

Storia e traduzione del *Jean Santeuil* di Franco Fortini (1953) Con riferimenti a lettere (inedite) a Bernard de Fallois

MARCO FONTANA
Università Ca' Foscari Venezia

Marco Fontana è dottorando presso la Ca' Foscari di Venezia. Ha studiato all'Università di Siena interessandosi di teoria letteraria e teoria della traduzione, ha seguito i seminari dell'Équipe Proust dell'ITEM all'ENS di Parigi e svolge ricerche presso l'Archivio Franco Fortini. Un suo studio sulle versioni di Fortini da Paul Éluard è apparso su «Stilistica e Metrica Italiana», XXI (2021), rivista con cui collabora da qualche anno.

L'articolo ripercorre le tappe della complessa ricezione del romanzo incompiuto di Proust, *Jean Santeuil*, pubblicato dopo la sua morte, e ricostruisce la genesi della sua traduzione italiana basandosi sul carteggio tra Fortini, la redazione di Einaudi e il curatore de Fallois. Alla descrizione del contesto storico si affianca l'analisi di alcune decisive scelte stilistiche del traduttore, fedeli testimoni della sua riflessione teorica e rivelatrici del suo profondo rapporto con Proust.

Marcel Proust, Jean Santeuil, ricezione, traduzione, Franco Fortini, marquage, stile, lingua

« Le seul livre vrai un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur ».

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

«Un modo di lettura – quello del traduttore – che è, oggi lo so, il solo reale».

Franco Fortini, *Fortini. Leggere e scrivere*

La comparsa di *Jean Santeuil*

« Puis-je appeler ce livre un roman ? ». Con questa domanda si apre il *Jean Santeuil* di Marcel Proust, opera postuma che uscì nel 1952 scuotendo la società letteraria europea. A scatenare il *coup de tonnerre* fu Bernard de Fallois, giovane studioso che si incaricò di pubblicare il “nuovo” romanzo proustiano.

La domanda posta in esergo all'opera dal curatore fa trapelare tutta l'incertezza nutrita da Proust nei confronti di questo romanzo iniziato verosimilmente nel 1895 per poi essere sospeso, ripreso a fasi alterne e abbandonato in via definitiva intorno al 1905. In quel lasso di tempo Proust si stava dedicando prevalentemente a traduzioni, saggi (lavorò a *La Bible d'Amiens* dal gennaio del 1900), ad articoli redatti per «Le Figaro» e agli essenziali *dîners mondains* – momenti dell'*Erlebnis* da mutare poi in *Erfahrung* nella *Recherche*. Di certo, alla base dell'accantonamento influirono una titubanza di fondo (l'*insicurezza dell'essere romanziere* di cui parlò de Fallois)¹, l'infelice vicenda legata alla stroncatura di Jean Lorrain a *Les Plaisirs et les jours* nel 1897, e, secondo la lettura di André Maurois, anche lo sconforto successivo al decesso della madre occorso nel 1905. Nel complesso, il giovane Proust – che ancora nel *carnet* 1 dubitava delle sue facoltà chiedendosi « suis-je écrivain ? » – rimase inappagato dai suoi tentativi e lasciò a uno stato frammentario centinaia di pagine ricche di episodi e personaggi che, fortunatamente, non caddero nel vuoto. Infatti, dopo un lungo lavoro di perfezionamento formale, molti elementi vennero riesumati e trasposti nella *Recherche*. A riprova di ciò, già nel 1953 il precoce ma fin da subito definitivo scritto di Gianfranco Contini, «*Jean Santeuil*» ossia *l'infanzia della «Recherche»*², dimostrò la fecondità di questo materiale per i romanzi futuri.

Ad esclusione della *Recherche*, per mole e sostanza il libro si costituì ben presto come l'opera più importante di Proust assieme al *Contre Sainte-Beuve*. Ma nonostante ciò la sua ricezione fu segnata da un clima di scetticismo che animò ampi dibattiti in Francia e in Italia, dove il testo uscì un anno dopo per Einaudi nella traduzione di Franco Fortini.

Ora, al di là degli aspetti di poetica storica, questo libro sortito pressoché dal nulla fece discutere per diverse ragioni. Innanzitutto, la consacrazione di Proust e la sua successiva riscoperta stavano sorgendo: all'epoca l'autore era in parte ancora avvolto in quel cono d'ombra di cui si liberò a metà anni Sessanta³. Prima di allora, i dettami antiromanzeschi del Surrealismo e l'inconciliabile dialettica sartriana tra vivere e raccontare non giovavano alla piena diffusione della *Recherche*.

Tuttavia, che le carte di Proust avessero ancora qualcosa da offrire era fatto ben noto; a stupire, però, fu l'apparizione di un'opera presentata pressoché come conclusa. Inoltre, sebbene pubblicare gli scritti postumi di Proust fosse una consue-

¹ Si veda la sua prefazione nella successiva curatela al *Contre Sainte-Beuve* in MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, préface de B. De Fallois, Paris, Gallimard 1954, pp. 9-50.

² Ora in FRANCO CONTINI, «*Jean Santeuil*» ossia *l'infanzia della «Recherche»* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 111-137.

³ In quel decennio la *Recherche* iniziò a suscitare un diffuso interesse anche nel campo filosofico. In questo senso, è emblematico *Proust et les signes* di Deleuze, uscito nel 1964.

tudine già dal 1922 – anno della pubblicazione del secondo volume di *Sodome et Gomorrhe* – far uscire questo libro non fu banale dal punto di vista editoriale. A incaricarsene, come detto, fu il giovane Bernard de Fallois, che trovò i frammenti di questo romanzo scritto con un inchiostro violetto in rue Alfred Déhodencq, nel XVI arrondissement di Parigi, presso la residenza della nipote di Proust.

In primo luogo, il ritrovamento di fogli sparsi testimoniò l'adozione di un metodo diverso dai consueti *cartes* riempiti tra il 1908 e il 1922 per scrivere la *Recherche*. Nondimeno, lo stato confusionario di queste carte non impedì a de Fallois di pubblicare l'opera senza troppi indugi, uscita per Gallimard e presentata con tutto l'aspetto dell'opera-monumento: tre volumi per un totale di oltre mille pagine e un'altisonante prefazione siglata da André Maurois.

Di recente, in occasione del centenario dell'uscita di *Du côté de chez Swann*, de Fallois ha raccontato in un'intervista a Nathalie Mauriac Dyer (2013, 105-12) che si rese conto dell'esistenza di quest'opera quando, classificando i manoscritti rimasti alla nipote di Proust, si imbatté diverse volte nel nome del protagonista Jean Santeuil. A quel punto iniziò a riordinare ed assemblare i lacerti del romanzo ed estrapolò dei brani che apparvero su «La Table Ronde» e «Figaro Littéraire» prima dell'edizione del 1952. A rendere delicato il compito del curatore fu il fatto che egli non dovette lavorare su un materiale architettonicamente definito come gli ultimi tre volumi della *Recherche*, bensì fu costretto a visionare e ad assemblare dei brani lasciati a uno stato embrionale.

