramente come queste mettano in discussione o sovvertano – ciascuna a suo modo – le strategie narrative, intervenendo sull'impaginazione del testo, sulla costruzione dei personaggi e sulla rappresentazione delle norme sociali. Del resto, le stessa Alice Ceresa si confronta con la questione dell'*illeggibile*: emblematico è il caso della sua corrispondenza nei primi anni Sessanta, quando, alla ricerca di un editore per *La figlia prodiga*, scrive a Simone de Beauvoir confessando la difficoltà di rendere il suo primo romanzo più «*lisibile*¹³». Lo stesso aggettivo è poi usato nel 2009 da Françoise Leclère come titolo di un volume dedicato a Michèle Causse, *Illizible* appunto, in cui le due femministe trattano, tra altro, dell'opera di Alice Ceresa¹⁴. Nel 1976, una lettera a Michèle Causse, riguardante la pubblicazione delle voci del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, mostra come, per Ceresa, la difficoltà della scrittura corrisponda a un impegno del lettore e a una responsabilità da parte dello scrittore contro la banalizzazione del sapere:

E siccome io scrivo difficile, ebbene, sarà difficile; non mi risulta che le cose (e neanche quelle da capire) siano facili. Se poi non mi vogliono leggere, ne fanno a meno. Di chi devo aver pietà? E in nome di che cosa? Della stupidità? Abbasso la stupidità¹⁵.

Certamente, non tutte le pubblicazioni di Ceresa infrangono la leggibilità allo stesso modo: *Bambine* (1993) e *La morte del padre* (1979), infatti, sono significativamente diversi. Semplificando po-

¹³ «J'aurais voulu vous écrire pour vous dire que “j'avais réussi à rendre belle et ‘lisible’ *La fille prodigue*” ; mais par contre elle est toujours assise muette dans son coin [...]», ALICE CERESA, lettera a Simone De Beauvoir, 1963-1964, Biblioteca Nazionale Francese, Fondo Beauvoir, NAF 28501 (18) – NAF 28501 (16).

¹⁴ FRANÇOISE LECLÈRE, *Illizible ! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, Paris, La Maronie, 2009, p. 80.

¹⁵ ALICE CERESA, lettera a Michèle Causse, 08/05/1976, ASL-B-3-CAU/63.

tremmo dire che *la figlia prodiga* è un personaggio irraggiungibile, *la morte del padre* mette in scena la liberazione dalla «coercizione della parentela» e *le bambine* riflettono l'educazione alla femminilità come un'imposizione della famiglia patriarcale. In questi casi non si tratta solo di «illeggibilità di senso», ma soprattutto di «illeggibilità ideologica», dato che i testi citati mettono in discussione sia le norme di costruzione narrativa e sintattica, sia le norme ideologiche della comunità interpretativa di riferimento (quella patriarcale per Ceresa):

D'autre part, l'illisible est souvent lié à un refus idéologique d'accepter des écritures qui, au-delà d'une réalité quotidienne, se présentent comme des pratiques qui remettent en cause les fondements de la société. Pour ce qui concerne les écritures non-conventionnelles, écritures subversives, d'avant-garde, anti-bourgeoises, révolutionnaires..., cet imaginaire s'élabore autour de la notion d'illisible¹⁶.

Tradurre Alice Ceresa

Ricordiamo che la versione francese *La fille prodigue* (*La figlia prodiga*¹⁷) esce per la casa editrice Des femmes nel 1975, otto anni dopo la versione italiana, mentre alcune voci del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (*Âme, Avortement [libéralisation de l']*, *Masculin* e *Mode féminine*) sono accolte da Michèle Causse e Maryvonne Lapouge nel volume *Écrits, voix d'Italie* nel 1977, pubblicato prima

¹⁶ RICHARD RIPOLL, *Avant-dire: l'illisible en construction*, in *Stratégies de l'illisible*, a cura di Richard Ripoll, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, pp. 7-25, doi: 10.4000/books.pupvd.26884.

