

Per un'analisi delle traduzioni italiane dei *Cris de Paris* della *Recherche*

LUDOVICA DE ANGELIS
Università degli Studi di Trento

Ludovica De Angelis è dottoranda del XXXVII° ciclo del corso di dottorato in Scienze Cognitive presso l'Università degli Studi di Trento. Si è laureata in Linguistica presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi riguardante l'influenza dei verbi sintagmatici veneti nell'uso dei *phrasal verbs*. Gli argomenti indagati nell'ambito del suo progetto di dottorato sono il bilinguismo, il trilinguismo, l'interazione tra lingue maggioritarie e varietà non standard e l'acquisizione del linguaggio, attraverso strumenti propri della psicolinguistica.

Nel presente articolo, si vuole proporre un'analisi approfondita delle principali traduzioni in italiano di alcuni *cris*, tratti dalle traduzioni di Giovanni Raboni, Paolo Serini, Giovanna Parisse e Maria Teresa Nessi Somaini, sulla base della loro rappresentatività testuale. I *cris* saranno esaminati dal punto di vista sintattico, morfologico, fonetico e semantico, sia come entità indipendente dal testo, sia in rapporto ad esso.

Cris de Paris, La Prigioniera, traduzione, sintassi, morfologia, fonetica, semantica

Et il me semblait que, si jamais je devais quitter ce quartier aristocratique [...] les rues et boulevards du centre (où la fruiterie, la poissonnerie, etc... stabilisées dans de grandes maisons d'alimentation, rendraient inutiles les cris des marchands, qui n'eussent pas, du reste, réussi à se faire entendre) me sembleraient bien mornes, bien inhabitables, dépouillés, décantés de toutes ces litanies des petits métiers et des ambulantes mangeailles, privés de l'orchestre qui venait me charmer dès le matin (Proust 1987, III, 643)¹

¹ Tutte le citazioni della *Recherche* fanno riferimento a *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 4 voll., 1987-1989. All'edizione indicata con la sigla RTP seguita dal tomo in numero romano, seguirà il numero di pagina.

Introduzione

La Prisonnière è il primo dei volumi postumi della *Recherche*: nel 1922 vengono pubblicati *La Regarder Dormir* e *Mes Réveils*, cui seguono, nel 1923, *Une matinée au Trocadéro* – inizialmente intitolato *Cris de Paris* –, *La mort de Bergotte* e *Le Septuor de Vinteuil* (Proust 1988, III, 1660-1668). Sebbene il volume completo appaia molto più tardi in Italia, questi frammenti si rivelano molto utili per la diffusione del testo proustiano tra gli intellettuali italiani.

Malgrado il «clima francofobo»² già negli anni '20 vengono realizzate le prime traduzioni italiane di alcune parti del volume. Il 18 febbraio 1923, la rivista «Il Mondo» pubblica *La morte di Bergotte*, a cura di Corrado Alvaro. Nei due anni successivi, vengono pubblicati *I paesaggi di Elstir* («Esame») e *Soggiorno a Venezia nel dopoguerra* («Il Mondo») a cura di Renato Mucci. A causa delle politiche del regime fascista³, bisogna attendere il 1944 per una nuova traduzione: *La precauzione inutile. Romanzo*, realizzata da Eugenio Giovannetti a partire da *Précaution inutile : roman inédit par Marcel Proust* («Les Œuvres libres», 1923).

Le traduzioni dell'opera completa compaiono solo a partire dal secondo dopoguerra, quando la casa editrice Einaudi avvia la pubblicazione dei volumi della *Recherche*: a Paolo Serini è affidata *La Prisonnière*. Gli anni '80 vedono la pubblicazione della traduzione completa di Giovanni Raboni per Mondadori, cui fanno seguito quella della casa editrice Newton Compton (ripresa, su licenza, da L'Orsa Maggiore), lavoro collettivo che riprende l'assetto einaudiano e di cui Giovanna Parisse traduce il volume di nostro interesse, e quella Maria Teresa Nessi Somaini per Rizzoli BUR⁴.

Il presente studio si propone di esaminare le “Grida di Parigi”, presentate nelle traduzioni complete sopra citate⁵. La specificità del contesto narrativo in cui questi frammenti si inseriscono rende possibili due tipi di interpretazioni: contestuale

² Cfr. MANUELA RACCANELLO, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Firenze, le lettere, 2014, p. 11.

³ GILBERT BOSETTI, « Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie », in Viviana Agostini-Ouafi (a cura di), *Transalpina. Études italiennes*, n. 7, 2004, pp. 35-36.

⁴ Nella presente proposta saranno prese come riferimento le edizioni di L'Orsa Maggiore per Giovanna Parisse e di Oscar Mondadori per Giovanni Raboni. Nell'edizione Rizzoli BUR il testo è preceduto da una premessa al testo di Giovanni Bogliolo e Piero Toffano.