Prima della sua apparizione si sapeva poco o niente sull'opera; ad essere nota era solo qualche lettera circa un libro in fase di costruzione, tra cui quella a Marie Nordlinger nel 1899, dove si legge: «Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever» (cit. in Maurois 1952, 11). Analogamente rilevante è poi quella ad Antoine Bibesco del 1902, nella quale Proust testimonia il carattere germinale del progetto e la sua sospensione tra la sfiducia e l'insoddisfatta ricerca di una direzione da dare al romanzo⁴. E tuttavia, sebbene Proust avesse accennato del suo lavoro ad alcuni conoscenti, va ricordato che dalla corrispondenza non trapela nulla sul titolo, che difatti fu stabilito arbitrariamente da de Fallois. Infine, ad aumentare l'alone di mistero, contribuì il fatto che non si avevano certezze nemmeno riguardo al momento dell'abbandono del tentativo – e il dibattito riguardante la cronologia della gestazione rimase aperto ben oltre il 1952⁵.

⁴ Scrive Proust nel dicembre 1902: «Cent personnages de roman, mille idées me demandant de leur donner un corps», in ENRICO GUARALDO, *Per una storia di Jean Santeuil*, «Paragone», XII, 1971, pp. 89-126.

⁵ Si può sommariamente prendere il 1895 come *terminus post quem* e il 1900 come *ante quem*, ma in questa sede non ha senso ricostruire il dibattito sulla cronologia dell'opera, che sarebbe vastissimo. Per una visione più completa si veda WILLY HACHEZ, *Remarques sur la chronologie de Jean Santeuil*,

La primissima ricezione

A seguito delle prime anticipazioni offerte sull'opera, si creò un orizzonte d'attesa sospeso tra curiosità e incertezza: la critica reagì in modo disomogeneo e, prevalentemente, *Jean Santeuil* non venne accolto serenamente. Chi aveva letto e studiato Proust era propenso a guardare al libro con un occhio di riguardo. Il tono cerimonioso e assolutorio della prefazione all'opera di André Maurois fu la traccia di una ricezione che si attendeva essere complessa e segnata da almeno tre problematiche: il lavoro filologico di de Fallois; il delicato concetto di "volontà dell'autore"; le questioni stilistiche sulla rimaneggiata scrittura di Proust.

In particolare, la perizia filologica e i metodi utilizzati dal curatore risultarono essere il problema più consistente: de Fallois non dichiarò fino in fondo quale fosse lo stato delle carte ritrovate e glissò sull'entità del suo intervento. Nelle prime reazioni lo si accusò di aver manipolato e assemblato frammenti in maniera poco trasparente, al punto che ci si chiese dove finisse la mano di Proust e dove cominciasse quella del curatore. Infatti, nell'intervista riportata più sopra, de Fallois afferma con tono ironico: «du côté de la Sorbonne, dépit et mépris» (de Fallois 2013, 109). A ben vedere, appare chiaro che nel pubblicare le opere di Proust la responsabilità e l'onestà intellettuale non sono fattori negoziabili, ed è per questo che la sua disinvoltura lo espose a un'immediata serie di critiche e di richieste di chiarimenti.

Eppure, al di là dei *dépit et mépris* appena descritti, vi fu anche chi accolse con gioia l'apparizione dei tre volumi, come Georges Bataille. Quest'ultimo recensì positivamente il *Jean Santeuil* in uno scritto apparso su «Critique» nel 1952 nel quale, pur evidenziando lo stato nascente di queste «ébauches maladroités», si dimostrò colpito di scoprire la presenza di elementi che avvicinavano il giovane Proust alla "fede" socialista. Anche successivamente, nei capitoli a lui dedicati in *La Littérature et le mal*, Bataille approfondirà quell'"ingenuità" proustiana atta a combattere la menzogna e si dirà commosso per la presenza di un impulso di rivolta che sarà perduto nella *Recherche* (Bataille 1987, 133). E, sebbene sia innegabile che le pagine del *Jean Santeuil* nelle quali la tribuna politica è scossa dalla figura di Couzon (alter ego di Jean Jaurès) o in cui Jean auspica che un ladro vendichi la violenza poliziesca subita vibrino di un sentimento rivoluzionario inedito, va ammesso che Bataille non si peritò di indagare sull'operazione filologica svolta. Al contrario, si interessò a portare dalla parte delle sue argomentazioni alcuni frammenti, similmente a quanto fece Maurice Blanchot nel suo scritto del 1954⁶ – anche lui critico con una forte impostazione filosofica.

«Bulletin Marcel Proust», n. 8, 1958, pp. 528-532.

⁶ Si veda il suo scritto poi confluito in MAURICE BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Tuttavia, non fu solo la critica filosofica a dedicarsi senza scetticismo al nuovo libro di Proust, al punto che, come già anticipato sopra, pure un filologo del calibro di Gianfranco Contini dedicò uno scritto importante al *Jean Santeuil* nel quale non si pose l'obiettivo di discutere sulla legittimità dell'operazione (su cui si espresse in una manciata di parole in apertura), quanto piuttosto di vedere in che modo questa «fase intrauterina» dei successivi sette romanzi di Proust si costituisca come «il contributo più capitale alla lettura della *Recherche* nel tempo» (Contini 1970, 113).

Ciò detto, per descrivere più compiutamente il quadro della ricezione e per comprendere il contesto in cui fu immerso il primo traduttore italiano, serve sconfinare brevemente anche nel campo dei “detrattori”, ossia di coloro che si dimostrarono scettici nei confronti di de Fallois e Maurois. In Francia tra loro vi fu da subito Antoine Adam, che nel 1952 recensì l'opera chiedendosi se, oltre a discutere sulla disinvoltura del curatore, non bisognasse ancor prima interrogarsi sulla legittimità di pubblicare un testo volutamente lasciato nel dimenticatoio dal suo autore (Adam 1952, 359-365). Su questo problema Maurois fu lungimirante: nella prefazione aveva preventivamente affermato che così come non si ha l'abitudine di gettare gli schizzi precedenti a un quadro, allo stesso modo risulterebbe assurdo rinunciare a priori al materiale artistico lasciato da Proust. Già da questi brevi cenni capiamo che recensioni e commenti ad alto tasso polemico contribuirono a dare un'immediata risonanza all'opera.