¹⁷ Per quanto riguarda Des femmes, la casa editrice si colloca storicamente e ideologicamente nei movimenti sociali e culturali del Sessantotto francese e si lega, in particolare, alla nascita del Movimento di Liberazione delle Donne (MLF) del 1970.

che l'autrice terminasse l'intera opera¹⁸. *Scènes d'intérieur avec fillettes* (*Bambine*), invece, è pubblicato nel 1993 da Zoé, poco tempo dopo l'uscita einaudiana del 1990¹⁹, per mano dello scrittore svizzero Adrien Pasquali.

Si può quindi associare la questione dell'illeggibilità a quella dell'intraducibilità? A questo proposito, Ceresa stessa, in una lettera al critico svizzero Heinz Schaefroth durante la ricerca di un traduttore per il suo secondo romanzo, riconosce le difficoltà legate alla traduzione della sua scrittura («so bene che non sono facile da tradurre, come già si è visto con esperienza²⁰») e sostiene che, a suo parere, sia «meglio non essere tradotti che essere tradotti male²¹». Pur partendo dal presupposto di Jean-René Ladmira secondo cui «*tout est traduisible [...] rien n'est traduisible*²²», possiamo dunque affermare che i due traduttori francofoni di Ceresa si confrontano in modo simile con la soglia dell'«intraducibilità» dei suoi testi.

Come rendere più traducibile *La* [illeggibile] *Figlia prodiga* di Ceresa? Innanzitutto, l'edizione francese introduce un apparato esegetico inedito e assente nella versione einaudiana²³. Tale pre-

¹⁸ Una nuova edizione della traduzione francese è uscita nel 2023 col titolo *Bambine* per l'editore svizzero La Baconnière, a testimoniare il nuovo interesse per la scrittura da parte del pubblico e/o dagli specialisti di letteratura.

¹⁹ ALICE CERESA, *Bambine*, Torino, Einaudi, 1990.

²⁰ EAD., lettera a Heinz Schaefroth (Collana CH), 27/07/1995, ASL-CB-I-SCHA.

²¹ *Ibidem*.

²² «Tout est traduisible: dans la mesure où tout ce qui a été pensé, ressenti et vécu par un être humain, quelles que soient sa langue, sa culture ou l'époque où il a vécu, pourra être reçu et réexprimé, c'est-à-dire traduit, par un autre être humain dans un tout autre contexte. Rien n'est traduisible : au sens où il y a toujours de la perte, où il n'y a pas de traduction sans reste. Dans cet esprit, l'intraduisible rejoindrait l'ineffable – ce qui est un faux problème», JEAN-RENÉ LADMIRA, *Intraduisibles*, in *L'Intraduisible: les méandres de la traduction*, a cura di Sabrina Baldo de Brébisson e Stéphanie Genty, Arras Cedex, Artois Presses Université, 2019, p. 38, doi : 10.4000/books.apu.19528.

²³ Cfr. CECILIA BENAGLIA, *Traduzione e storia della letteratura femminista: «La figlia prodiga» di Alice Ceresa nella versione francese di Michèle Causse*, in «ri.tra: Rivista di

fazione autografa (datata 1967) serve precisamente a Ceresa per spiegare la struttura e le intenzioni del suo testo, quasi come una soglia²⁴ che renda visibile e leggibile il testo. L'autrice, d'altra parte, sottolinea la difficoltà e la necessità di uno sforzo da parte del lettore per comprendere il suo romanzo:

J'ai jugé utile de faire précéder ce texte de quelques indications à l'intention du lecteur. Il est évident que l'écriture et, par voie de conséquence, la lecture de ce texte ne sont pas des plus faciles, mais cette difficulté est bel et bien délibérée de ma part. En effet, je ne pense pas que le livre doive servir de délassement ou de divertissement aujourd'hui où délassement et divertissement ont absorbé des formes d'expression plus pertinentes comme le langage des images de cinéma et de télévision²⁵.