⁵ Cfr. ORNELLA TAJANI, “Faire du Marcel in italiano: traduttori e traduttrici alle prese con l'autopastiche proustiano”, *Quaderni Proustiani*, n. 15, Padova, Padova University Press, 2021, pp. 99-116; si esamina la resa del brano dei gelati in Raboni, Serini e Parisse. Riguardo alle traduzioni in altre lingue, si veda anche DANIEL KARLIN, «Traduire les cris de Paris dans *La Prisonnière*», in *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2018, pp. 105-122, in cui si analizza la traduzione di Scott Moncrieff (*The Captive*, 1929) – e le revisioni effettuate da Kilmartin ed Enright – e la traduzione di Carol Clark del 2002.

(grida inserite nella narrazione) e isolata (grida come testo estratto dal contesto). L'ordine di disposizione delle grida, la scansione morfosintattica, la risoluzione fonica e la tensione semantica sottostante risultano essere elementi interessanti per la costituzione di un commento completo ed esaustivo. Ci si soffermerà su due livelli di analisi:

- Livello morfosintattico-prosodico: si terrà conto dell'aderenza delle traduzioni al testo originale francese. In particolare, si guarderà al mantenimento e/o alla rielaborazione della struttura sintattica e della scansione metrica e prosodica di partenza. Dal punto di vista lessicale, si esaminerà la corrispondenza testuale e l'eventuale uso di sinonimi e/o termini differenti rispetto all'originale.
- Livello sociolinguistico: si analizzeranno le scelte lessicali dal punto di vista diafasico, diastratico e diatopico, confrontando il contesto di partenza con quello di arrivo e considerando il punto di vista del lettore. Sarà posta particolare attenzione all'aspetto diacronico del testo, tenendo in considerazione l'identità temporale del lessico.

L'analisi sarà effettuata attraverso il *Trésor de la Langue Française*, il dizionario *Le Robert*, l'enciclopedia *Treccani* e il dizionario *Devoto-Oli*. Accanto a queste quattro fonti di base, saranno consultati altri strumenti a sostegno delle interpretazioni. In questo modo, si vuole elaborare un profilo chiaro e completo delle traduzioni proposte, ricostruendo un quadro interpretativo che guardi al fruitore dell'opera (originale e tradotta), al periodo di scrittura, allo stile autoriale, all'aspetto linguistico del testo (fonetica, morfologia, sintassi, prosodia). In particolare, dopo aver riassunto la storia delle grida nel contesto francese, ci si concentrerà sulle versioni italiane: l'analisi verterà sui *cris* che presentano gli aspetti più rappresentativi del testo originale e tradotto.

Les Cris de Paris: dalle origini alla Recherche

Con l'espressione *cris de Paris* si fa riferimento a una serie di motti in rima riguardanti i mestieri di strada, i cui contenuti nascondono un significato di carattere erotico e sessuale. In Francia, uno dei principali autori dei *cris* del periodo è Guillaume de La Villeneuve, autore di *Crieries de Paris*, risalente agli anni '60 del 1200⁶. Durante il XIX secolo, i *cris* assumono una marcata connotazione antiquaria, accentuata dall'affermazione della fotografia: in seguito, tra la fine dell'ultimo

⁶ LAURENT VISSIÈRE, « Les métamorphoses littéraires des cris de Paris au Moyen Âge », in L. Guellec, F. Hache Bisset (dir.), *Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder*, Marsiglia, Gaussen, 2012, p. 24.

decennio dell'800 e il primo del '900, Eugène Atget pubblica una raccolta di foto aventi per soggetto i mercanti di strada.

La progressiva scomparsa dei venditori ambulanti porta gli intellettuali di Parigi a redigere delle opere di stampo archivistico che raccolgano le grida e i loro significati. L'interesse degli intellettuali si esprime così attraverso la musica, la poesia, lo studio scientifico⁷. La prima opera critica in cui le grida sono descritte attraverso delle immagini e con accompagnamento musicale è *Les cris de Paris avec accompagnement de musique dessinés par Vathier et lithographiés per E. Engelmann*, pubblicata da E. Engelmann nel 1822⁸. Successivamente, sotto lo pseudonimo di J. C. M. Flâneur, Lanterelu pubblica nel 1840 *Les Embarras de Paris : Quel horrible fracas, quel tumulte, quel cris*⁹. Nel 1855, Léon Peuchot compone la canzone *Ferraille à vendre ! Chiffons !*¹⁰. Inoltre, da un punto di vista più strettamente letterario, diverse sono le opere che menzionano o riportano le grida: *Père Goriot* (1834) e *Illusions perdues* (1843) di Honoré de Balzac¹¹, *Le mauvais vitrier* di Charles Baudelaire (1862), *L'éducation sentimentale* (1869), *Madame Bovary* (1856) e *Bouvard et Pécuchet* (1880) di Gustave Flaubert, *Le ventre de Paris* (1873) di Émile Zola¹².