Venendo al versante italiano, e avvicinandoci alla storia di questa traduzione, va detto che tra coloro che si sollevarono contro l'operazione di de Fallois ci fu anche Eugenio Montale. In *Proust (o quasi)*, articolo apparso sul «Nuovo Corriere della Sera» il 2 luglio 1952, il poeta manifestò già a partire dal titolo tutto il suo scetticismo. Secondo Montale si stava vivendo in un tempo generalmente favorevole all'inedito e al gusto per opere incompiute che finivano per nutrire il «culto delle ombre e delle briciole» (Montale 1996, 1389). Nell'articolo non lesinò critiche di ogni sorta, e con vis polemica colpì sia Maurois, canzonato in quanto «biografo universale», sia il curatore de Fallois (incontrato da Montale stesso a Parigi qualche tempo addietro ed elevato con celia a maestro del «collage letterario»). A infastidire e sfiduciare il poeta fu, come per tanti altri lettori dell'epoca, l'estrema disinvoltura della ricostituzione del testo proustiano, rimaneggiato e trattato senza alcun rigore:

tutto, a cominciare dal titolo, è frutto dell'uso arbitrario e illegittimo di un materiale che andava pubblicato, se doveva essere pubblicato, nella sua integrità e nel suo disordine: illegittimo perché a nessuno dev'essere consentito rimuovere le ceneri rimaste dalla combustione che ha originato un'opera di genio, per cavarne residuati secondo una presunta ricetta dell'autore scomparso. (Montale 1996, 1392)

Le mancanze evidenziate da Montale saranno integrate solo vent'anni dopo dall'edizione de «La Pléiade» di Pierre Clarac (1971), che rispetterà parzialmente il disordine del manoscritto proustiano e redigerà un apparato critico⁷. Tuttavia, nella conclusione all'articolo, Montale evidenziò l'aspetto positivo di questa pubblicazione che permise di cessare di vedere in Proust l'uomo scisso tra due vite, quella d'ozio precedente alla *Recherche* e quella successiva da scrittore-anacoreta. Da quel momento la scoperta del *Jean Santeuil* testimoniò l'esistenza di un moto sgorgato da una precoce e lunga fatica e infine, come scrisse Montale, permise di capire che «la famosa “frase” proustiana ha radici lontane, oggi finalmente rintracciabili, e non nasce nel vuoto, dalla volontà di un quarantenne chiuso in una camera tappezzata di sughero» (Montale 1996, 1393).

Non avrebbe senso ora dilungarsi sulla genesi, sui temi e sull'importanza del *Jean Santeuil* nella formazione di Proust, fattori studiati lungamente nel corso dei decenni scorsi. In questa sede vedremo come Franco Fortini – profondo interprete della «famosa “frase” proustiana» cui fa cenno Montale – tradusse il romanzo e quali difficoltà dovette affrontare corso dell'operazione.

Il Proust di Fortini

Grazie ai materiali d'archivio conservati presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena è possibile ricostruire la genesi della versione italiana del *Jean Santeuil*. La traduzione, completata da Fortini in tempi relativamente ristretti, fu consegnata a gran fatica nel luglio del 1953 a Einaudi, che la pubblicò qualche mese dopo nella collana dei «Supercoralli».

Come vedremo, date le condizioni in cui si presentava il testo di partenza, la versione costituisce un caso piuttosto interessante tanto a livello teorico quanto a livello formale. Prima di analizzarla dettagliatamente, vanno evidenziati due aspetti fondamentali per tracciare un preciso quadro d'insieme: in primo luogo, la pregnanza della riflessione traduttologica che Fortini condusse nel corso di tutta la sua parabola intellettuale; secondariamente, la profondità del suo rapporto con Proust, tradotto a più riprese e diffusamente presente nella sua opera di critico.

La traduttologia è stata uno dei tanti campi intellettuali in cui Franco Fortini ha apportato un contributo importante. Oltre al lascito della sua opera in versi che attraversa mezzo secolo da *Foglio di via* (1946) a *Composita solvantur* (1994), Fortini dedicò ampio spazio alla teoria della traduzione anche nei suoi libri di critica.

⁷ Il nuovo curatore badò a indicare in ogni capitolo le fonti manoscritte, non intervenne per attenuare le incompiutezze e aggiunte dei capitoli in appendice. Su questo si veda E. GUARALDO, *Il volto nuovo del Jean Santeuil di Proust*, «Paragone», XIII, 272, pp. 51-67.

Scritti quali *Traduzione e rifacimento* e *Cinque paragrafi sul tradurre* (entrambi del 1972) sono tuttora contributi essenziali per la loro capacità di riflettere simultaneamente su questioni storico-linguistiche, poetiche e sociologiche. Ma, prima ancora di questi testi, le riflessioni di Fortini sul tradurre appaiono già negli scritti su Proust contenuti in *Verifica dei poteri* (1965) e proseguono fino all'ultimo decennio della sua vita, come testimoniano l'antologia *Il ladro di ciliege* (1982) e *Lezioni sulla traduzione* (2011), prezioso volume postumo che raccoglie quattro suoi interventi del 1989.

Con la convinzione che la storia della traduzione «andrebbe studiata anche come un capitolo di storia economica e sociale», Fortini afferma che questa operazione culturale permette di comprendere lo «sviluppo delle istituzioni letterarie» come nessun'altra (Fortini 2003a, 819). È per queste ragioni che le particolari condizioni che hanno determinato sia la pubblicazione sia la successiva traduzione del *Jean Santeuil* sono il riflesso di determinati fattori storico-formali – per afferrarli non basta fruire della bellezza del testo proustiano o della sua traduzione, ma guardare anche alla genesi del campo letterario⁸. Perciò, oltre ad indagare attorno alla ricezione del romanzo, è opportuno delineare il rapporto instauratosi tra testo e traduttore.

In primis, sebbene Fortini fosse ancora giovane, affidargli questa traduzione fu un'operazione editorialmente ponderata e leggibile tramite la categoria bourdieuana del *marquage*, che è determinante nel dare una direzione alla circolazione delle idee⁹. Inoltre, come vedremo, non si venne a creare uno sterile «fenomeno di interferenza» (Fortini 2003a, 823) tra testo di partenza e testo d'arrivo perché il peculiare rapporto del traduttore con Proust e la postura adottata nei confronti di un'opera pubblicata senza rispettare la “volontà d'autore” condussero a scelte stilistiche per nulla scontate.

Ora: nella concezione teorica di Fortini, il traduttore dovrebbe porsi in maniera pienamente cosciente nei confronti del testo di partenza ed essere capace di offrire una versione equilibrata, a metà tra la parafrasi critica e il rifacimento. Più precisamente

L'atto di traduzione potrebbe quindi venir sistemato fra l'operazione interpretativo-critica e l'atto di lettura per concludersi con un atto di scrittura [...] *Elementi fondamentali di tali produzioni sono la gerarchia fra le componenti del testo di partenza che il traduttore, in quanto lettore e critico, ritiene invece di dover stabilire con e entro il testo di arrivo.* (Fortini 2017, 175)

⁸ Su queste questioni rimando alla sociologia letteraria di Bourdieu, indispensabile anche per l'ambito traduttologico. Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁹ Successivo al momento della *sélection*, il *marquage* è l'atto che permette di trasmettere e indirizzare un certo capitale simbolico. Cfr. P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 4.