Seguendo le descrizioni di Ceresa, la traduttrice avrà dunque il compito di tradurre le intenzioni del testo, evitando «la bella scrittura» e gli «ornamenti» letterari²⁶. Questa scelta è dettata dalla volontà di rispettare il ritmo peculiare della prosa di Ceresa, che sfida la fluidità e la continuità, privilegiando una scrittura labirintica, un andamento frammentato e una lettura non lineare:

La traduttrice a choisi d'être aussi fidèle que possible à la construction de la phrase italienne. Elle met en garde le lecteur contre tout a priori linguistique ou syntactique et l'invite à fournir l'effort de participation délibé-

Traduzione: *Teorie Pratiche Storie*», I, 2023, pp. 133-146, doi:10.13135/2975-0873/8322.

²⁴ Per la teoria degli elementi paratestuali, cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987.

²⁵ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, tr. Michèle Causse, Paris, Des femmes, 1975, p. 7.

²⁶ Ivi, p. 8: «Qu'on ne cherche donc point la belle écriture, partie ornementale de la littérature, dans cette histoire; qu'on ne s'attende pas non plus à un programme de réduction en mots, faits, choses et événements de la réalité telle qu'elle s'exprime sous ses formes tangibles, à savoir les images».

rément requis par l'auteur en entrant dans le labyrinthe à la fois classique et vicieux du raisonnement²⁷.

Nella sua attività di traduttrice, Causse considera la traduzione una disciplina “ancillare” rispetto alla scrittura, riconoscendo che il ruolo traspositivo è, per lei, subordinato a quello creativo, come spiega in un'intervista:

Écrivain et traductrice, je suis obligée de garder la position de subalternité de la traductrice. Traductrice, j'ai honte de traduire; auteure, je suis fière d'écrire. Même en traduisant « bien », une traductrice ne fait pas un travail équivalent au mien. [...] Traductrice, je suis « au service » et je serai toujours inférieure à la tâche. Alors que parfois, comme écrivain, je pense que je suis à la hauteur de la tâche. Jamais comme traductrice [...] quand tu es déjà dans une tâche inférieure²⁸.

Tale pensiero giustifica anche la posizione di Causse rispetto al testo di Ceresa: nell'epigrafe de *La fille prodigue*, la traduttrice anticipa il suo approccio alla traduzione, che secondo la teoria di J.-R. Ladmiral potremmo definire *sourcier*²⁹, cioè un approccio che ha l'obiettivo di preservare la forma del testo originale.

Confrontando le due versioni editate possiamo generalmente confermare la fedeltà della traduzione, anche se una serie di modifiche mira a semplificare e rendere la sintassi più leggibile e comprensibile, con il risultato di attenuare la portata sperimentale dello stile ceresiano. In generale, possiamo trovare alcuni esempi di questa riduzione a livello sintattico, semantico e narrativo: Causse rispetta l'espedito dell'impaginazione “versifi-

²⁷ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, tr. Michèle Causse, cit., p. 1.

²⁸ FRANÇOISE ARMENGAUD, *Entretien avec Michèle Causse*, dans *La Parole métèque*, Montréal, 1991, p. 2.

²⁹ Cfr. JEAN-RÉNÉ LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Parigi, Les Belles Lettres, 2014.