In questo senso, se Fortini riuscì a prestare a Proust un livello di attenzione tanto alto, lo dovette anche a quelle traduzioni che dal 1951 lo avvicinarono più volte all'autore e che marcarono un proficuo rapporto di dare-avere con la sua opera. Nel complesso, Fortini seppe sempre trarre molto dai testi su cui lavorava, instaurando spesso un fecondo corpo a corpo con poetiche anche distanti dalla sua¹⁰. Prima di giungere a Proust, l'avvicinamento alla lingua francese passò per la folgorante lettura de *Les Fleurs du mal* e per la traduzione di *Un cœur simple* del 1942, alla quale se ne sommarono altre in versi e in prosa poco dopo¹¹. Più dettagliatamente, Fortini incontrò l'opera di Proust nel 1937, quando lesse una parte di *Du côté de chez Swann* senza rimanerne abbagliato¹². Ma negli anni a seguire iniziò a frequentare assiduamente la *Recherche*, divenuta ben presto un banco di prova per ogni discorso sulla letteratura del Novecento. Di conseguenza, Proust fu una presenza costante negli scritti critici di Fortini, suo traduttore dal 1951 al 1983, anno in cui offrì la sua versione delle poesie apparse per Gallimard l'anno precedente.

Dall'autore francese Fortini seppe trarre molto perché riuscì a fare della distanza tra loro concezioni del mondo una risorsa: fu capace di vivificare gli antagonismi e rendere Proust un suo interlocutore ctonio, «destinato a crescer[gli] sempre più nella mente e a porsi come autore e maestro insuperabile e pari solo a Dante e a Shakespeare» (Fortini & Jachia 1993, 35). Dalla «fenomenologia della conoscenza» (Fortini 1998, 48) che abita le pagine della *Recherche*, Fortini fu di certo distante per appartenenza a una diversa epoca e classe sociale, eppure una certa vicinanza è riscontrabile nello sguardo, nella postura saggistica e attenta nei confronti del circostante¹³. Non è un caso che l'ipotassi sia la cifra stilistica anche del Fortini saggista e memorialista, nel quale si riscontra spesso la necessità di ragionare per dare ordine alla materia e allineare gerarchicamente i pensieri attraverso una fitta sintassi, a tratti anche nervosa e involuta. Il suo periodare, particolarmente denso ed ellittico, è infatti il riflesso di un ininterrotto lavoro intellettuale. In questo

¹⁰ A tal proposito si veda quanto Fortini scrisse in *Traduzione e rifacimento*: «Crediamo che le contraddizioni, perché portino i loro frutti, debbano essere non composte ma esasperate» (*Saggi italiani* [1974], in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, «I Meridiani», p. 835).

¹¹ Negli anni della guerra, durante l'esilio svizzero, tradusse alcuni poeti della resistenza francese (cfr. la prefazione a *Foglio di Via* del 1967: «nelle poesie del 1944 e 1945 si vede l'incontro con gli scarsi testi della resistenza francese che m'avvenne di tradurre foglio socialista di emigrati italiani a Zurigo»); nel 1947, nel 1955 e nel 1976 tradusse le poesie dell'amato-odiato Éluard; infine, nel 1951 tradusse anche André Gide (*Viaggio al Congo e ritorno dal Ciad*) e Simone Weil (*L'ombra e la grazia*).

¹² Fortini abbandonò il libro dopo una cinquantina di pagine; a prestarglielo fu Alessandro Bonsanti, allora direttore di «Letteratura». Cfr. FORTINI & JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, Milano, Marco Nardi Editore, 1993, 35.

¹³ Sul «saggismo» di Proust si vedano le pagine di *Verifica dei poteri* ora in F. FORTINI, in *Saggi ed epigrammi*, op. cit., p. 316 e ss.

senso, la presenza dello scrittore francese è tangibile perché la lezione proustiana che in assoluto segnò Fortini negli anni delle traduzioni fu quella che insegnava a costituirsi «entro un sistema, secondo un progetto» (Fortini 2003b, 579). Si tratta dunque di dare una forma al mondo, decifrare il ricordo e trasmetterlo a chi resta – se il romanziere media tra vivi e morti, il critico, analogamente, deve indicare una tradizione, un'eredità da salvaguardare¹⁴.

Jean Santeuil: storia e stile della traduzione

Un anno dopo aver offerto la sua versione di *Albertine disparue*, Fortini ricevette la proposta di tradurre *Jean Santeuil* da parte dell'editore Einaudi.

Natalia Ginzburg propose a Fortini la traduzione in una lettera del 1° ottobre del 1952¹⁵. Fortini, che in quel momento viveva di collaborazioni con riviste, accettò subito l'ennesimo lavoro culturale. Ricevuto il materiale da Luciano Foà, si misurò con il testo annaspando in mezzo a quel migliaio di pagine e cercando di decifrare i criteri adottati dal curatore. Foà, come si legge in una lettera del 9 aprile 1953¹⁶, lo incaricò anche di redigere un'introduzione più rigorosa di quella di Maurois al fine di delucidare lo stato delle carte trovate e l'entità degli interventi apportati. Compito che evidentemente Fortini non poté assolvere del tutto dato che a lui stesso rimanevano oscuri i metodi di de Fallois. Infatti, venuto a sapere da Foà che Gallimard glissava sulla questione, si rivolse direttamente al curatore il 15 aprile 1953¹⁷:

[...] Mon éditeur et moi nous sommes d'accord de publier deux ou trois pages de préface pour orienter le public [sic] italien (qui dispose déjà d'une traduction complète de la «Recherche» ; pour ma part, j'y traduit *Albertine disparue*) et pour justifier les nombreuses incertitudes et contradictions du texte proustien. Nous ne sommes pas d'avis de traduire la préface de M. Maurois. Je m'adresse donc à vous pour vous demander si vous pouvez nous reenseigner [sic] sur les critères que vous avez suivis dans la reconstitution [sic] du texte proustien, sur l'état des manuscrits aussi bien que sur les principales réactions [sic] de la critique française vi-à-vis [sic] du Santeuil.

Vous savez, peut être [sic] qu'en Italie les discussions sur le grand inédit proustien sont allées jusqu'à supposer un faux total ou partiel, aussi bien qu'un nom d'em-

¹⁴ Esemplare per comprendere la concezione fortiniana della critica è la sua lettera a Mengaldo del 1974, posta in appendice al suo scritto *Per la poesia di Fortini, La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 426-429.

¹⁵ Archivio Franco Fortini della Biblioteca umanistica dell'Università di Siena, scatola VI, cartella 13, lettera n°3. D'ora in poi abbreviato in AFF.

¹⁶ AFF, scatola V, cart. 33, lett. n°3.