cata” voluta da Ceresa, ma meno frequentemente, quasi a voler neutralizzare e rendere la narrazione più stabile (secondo le categorie di Ripoll) e conferendo al testo un effetto visivo comunque più normalizzato. Talvolta, inoltre, Causse interviene per rendere la sintassi più fluida e convenzionale, anche a scapito dell’effetto estraniante della prosa ceresiana, distinta secondo Maria Corti da un «periodare sostanzialmente prolettico con verbo in fondo, disposizione simmetrica delle proposizioni, *rapportatio*, *amplificatio*, predominio dell’inversione [...]; *repetitio* [...]»³⁰. Vediamo alcuni esempi di confronto tra *La figlia prodiga* e *La fille prodigue*, in cui Causse tende ad aggiungere sintagmi esplicativi, o a cancellare le parole grammaticali che non apportano un significato (avverbi, congiunzioni o deittici), come nella frase «ma che sono a loro volta le storie che fanno i personaggi»³¹ che in francese diventa «*mais que les histoires à leur tour font les personnages*»³², senza ripetizione del *que* subordinante, oppure la traduzione «*n’avoir pas encore commencé*»³³, che riduce la tipica sovrabbondanza avverbale di Ceresa («abbia ancora ed effettivamente a cominciare»³⁴). Inoltre, lo stile dell’autrice tende a invertire l’ordine dei determinanti e i determinati in italiano, mentre Causse ripristina spesso la versione naturale in francese («per precise esigenze»³⁵ diventa «*pour satisfaire à des exigences précises*»³⁶). Altrove, Causse sceglie di posporre i complementi diretti anticipati da Ceresa, al fine di rendere più facile la comprensione immediata della frase: ad esempio, il suo «*nous bornerons-nous à définir comme fortuit cet élément, quelle qu’en*

³⁰ MARIA CORTI, *Alice Ceresa. La figlia prodiga*, in «Strumenti critici», I, 3, 1967, p. 330.

³¹ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 10.

³² EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 18.

³³ Ivi, p. 23.

³⁴ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 14.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, cit., p. 126.

*soit la portée étique ou morale*³⁷» traduce «per cui ci limiteremo a dire che quest'altro elemento si dovrebbe, visto di che si tratta, definire semplicemente come casuale, quale che ne sia la portata fisica o morale³⁸». Alle volte la trasformazione della frase è più libera, come in «ci rendiamo conto che difficile doveva essere, a buoni e a cattivi genitori, non rendersene conto [...]»³⁹, che diventa «*nous constatons qu'il devait être difficile, indépendamment de l'attention des parents, de les ignorer*⁴⁰». In questo caso, la traduzione modifica la connotazione morale attribuita ai genitori (buoni o cattivi), riconducendo il riconoscimento della prodigalità all'attenzione rivolta ai figli.

Il repertorio semantico di Ceresa spazia dalla creazione di neologismi all'utilizzo di lessico del diritto. La traduttrice spesso conserva la ricchezza semantica, mentre a volte sacrifica alcune connotazioni interessanti del testo di partenza: ad esempio nella traduzione di «[...] cercando di agitare le acque con semplici frasi e trasparenti *terribilismi*, | da chi questa storia ha il vantaggio di scrivere⁴¹» la parola rara «*terribilismi*» è tradotta in francese con la metafora teatrale «*dramatisation*»: «*qui a le privilège d'écrire cette histoire usant pour ce faire | de simples phrases et de dramatisations transparentes*⁴²». Così, sostituisce termini desueti come «penetrantemente» con «*profondément*⁴³» rendendo il discorso più diretto. Allo stesso modo alcune espressioni idiomatiche dell'italiano vanno perse, come «calcare la mano⁴⁴», tradotto con «*insister*⁴⁵».

³⁷ Ivi, p. 28.

³⁸ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 19.

³⁹ Ivi, p. 54.

⁴⁰ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, cit., p. 64.

⁴¹ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 112.

⁴² EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 124.

⁴³ Ivi, p. 79.

⁴⁴ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 113.

⁴⁵ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 126.

Anche le figure retoriche subiscono, naturalmente, delle trasformazioni o delle riduzioni: ad esempio, il chiasmo «non simula dunque chi vuole, né chi vuole dissimula⁴⁶» diventa un parallelismo sintattico: «*ne simule donc pas qui veut, ne dissimule pas non plus qui veut*⁴⁷». Allo stesso modo, Causse trasforma interrogazioni libere e familiari (ad esempio «e come che cosa mai?»⁴⁸) in una formulazione più concisa («*et comment cela?*»⁴⁹).