¹⁷ La trascrizione conserva gli errori grammaticali presenti nel documento originale.

prunt en celui de Bernard de Fallois. Personnellement [sic], je ne crois point au faux ; et, quant à votre nom, je ne serais point effrayé d'avoir à faire avec un fantôme [...]¹⁸.

Come risulta evidente, Fortini cercò di ottenere informazioni e scrisse a chiare lettere che non si sarebbe incaricato di tradurre anche la prefazione di Maurois – spia del fatto che anche lui non nutriva stima per lo scrittore francese, troppo eloquente nel presentare l'uscita e, fatto ancor più grave, disonesto nel parlare del metodo di de Fallois («sa prescience, sa ténacité, sa pieuse et patiente minutie») (Maurois in Proust 1952, 10). Dalla seconda lettera rimastaci, capiamo inoltre che Fortini tentò di giustificare e spiegare al curatore la difficoltosa ricezione dell'opera in Italia, informandolo anche dell'emblematico caso del «plus grand poète vivant» in Italia (ovviamente Montale) che, come detto, non risparmiò critiche e dubbi sul lavoro di de Fallois¹⁹.

Fortini, dopo aver ottenuto pochi e sterili ragguagli, si mise a lavorare sul testo incontrando da subito grosse complicazioni. Sebbene non fosse alle prime armi, e non fosse dunque estraneo al «Nilo del linguaggio che [...] trabocca a fecondare i campi della verità» (Benjamin 1973, 27) della scrittura proustiana, tradurre *Jean Santeuil* non equivaleva a lavorare sui velluti della *Recherche*. Il testo, come hanno notato i maggiori interpreti di Proust, appare come un insieme di tessere di un mosaico (Rousset 1962, 136): mancando infatti di una chiara architettura, presenta forti dislivelli stilistici e mescola frammenti disgregati. Insomma, se il *Jean Santeuil* non fa le *pyramides*, come direbbe Flaubert²⁰, è perché a cavallo dei due secoli Proust non era ancora lo scrittore del decennio successivo: in questo romanzo mancato non raggiunse la perfezione stilistica, né tantomeno una conclusa costruzione del mondo romanzesco – e, forse, fu proprio la sua rassegnazione a salvarlo momentaneamente²¹.

Di conseguenza, Fortini smarrì i riferimenti dello stile dei periodi cui era abituato da *Albertine disparue*, nei quali Proust manifestava «la profonda e naturale [...] attitudine a non lasciare nessun frammento di pensiero allo stato nascente o spontaneo ma di concluderlo in una proposizione esatta» (Fortini 2003a, 316). Al contrario, nel *Jean Santeuil* c'è molto d'inconcluso, la sintassi non è ancora quella

¹⁸ AFF, scatola XXVI, cart. 50, lett. n°1.

¹⁹ AFF, scatola XXVI, cart. 50, lett. n°2.

²⁰ Cfr. la lettera a Feydeau del novembre 1857: «Les livres ne se font pas comme les enfants mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité [...] », G. FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bru-
neau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, II, p. 783.

²¹ Scrive Tadié in *Proust e le roman*: «*Jean Santeuil* était un beau roman qui montre comment la *Recherche* était impossible à écrire, et le caractère admirablement nouveau de ses formes : le coup de génie fut de ne pas le publier», J-Y. TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 14).

dei romanzi successivi ed è per questo che, come vedremo, il traduttore sceglierà di agire pesantemente sulla risistemazione del periodo.

Ora, al di là dei fattori stilistici, a ingarbugliare il lavoro di Fortini contribuirono sia la complessa decifrazione dell'intervento di de Fallois, sia gli errori diffusamente presenti nel testo. Perciò, dopo un lavoro durato circa dieci mesi, quando il 28 luglio 1953 consegnò il dattiloscritto a L. Foà, Fortini gioì come se si fosse liberato d'una zavorra: «[...] osanna! La più dura e lunga fatica di traduttore che abbia mai compiuta finora, è finita [...]. (i tre volumi, nel complesso, equivalgono a metà della Bibbia)»²². Inoltre desta interesse il fatto che al termine della sua introduzione all'opera Fortini inserì una nota in cui offrì un sunto dei metodi di traduzione adottati, manifestando cautamente le sue perplessità sull'operato dei curatori francesi:

La traduzione è stata condotta sulla prima edizione francese. La quale contiene diversi errori, che non si sa se imputare alla stampa o al manoscritto. Per di più, si incontrano spesso pagine scritte senza la minima cura, fitte di ripetizioni, di proposizioni subordinate e relative ben lontane, non di rado, dalla fluenza e dal respiro della futura frase della *Recherche*. Il traduttore ha cercato di tenersi egualmente distante da una fedeltà che avrebbe reso il testo più faticoso di quanto talvolta sia e magari illeggibile, come dalla tentazione di «correggere» il suo Autore. E, tutto sommato, ritiene di aver evitato, più di quel primo pericolo, questo secondo. (Fortini in Proust 1953, X)

Insistendo dunque sulle mancanze del testo, sulla noncuranza sintattica e sulla necessità di rinunciare tanto alla "fedeltà" quanto all'intervento risanatore, Fortini fa intendere l'alto grado di complessità del compito del traduttore, soggetto non solo costitutivamente costretto a muoversi in un regime di «libertà vigilata» (Fortini 2003a, 825) nei confronti del modello, ma ora anche bloccato da un testo imperfetto.

Fatte queste necessarie osservazioni, varrà la pena analizzare la versione e soffermarsi su alcuni tratti rappresentativi dell'operazione di Fortini.

Sintassi

La versione di Fortini si presenta uniforme nel suo insieme: il romanzo mantiene un unico livello linguistico-formale sin dalle prime pagine. Nel corso dell'opera non si rinviene mai a quella che Benjamin ha definito la «libertà indisciplinata dei cattivi traduttori» (Benjamin 1962, 49). La riprova di ciò sta nel fatto che s'incontrano dei tratti che emergono con chiarezza fino a diventare delle costanti. Complessivamente, ad apparire maggioritari sono la risistemazione sintattica, l'inserimento

²² AFF, scatola XXVI, cart. 89, lett. n°1.

di frasi parentetiche per reggere i periodi più lunghi, la propensione a snellire la frase, il ricorso al corsivo e una tendenziale applicazione di quella che Fortini definì la tecnica dei «compensi» (Fortini 2017, 111).

Fortini, che descrisse la versione di *Jean Santeuil* come la più complessa che avesse mai dovuto affrontare, dovette queste difficoltà soprattutto a problemi di carattere sintattico. Già Giacomo Debenedetti, traducendo *Un amour de Swann* nel 1948, individuò nella sintassi l'elemento che richiedeva il maggior investimento intellettuale²³ dato che, nella concezione estetica proustiana, è la *visione* ad essere la vera chiave dello stile di uno scrittore, non la tecnica²⁴. Nel *Jean Santeuil*, nonostante l'im maturità artistica di Proust, si intravedono già i primi bagliori di questa tendenza: la sintassi, nella quale Contini colse una «complessità involontaria» (Contini 1970, 112), costrinse Fortini ad operare cospicui rimaneggiamenti.

Prendiamo il caso di un frammento tratto dall'apertura del romanzo, nella sezione in cui si narra dell'incontro fortuito avvenuto in un luogo di villeggiatura bretone tra il narratore e C., lo scrittore che da lì a poco morirà consegnandogli un manoscritto contenente la storia della *Bildung* mancata di Jean. Nel passo qui riportato la voce narrante riflette sui concetti di "âme" et "vie" dopo aver osservato con meraviglia la vitalità di C., che sa ridere con l'oste e con la sua domestica anche nei momenti immediatamente successivi alla pura esperienza estetica:

[...]soit que ces curieuses intelligences, ces nobles caractères réhabilitent pour nous nos plus humbles jouissances en s'y livrant et leur donnent pour nous-mêmes comme un charme nouveau, un baptême d'innocence, soit que, tant que nous ne connaissons que l'âme, si noble, si élevée qu'elle soit, tant que nous ne connaissons pas la matière, nous ne savons pas trop à quelle espèce elle appartient, si c'est bien la nôtre, si c'est une espèce vivante et pourtant que nous admirions l'élévation, la noblesse, nous ne nous récrions de plaisir que devant la parfaite ressemblance de la vie. (Proust 1952, 47)

Il periodo inizia con una congiunzione correlativa e si sviluppa in una serie di subordinate che si infittiscono fino alla principale posta in clausola, attraverso la quale viene sintetizzato un sentimento di pienezza e di forza che caratterizza molte delle riflessioni presenti nel libro – la frase potrebbe essere inclusa nell'insieme che Spitzer ha definito con la formula di «frase a "detonazione"» (Spitzer 1959, 235). I pensieri sgorgano dall'ammirazione nei confronti dello scrittore C. ma non si svi-

²³ Sulle osservazioni di Debenedetti traduttore di Proust rinvio a M. FRANCONI, *La presenza di Proust nel Novecento italiano*. Debenedetti, Morselli, Sereni, Pisa, Pacini editore, 2010, pp.105-36.

²⁴ «[...] car le style, pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision», M. PROUST, *Le Temps retrouvé* [1922], in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, IV, p. 474.

luppano con fare disteso e il periodo si chiude in maniera un po' oscura sul concetto di "ressemblance de la vie". Difatti, per fornire maggior chiarezza e attenuare la dispersione di senso, Fortini rimaneggia il passo agendo sulla struttura:

Sia che quelle intelligenze curiose, quei caratteri nobili ci riabilitino i nostri godimenti più umili concedendovisi e conferendo ad essi quasi un fascino nuovo, un battesimo d'innocenza; sia che, fin quando conosciamo solo l'anima, per quanto nobile ed elevata essa sia, e non conosciamo la materia, non sappiamo bene a quale specie quell'anima appartenga, se si tratta poi della nostra medesima, se è una specie viva quella di cui ammiriamo l'elevatezza e la nobiltà, il nostro grido di piacere è quello che ci balza in gola di fronte all'assoluta identità della vita. (Proust 1954b, 15)

Innanzitutto, va precisato che Fortini interrompe la continuità che il periodo di Proust instaurava con il precedente, dato che mette un punto e fa partire la frase dalla congiunzione "sia". A questo primo elemento di riordino, seguono poi diversi interventi. Sul piano linguistico, la mano del traduttore è meno percepibile che altrove, e sono i ritocchi strutturali a testimoniare ampiamente il suo lavoro: Fortini cerca di snellire il periodo riducendo le costruzioni iterative proustiane ("tant que", "si") creando un nuovo effetto di legato tramite la più basilare congiunzione "e"; poi, tenta di rimuovere le costruzioni superflue (elide il complemento di specificazione "pour nous mêmes"); privilegia la *variatio* nella costruzione della frase ("per quanto" al posto del più volte usato "si" francese); ricorre infine all'iterazione del soggetto "anima" per non far smarrire il senso del discorso.

L'aderenza ai significanti è pressoché assoluta fino all'ultima proposizione, nella quale Fortini interviene maggiormente: adotta una costruzione lineare facendo a meno della frase scissa – frequentissima nelle discese analitiche di Proust –, rinvigorisce l'immagine usando la perifrasi "ci balza in gola" per tradurre il più neutro "récrions" e infine innalza il tono con l'aggettivo "assoluto". Concedendosi qualche margine di libertà, Fortini offre un finale più orientato alla trasmissione di senso e riformula la "parfaite ressemblance" in "assoluta identità", chiarificando il senso della frase. Nel complesso, come dimostrano piccoli accorgimenti strutturali, lessicali e di punteggiatura, il passo riportato è una fedele specola delle scelte traduttive adottate in tutta l'opera: Fortini tende a dare ordine alla scrittura di Proust – solitamente composta da «un periodo mai diretto e paratattico ma avvolto su se stesso, elicoidale» (Fortini 2003a, 316) – e spesso cerca di arginare il flusso torrentizio delle proposizioni attraverso l'uso gerarchizzante dell'interpunzione, dell'inciso e delle frasi parentetiche. Anche altrove si impegna ad annullare la sospensione sintattica

che Proust aveva prodotto con la dislocazione della principale in clausola, guadagnando nella rapidità della trasmissione di senso²⁵.

Queste tendenze sono riscontrabili già nella traduzione di *Albertine disparue* del 1951. Difatti, anche nel brano antologizzato ne *Il ladro di ciliege* (Fortini 1982, 142-147) si notano dei rimaneggiamenti del periodo piuttosto importanti. Nello straordinario passo trascritto da Fortini Marcel ripercorre il suo viaggio a Venezia con la madre e, con uno sguardo di rimando, ricollega la città lagunare a Combray, altro suo luogo del cuore: l'immagine della madre, ormai appassita ma ancora capace di trasmettergli il suo amore, si fonde con quella di una finestra a ogiva di una facciata veneziana che da quel momento gli parlerà per sempre dell'affetto materno. Nella descrizione del sovrapporsi dei ricordi tra Venezia e Combray, il traduttore interviene con un punto, segmenta in due parti il lungo periodo e, proprio laddove Proust si era interrotto, crea un nuovo effetto di legato accorpendo il secondo movimento alla frase (145). Ne esce una struttura più bilanciata che dispone i tre elementi coinvolti a mo' di equazione: nel primo periodo convivono le ombre di Venezia, quelle di Combray e la facciata rinascimentale; nel secondo le tende di Venezia, quelle di Combray e le finestre gotiche.

In sostanza, nelle versioni di Fortini è sempre tangibile la sua volontà di fare chiarezza che deriva da quel principio manzoniano che caratterizza tutta la sua opera: la ricerca di un *vero veduto dalla mente*.