Inoltre, alcune scelte traduttive di Causse intervengono sulla sfumatura politica o morale del lessico: ad esempio, la parola «malcostume⁵⁰» – che suggerisce un comportamento immorale o corrotto a livello sociale – è tradotta in francese con «*mauvaise habitude*⁵¹», un'espressione che attenua il significato più forte a favore di un termine più neutro e meno pregnante. Questa scelta riflette il tentativo di rendere il testo più accessibile, ma allo stesso tempo comporta una perdita del carico semantico e critico che l'originale aveva. Altri adattamenti invece confermano una tendenza ambivalente: «irrazionalità inerente di prepotenza⁵²» viene reso con «*l'irrationalité tyrannique*⁵³», che ha una connotazione molto più precisa, mentre nella frase «vale a dire di altri intendimenti e in qualche modo quindi di altra pasta e razza⁵⁴» Causse sacrifica la dittologia finale: «*c'est-à-dire habitée par d'autres desseins et pétrie en quelque sorte d'autre pâte*⁵⁵». Possiamo infatti immaginare che la parola «razza» non fosse più accettabile. La stessa dinamica si verifica anche con altre scelte formali, come nel caso della paro-

⁴⁶ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 115.

⁴⁷ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 127.

⁴⁸ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 70.

⁴⁹ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 79.

⁵⁰ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 34.

⁵¹ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 43.

⁵² EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 53.

⁵³ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 62.

⁵⁴ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 53.

⁵⁵ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 62.

la «scandalo⁵⁶», tradotta come «*indignation*⁵⁷» nella *Fille prodigue*: sebbene entrambe le parole abbiano una connessione semantica, «*indignation*» manca della forza dirompente e sociale di «scandalo», ma si avvicina maggiormente alla sensibilità politica del contesto francese.

Tradurre l'estraneità

Per Adrien Pasquali, scrittore romando di origine italiana, l'incontro con il romanzo *Bambine* di Ceresa rappresenta la presa di coscienza del ruolo della traduzione non solo come ponte tra due lingue, ma anche come strumento di mediazione tra le sponde di una frattura identitaria: «[Je] *substitue au gouffre de l'aliénation le pari [...] de l'altérité [...]: traduire c'était donc œuvrer en français à quelque chose d'original sans origine [...]. Dans ma traduction, cette origine-là devenait aussi mienne*⁵⁸». Nel passaggio stesso dalla lettura alla scrittura, Pasquali sente il richiamo a una familiarità linguistica: «*j'ai lu le roman d'Alice Ceresa en italien et ma lecture s'est spontanément muée en un geste mental de traduction en français; j'ai ensuite écrit (traduit en mots) cette traduction [...]*⁵⁹». La sua traduzione diventa una forma di ricerca e di riappropriazione delle radici linguistiche e culturali. L'intraducibilità di Ceresa è quindi per Adrien Pasquali l'occasione di tradurre la propria estraneità all'italiano attraverso il linguaggio letterario.

Dalle lettere di Pasquali a Ceresa emerge che il traduttore ha cercato di seguire un approccio *sourcier*, mantenendo il più

⁵⁶ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 84.

⁵⁷ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 95.

⁵⁸ «[Io] sostituisco al baratro dell'alienazione il pari [...] dell'alterità [...]: tradurre significava dunque operare in francese a qualcosa di originale senza origine [...]. Nella mia traduzione, quella origine diventava anche mia», ADRIEN PASQUALI, *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, Carouge, Zoé, 1989, p. 61.

⁵⁹ Ivi, p. 48.

possibile la sintassi e la punteggiatura del testo originale di Ceresa: «per quanto riguarda la traduzione vera e propria, sono felice di conoscere il suo parere. La sintassi e la punteggiatura particolari sono state rispettate il più possibile⁶⁰». Tuttavia, secondo Mathilde Vischer, questo approccio porta alla creazione di una traduzione che risulta italianizzante, rendendo la lettura in francese meno fluida a causa delle «strutture grammaticali calcate sull'italiano⁶¹» e delle costruzioni che «suonano in modo insolito in francese⁶²». Vischer fa notare l'inversione del modello logico francese, come nel caso di «*dans un intérieur respirent et se meuvent les éléments d'une petite famille*⁶³», che mima l'italiano «in un interno respirano e si muovono i componenti di una piccola famiglia⁶⁴».

Pasquali giustifica poi la necessità di alcune modifiche alla punteggiatura per rendere la frase più chiara e per garantire la fluidità del discorso:

Mi sono permesso, inoltre, di rimaneggiare la traduzione in qualche dettaglio (punteggiatura; uso moderato in francese della coordinazione «et»), cercando anche di dare maggior rilievo agli incisi metanarrativi senza lasciare franare il “filo della storia” che fa anche da sé. Spero che la lettura del testo francese di Bambine non offra brutte sorprese⁶⁵.

Come afferma lo stesso traduttore, l'uso di una punteggiatura forte mira a rendere il testo più comprensibile, senza però compromettere il fluire dell'originale italiano. Le scelte semantiche e

⁶⁰ ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 12/02/1991, ASL-B-2-PAS.

⁶¹ MATHILDE VISCHER, *Traduire et écrire entre deux langues*, dans *Adrien Pasquali, chercher sa voix entre les langues*, a cura di Sylviane Dupuis, Carouge, Zoé, 2011, pp. 114-115 (nostra traduzione).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, Carouge, Zoé, 1993, p. 9.

⁶⁴ EAD., *Bambine*, cit., p. 7.

⁶⁵ ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 19/03/1991, ASL-B-2-PAS.

sintattiche seguono le tecniche narrative di Ceresa: accumulazione di nomi e participi, spesso senza articolo determinativo, che creano una frase asettica, un «tono di dimostrazione scientifica giudiziaria⁶⁶», oltre a un ritmo piuttosto incalzante. È ben evidente l'uso dell'endiadi (ad esempio «dintorni e contorni⁶⁷») spesso arricchite da figure fonetiche (come in «improvvisi e imprevedibili⁶⁸», «imbranate e imbambolate⁶⁹»). Inoltre, alcune scelte lessicali risultano ricercate o appartenenti al registro grottesco (ad esempio «smembrare», «decapitare», «rappresaglia»), evocando quasi una deformazione della realtà. Rispettando anche questi tratti della scrittura di Ceresa, la traduzione di Pasquali si rivela dunque piuttosto conservativa, tanto che la traduttrice Mathilde Vischer vi riconosce un registro «prezioso» che rende «lo stile eccessivamente letterario⁷⁰». Vischer identifica, inoltre, la presenza di «barbarismi», come «persona grata⁷¹», o di italianismi, tra cui *subséquent*, *grandissime*, *automobiles*, *amourachement*, termini molto rari in francese.

In definitiva, il testo francese ha in sé il «*mouvement propre à la langue italienne*⁷²», secondo la strategia che il traduttologo Lawrence Venuti chiama «*foreignisation*⁷³», cioè quella di un testo che genera un effetto di alterità rispetto al sistema linguistico del paese di arrivo, strategia altrimenti definita come l'«*otherness*» trasmessa dal testo tradotto:

66 ID., lettera ad Alice Ceresa, 12/02/1991, ASL-B-2-PAS.

67 ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 46.

68 Ivi, p. 53.

69 Ivi, p. 79.

70 MATHILDE VISCHER, *Traduire et écrire entre deux langues*, cit., p. 117.

71 Ivi, p. 52.

72 Ivi, p. 83.

73 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 1995, p. 306.

A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures⁷⁴.