Scelte lessicali

Quasi cinquant'anni dopo la traduzione di *Albertine disparue* Fortini parlò della lingua di Proust come di «un'avventura stilistica che servì a far[gli] capire, una volta per sempre, l'inseparabilità fra moto verso la trasformazione dei rapporti fra gli uomini e moto dei poemi verbali» (1993, 54-55). Questo apprendistato passò anche per il lavoro su *Jean Santeuil*, stilisticamente ancora imperfetto ma non privo di una lingua ricercata e permeabile alla tradizione.

La risposta traduttologica di Fortini consistette nell'impiegare una lingua in cui spiccano una sobria ricercatezza accompagnata dal gusto per la *variatio*, la diffusa presenza di toscanismi e una patina primonovecentesca che ricopre tante pagine del romanzo. Una simile cura e attenzione non sorprende se proviene da un poeta

²⁵ «Certains êtres humains désirent, parce que ne le connaissant qu'en imagination ils ne le connaissent qu'en beau, ce qui leur a toujours manqué» (251) : «Certi esseri umani desiderano quel che non hanno mai avuto, perché, conoscendolo solo in immaginazione, ne conoscono solo l'aspetto bello» (162).

«Ce qui fait qu'on aime la solitude, qu'on y a mille pensées, que la nature nous devient compréhensible et éloquente, pour lui c'est l'amour» (121) : «L'amore è, per lui, la ragione per cui si ama la solitudine, si hanno mille pensieri e la natura ci diviene comprensibile ed eloquente» (559).

e critico tanto sensibile ai problemi linguistici, per di più se costretto a volgere una «pittura verbale» (Spitzer 1959, 246) ancora in via di sviluppo.

A riprova di quanto detto, prendiamo come campione d'analisi un passo estrapolato dall'ottava parte del romanzo. Si tratta di uno dei tanti momenti in cui il protagonista e il suo amico Henri s'imbattono nello snobismo di alcune figure²⁶. In questo caso a fare capolino è Madame Lawrence:

Dans ce tête-à-tête de la conversation mondaine où tout, depuis la soie pale des fauteuils jusqu'au parfum des fleurs et au regard franc des femmes, tout semblait amollir son cœur entrouvert comme les roses penchées dans l'air chaud hors de leur gaine de cristal et comme la bouche de Mme Lawrence que la confiance desserrait à tous moments dans un sourire, il donnait son âme à celle qui lui parlait avec douceur, et avec son âme sa confiance absolue. (Proust 1952, III, 57)

Traduce così Fortini:

In quella intimità della conversazione mondana dove tutto, dalla pallida seta delle poltrone fino al profumo dei fiori e al franco sguardo delle donne, pareva molcere il suo cuore semidischiuso come le rose, piegate nell'aria tiepida fuor della loro guaina di cristallo, e come la bocca della signora Lawrence che la fiducia apriva continuamente al sorriso, egli dava l'anima a chi gli avesse parlato con dolcezza; e, con l'anima, la sua fiducia intera. (Proust 1954b, 511)

L'«interferenza» tra testi a cui si è accennato poc'anzi sembra presentarsi con chiarezza in questo frammento: il testo di Proust viene offerto con un italiano che ricerca il sostegno di una memoria poetica e la lingua adottata è a tratti letteraria²⁷. Se già la dislocazione aggettivale è la spia di un innalzamento di stile (“pallida seta”; “franco sguardo”), la scelta di volgere “amollir” con “molcere il suo cuore” suona come un evidente leopardismo, quasi al punto da sembrare un calco da *A Silvia* («non ti molceva il core», v.44) – a ciò si aggiunga che anche nelle traduzioni kafkiane Fortini dichiarò un suo riavvicinamento alla prosa di Leopardi²⁸. Inoltre, a mantenere un tono aulico contribuiscono l'aggettivo “semidischiuso” che traduce il più semplice “entrouvert” e la forma apocopata “fuor”. Appare lampante che Fortini volle retrodatare la lingua della versione e utilizzò degli stilemi che conferiscono al testo il colore della distanza.

²⁶ Per questo motivo l'edizione di Clarac inserirà l'episodio nella sezione intitolata «Figures mondaines», in *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, op. cit., p. 734 e ss.

²⁷ Si veda quanto spiega Fortini in *Traduzione e rifacimento* ragionando attorno al concetto crociano di “nostalgia dell'originale”: «[...] per indurre un fenomeno di interferenza fra i testi, si che il vero risultato sia nel sovrapporsi d'una memoria e d'un presente» (F. FORTINI, 2003a, 823).

²⁸ Si afferma in FORTINI & JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 74: «per tradurre quel Kafka dei racconti mi ero fatto l'orecchio sulle *Operette morali*».

Nell'insieme, la traduzione è costellata di parole poco usate, di toscanismi e di preziosismi che in alcuni tratti sembrano volere avvicinare il testo di Proust alla prosa italiana coeva agli anni della sua composizione. E sebbene l'italiano cui ricorre Fortini risulti infine essere meno datato di quello della prosa di inizio Novecento – di cui peraltro sarebbe difficile determinare una koiné²⁹ –, è evidente che la veste linguistica del *Jean Santeuil* non dialoga con la prosa degli anni Cinquanta in cui è stata pubblicata ma si allaccia a una lingua che suona più antica. Non a caso, qualche anno più tardi Fortini dirà che Proust fu l'autore dell'ultimo grande poema ottocentesco uscito fuori tempo massimo (Fortini 1998, 46).

Guardando ad altri passi testuali, è frequente trovare i segni del fatto che Fortini non restò passivo davanti al testo, come dimostrano alcune scelte che lo allontanano dal “grado zero”. Sono numerosi i passi che testimoniano una ricercatezza stilistica, come si nota ad esempio nella traduzione di “réaliser l'impression” con “concretare l'impressione” al posto del più immediato ‘realizzare’; di “douceur” con “mitezza” e “gens” con “esistenze” al posto dei più semplici ‘dolcezza’ e ‘persone’; o, tra gli altri, “prétensieuse” non con ‘pretenzioso’ bensì con la variante “pretenzioso”. Analogamente, lo stesso atteggiamento si scorge nella ricerca di variazioni sinonimiche, nell'ampio uso di toscanismi, nel ricorso a formule che suonano obsolete – accorpamento dei clitici (“recando seco”, 204), forme non dittongate, conservazioni di vocali protetiche (“in ispirito”, 242) – o a infinitive e modali piuttosto ricercate (“les creusements des abîmes” tradotto con “quello scavarsi degli abissi”, 373); “il ne sentit plus rien que son cœur qui battait vite et douloureusement” che diventa “sentiva il proprio cuore palpitare a tempesta, dolorosamente”, 544).