Tuttavia, nel testo di Pasquali altre scelte evidenziano un maggiore adattamento della lingua al sistema della lingua di arrivo. Per quanto riguarda le metafore, ad esempio, Pasquali opta per un approccio che evita la trasposizione diretta, preferendo una resa più razionale. Un esempio emblematico è la trasformazione di «si può ora proseguendo sbizzarrirsi con un qualche mezzo di locomozione» nella perifrasi «*poursuivant, on peut donner libre cours à sa fantaisie avec quelque moyen de locomotion*⁷⁵», che elimina la metafora animale e attenua l'effetto fantastico e ambiguo del testo originale. Un processo simile si riscontra nella gestione dei neologismi: «impantalonato⁷⁶» viene tradotto come «*correctement habillé de pantalon*⁷⁷», mentre «inalberando» viene reso con «*tel un arbre*⁷⁸». Anche termini dal forte carattere espressivo come «spentola», «spri-maccia», «smaglia» e «spampanati⁷⁹» subiscono un adattamento, diventando rispettivamente «*elle agite des casseroles*», «*elle secoue des éredredons*», «*elle tricote*» ed «*évasés*⁸⁰». Questo tipo di trasformazione si deve in gran parte alla difficoltà di rendere in francese il prefisso *s*, che in italiano possiede una forte carica sonora e può essere sostituito con allitterazioni.

⁷⁴ Ivi, p. 306.

⁷⁵ ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 7.

⁷⁶ EAD., *Bambine*, cit., p. 59.

⁷⁷ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 66.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ EAD., *Bambine*, cit., p. 60.

⁸⁰ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 67.

Conclusione

Alice Ceresa, nel suo doppio ruolo di autrice e traduttrice, è essa stessa consapevole che la traduzione si configura anche come una necessaria e nobile operazione di rivalutazione di opere che talvolta sono state mal comprese o mal recepite nel loro tempo. Abbiamo dunque analizzato le posizioni dei due traduttori francesi delle sue opere, partendo dal presupposto che i suoi testi abbiano una componente di illeggibilità per il pubblico italiano e dunque di intraducibilità per il contesto linguistico e culturale di arrivo: *«le terme [illisibilité] peut prêter à confusion. D'une part, il signifie qu'on ne peut pas lire – définition objective d'une incapacité à déterminer – ; d'autre part, il évoque ce dont on ne supporte pas la lecture. Cette dernière définition de l'illisible est, évidemment, d'ordre idéologique»⁸¹*.

La traduzione di Michèle Causse de *La figlia prodiga* sembra privilegiare una maggiore leggibilità della scrittura di Ceresa, come emerge non solo dagli adattamenti linguistici, ma anche dalla struttura dell'opera. Una conferma di questa intenzione si trova anche nella corrispondenza con la traduttrice, dove Ceresa scrive: «tu mi vorresti (o meglio, vorresti la mia “letteratura”) più concreta, diretta, semplificata; ma francamente è quello che vorrei anch'io e che sto tentando con il dizionario⁸²». Dopo la scomparsa di Ceresa, in un'intervista, Causse riconoscerà di aver trovato la sua scrittura eccessivamente complessa per il pubblico italiano e di aver tentato, senza successo, di persuaderla a rendere il suo stile più fluido⁸³:

⁸¹ RICHARD RIPOLL, *L'illisible comme projet du sens*, in *L'illisible*, cit.

⁸² ALICE CERESA, lettera a Michèle Causse, 20/05/1976, ASL-B-3-CAU/71.

⁸³ «Écrit en allemand, ce livre aurait fait d'elle une pionnière immédiatement reconnue. En italien, je savais qu'elle allait au-devant de terribles difficultés de compréhension», FRANÇOISE LECLÈRE, *Illisible! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, cit., p. 61.

Et, à mon avis, son livre est resté «lettre morte» pendant longtemps. Il a pourtant un présent et surtout un futur mais, dans les années 60, lors de son élaboration, il apparaissait comme un ovni. Alice l'a beaucoup travaillé avant de le publier. J'ai eu ma modeste part dans cette publication en suggérant à Alice d'aérer ses pages trop denses⁸⁴.

Nel caso di *Scènes d'intérieur avec fillettes*, invece, la traduzione riflette il desiderio del traduttore di ricomporre la propria frattura linguistica. Il testo mantiene quindi un senso di alterità, che non si manifesta solo nel rapporto tra traduttore e opera, ma anche nella tensione tra la lingua d'origine e quella di adozione:

Je crois avoir toujours dû *traduire*. Non seulement, lorsque enfant, mes parents ne comprenant pas ceci ou cela, traduire *de l'italien en français*, ou *du français en italien*. Mais encore *du français en français*, quand il me fallait déchiffrer des expressions paternelles [...]. Dans ce cas, traduire *de français en français* était un processus combinatoire d'approximations, de tâtonnements, qui me contraignait [...] à décliner et réviser mon savoir linguistique français [...]⁸⁵.

In definitiva, le opere di Ceresa restano necessariamente difficili, sia da leggere che da tradurre, poiché, prendendo in prestito le parole di Causse, «comme tout écrivain sérieux, elle ne s'est jamais souciée de son lectorat, seulement de son écriture⁸⁶».

⁸⁴ Ivi, p. 59.

⁸⁵ «Credo di aver sempre dovuto tradurre. Non solo, quando ero bambino, tradurre dall'italiano al francese, o dal francese all'italiano, poiché i miei genitori non capivano questo o quello. Ma anche dal francese al francese, quando dovevo decifrare le espressioni paterne [...]. In questo caso, tradurre dal francese al francese era un processo combinatorio di approssimazioni, di tentativi, che mi costringeva [...] a declinare e rivedere la mia conoscenza linguistica del francese», ADRIEN PASQUALI, *Un devenir dans la langue, L'écrivain et son traducteur: en Suisse et en Europe*, Carouge, Zoé, 1998, p. 49.

⁸⁶ FRANÇOISE LECLÈRE, *Illisible ! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, cit., p. 59.

Riassunto L'articolo analizza il rapporto tra Alice Ceresa e la traduzione, focalizzandosi sia sul suo lavoro di traduttrice sia sulla trasposizione delle sue opere in francese. Attraverso lo studio delle versioni francesi di *La figlia prodiga* (*La fille prodigue*, Michèle Causse) e *Bambine* (*Scènes d'intérieur avec fillettes*, Adrien Pasquali), il saggio riflette sui concetti di illeggibilità e intraducibilità legati allo stile sperimentale di Ceresa. Le scelte formali dell'autrice pongono sfide traduttive significative, tra fedeltà linguistica e adattamento leggibile. Il lavoro di Causse e Pasquali viene analizzato alla luce delle strategie di traduzione, rivelando, da un lato, un tentativo di rendere il testo più accessibile, dall'altro, una volontà di preservarne l'alterità linguistica e culturale. Il saggio propone infine una riflessione sulla traduzione come operazione culturale capace di rinnovare la ricezione delle opere di Ceresa in nuovi contesti linguistici e temporali.

Parole chiave Traduzione, ricezione, Alice Ceresa, Francia, francese

Abstract This article explores the relationship between Alice Ceresa and translation, focusing both on her own work as a translator from French and on the French translations of her writings. Through a close examination of the French versions of *La figlia prodiga* (*La fille prodigue*, translated by Michèle Causse) and *Bambine* (*Scènes d'intérieur avec fillettes*, translated by Adrien Pasquali), the study investigates the notions of unreadability and untranslatability that arise from Ceresa's experimental style, between linguistic fidelity and accessibility for readers. These issues are examined through the lens translation strategies, revealing two contrasting approaches. Moreover, the article considers translation as a cultural and political act, with the potential to renew the reception of Ceresa's work across different linguistic and historical contexts.

Keywords Translation, Reception, Alice Ceresa, France, French