La diffusa presenza di queste caratteristiche sembra dimostrare che Fortini abbia applicato coscienziosamente la tecnica dei “compensi” (Fortini 2017, 111) per la quale il traduttore, abituato al fatto che qualcosa dell'originale andrà perduto, sceglie di agire accuratamente su altri livelli testuali per compensare quelle perdite. In questo modo si sforza, come insegna Benjamin, di «trovare quell'atteggiamento verso la lingua che si traduce, che possa ridestare in essa l'eco dell'originale» (Benjamin 1962, 47). Per questi motivi, Fortini tentò di conferire alla sua versione un elevato livello linguistico al fine di restituire, per quanto possibile, tutta l'elaboratezza dello stile di Proust, tutta la complessità della sua lingua. Del resto, come disse Spitzer, «niente è semplice nel mondo – e niente è semplice nello stile di Proust» (Spitzer 1959, 233).

²⁹ Su questo si veda anche quanto sostenuto da Mengaldo, che ha sottolineato la difficoltà di identificare in maniera marcata le caratteristiche della prosa italiana di inizio Novecento, a differenza della lirica. Cfr. V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 135-136.

Questa sintetica analisi della prima traduzione italiana del *Jean Santeuil* permette di cogliere l'alto grado di complessità dell'operazione culturale compiuta da Fortini. La particolare genesi del romanzo e la sua tortuosa ricezione condussero il traduttore a faticare quanto mai prima – forse solo nella traduzione del *Faust* di Goethe Fortini si arrovellò maggiormente³⁰. Come visto, per consegnare questa versione egli si dovette misurare con un periodo intricato, con una lingua ricca, con frasi frante e con incongruenze dovute a una curatela negligente. Per questo motivo, anche il testo di Fortini non risulta essere perfetto in ogni sua parte, e vi si riscontrano delle discordanze dei tempi verbali, delle frasi oscure o, addirittura, dei momenti in cui il traduttore depona le armi inserendo delle note a piè di pagina per illustrare dei giochi fonici irriproducibili³¹. E pur tuttavia, il suo lavoro si dimostra rigoroso e ben fondato su scelte formali che danno al testo una veste uniforme. Non per nulla, nella revisione fatta da Mariolina Bertini uscita per la «NUE» di Einaudi nel 1976 e basata sull'edizione di Clarac, la traduzione di Fortini sarà ritoccata in minima parte, con la mera rimozione di qualche toscanismo di troppo.

In conclusione, se questa traduzione risulta valida e riuscita ancora oggi, lo si deve alla lungimirante scelta editoriale di affidare un testo simile a un traduttore con un alto grado di consapevolezza su Proust e sulla sua poetica³². Perciò si può affermare che la scelta della redazione di Einaudi di affidare il testo a Fortini permise di conferire a un'opera tanto dibattuta una garanzia di affidabilità, indebolendo le insicurezze che la attorniavano per i motivi discussi più sopra.

In ultimo, il carattere meritorio di questa traduzione risiede nel fatto che fece comprendere anche in Italia che Proust non fu l'autore di un solo libro, ma che la *Recherche* aveva alle spalle una complessa genealogia e che, come ogni capolavoro, nasceva da una lunga pazienza. La versione di Fortini veicolò dunque un messaggio molto importante: veniva ben illustrato il modo in cui, mentre Mann pubblicava *I Buddenbrook* in Germania e in Italia uscivano *Senilità* e i romanzi di Pirandello, il giovane Proust tentasse di elaborare, senza successo, quel suo primo romanzo di cui si avrebbe avuto notizia solo anni dopo. D'altronde, come ha scritto Mariolina Bertini, «la vita postuma di Proust è, credo, la più ricca di paradossi, contraddizioni e colpi di scena che si sia dato immaginare» (Bongiovanni Bertini 1996, 9).

³⁰ Cfr. CASES, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019.

³¹ Cfr. PROUST 1954b, pp. 504-505.

³² A tal proposito si veda quanto affermato da Fortini: «Il traduttore è un lettore o lettore-critico, con una sua cultura e situazione storico-sociale e con una sua nozione di letteratura e di poesia, a vari livelli di consapevolezza» (*Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 123-124).

Bibliografia

- ADAM, A. (1952), *Notes sur deux livres récents : Marcel Proust, Jean Santeuil*, «Revue des sciences humaines», 359-365.
- BATAILLE, G. ([1957] 1987), *La letteratura e il male*, Milano, SE.
- BENJAMIN, W. (1962), *Il compito del traduttore in Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 39-52.
- ID. (1973), *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- BONGIOVANNI BERTINI, M. (1996), *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BLANCHOT, M. (1959), *Jean Santeuil* in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- ID. (2002), *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, 3-8.
- CASES, C. (2019), *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet.
- CONTINI, G. (1970), «*Jean Santeuil*» ossia *l'infanzia della «Recherche»* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 111-137.
- DE FALLOIS, B. (2013) «*L'histoire d'un roman est un roman*», entretien avec Nathalie Mauriac Dyer, «Genesis», 36, 105-112.
- FLAUBERT, G. (1980), *Correspondance*, II, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- FORTINI, F. & JACHIA, P. (1993), *Fortini. Leggere e scrivere*, Milano, Marco Nardi Editore.
- FORTINI, F. (1982), *Il ladro di ciliegie*, Torino, Einaudi.
- ([1968]1998), *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore.
- (2003a), *Verifica dei poteri* [1965], in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, «I Meridiani».
- (2003a), *Saggi italiani* [1974], in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, «I Meridiani».
- (2003b), *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2017), *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet.

- FRANCIONI, M. (2010), *La presenza di Proust nel Novecento italiano*. Debenedetti, Morselli, Sereni, Pisa, Pacini editore.
- GUARALDO, E. (1971), *Per una storia di Jean Santeuil*, «Paragone», XII, 260, 89-126.
 – (1972), *Il volto nuovo del 'Jean Santeuil' di Proust*, «Paragone», XIII, 272, 51-67.
- HACHEZ, W. (1958), *Remarques sur la chronologie de Jean Santeuil*, «Bulletin Marcel Proust», 8, 528-532.
- MAUROIS, A. (1952), *Préface* in PROUST, M. *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 9-27.
- MENGALDO P.V. (1996), *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, BOLLATI Boringhieri.
 – (2014), *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- MONTALE, E. (1996), *Proust (o quasi)* [1952] in *Il secondo mestiere*, I, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1387-1393.
- PROUST, M. (1952), *Jean Santeuil*, I, II, III, éd. B. de Fallois, Paris, Gallimard.
 – (1954a), *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, préface de B. De Fallois, Paris, Gallimard.
 – (1954b), *Jean Santeuil*, Torino, Einaudi.
 – (1971), *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
 – (1989), *Le Temps retrouvé* [1922] in *À la recherche du temps perdu*, IV, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROUSSET, J. (1962), *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti.
- SPITZER, L. (1959), *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi.
- TADIÉ, J.-Y. ([1986] 2003), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.