Sul piano descrittivo *Les voix de Paris* di Jean-Georges Kastner, pubblicato nel 1857, offre una descrizione completa delle grida accompagnate da esempi musicali e, alla fine del volume, da una composizione orchestrale dal titolo *Les cris de Paris*, edita sulla base di un testo di Édouard Thierry¹³. Il fattore più interessante relativo a *Les voix de Paris* è l'approccio dell'autore alle grida, concepite come un "reperto storico" da conservare:

⁷ JACK BLASZKIEWICZ, *Listening to the Old City: Street Cries and Urbanization in Paris, ca. 1860*, «Journal of Musicology», 37(2), Oakland, University of California Press, 2020, p. 125.

⁸ MARICA BOTTARO, *Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David*, « Gli spazi della musica », 4-1, 2015, p. 72.

⁹ J. BLASZKIEWICZ, *Listening to the Old City, op. cit.*, p. 139.

¹⁰ J. BLASZKIEWICZ, *Ibidem*, p. 134.

¹¹ Lo stesso Honoré de Balzac partecipò alla composizione dell'opera collettiva *Le Diable à Paris* (1845-1846), in cui si proponeva di rappresentare la vita pubblica e privata dei parigini. Si veda M. GANTREL, *La rue et ses cris : images du vieux Paris chez Balzac, Flaubert et Zola*, « *The French Review* », 87-1, 2015, p. 140.

¹² M. GANTREL, *La rue et ses cris, op. cit.*, pp. 137-152.

¹³ CÉCILE LEBLANC, *De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust*, « *Revue d'histoire littéraire de la France* », 4 (107), 2007, p. 905. Inoltre, Kastner era a conoscenza dell'opera *Les Cris de Paris* (1527) di Clément Janequin, una delle prime composizioni musicali con argomento le grida (si veda M. BOTTARO, *Dalla strada alla sala da concerto, op. cit.*, p. 75). Del medesimo secolo è la raccolta in versi *Les Cris de Paris* (1545) di Antoine Troquet (Cfr. VERDUN-LOUIS SAULNIER, *Aspects de la facétie populaire. Les Cris de Paris d'Antoine Troquet. Discussion*, «Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance», n. 7, 1977, pp. 147-148).

Il y a aussi, dirons-nous, une *musique sociale*, une *musique populaire* dans un sens beaucoup plus large que celui qu'on donne généralement à ce mot. C'est l'ensemble des cris tantôt collectifs, tantôt individuels, qui sont comme la voix de peuples, et qui deviennent dans certaines civilisations des symboles, des formules traditionnelles affectés à certains groupes, à certaines professions distinctes. (Kastner 1857, V)

Tale interesse memorialistico si allarga anche ai quotidiani: su «Le Petit Parisien» nel 1888 compare un articolo dal titolo *Les Métiers Bizarres*, in cui sono descritti alcuni mercanti di strada¹⁴. Il proliferare di opere relative alle grida e la crescita dell'interesse generale per questi antichi mestieri influenzano anche la composizione della *Recherche*, che vi dedica diverse pagine.

La storia redazionale dei *cris* presenti in *La Prisonnière* risulta complessa almeno quanto quella del volume: come segnala Mauriac Dyer, essi non appaiono prima del 1923, quando vengono pubblicati nel numero del I gennaio di «La Nouvelle Revue Française»¹⁵. Tuttavia, l'ispirazione delle grida potrebbe essere ricercata nella biografia dell'autore e, nella fattispecie, nelle sue conoscenze musicali. In una lettera del gennaio 1908 a Daniel Halévy, la *pièce* teatrale *Louise* (messa in scena per la prima volta il 2 febbraio 1900 all'*Opéra-Comique*¹⁶) viene definita da Proust «le stupide opéra de Charpentier»¹⁷. Una simile opinione, seppur indiretta, si ritrova in una lettera del 19 giugno 1919 a Jean Cocteau: Saint-Saëns viene messo in rapporto a Charpentier e Bruneau¹⁸. La scelta di Proust di ricorrere a un'opera che non godeva della sua ammirazione può essere giustificata adottando la prospettiva critica dell'autore in merito alla percezione dei *cris*¹⁹. Innanzitutto, le grida sono riutilizzate come frammenti dal significato diverso da quello originario²⁰. Charpentier e

¹⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k472678b/f1.item.r=.zoom>.

¹⁵ NATHALIE MAURIAC DYER, *Un "avant-texte" des "Cris de Paris" dans La Prisonnière*, «Bulletin Marcel Proust», 144, 1994, pp. 7-13. La stessa autrice compendia la storia redazionale delle grida: non presenti nel Cahier IX di *mise au net*, esse sono menzionate dall'autore in una lettera a Benjamin Crémieux, del 5 (o 6) agosto 1922 (*Corr.*, t. XXI, pp. 402-404). In questo stesso periodo, il frammento relativo alle grida sarebbe stato promesso a Jacques Rivière per «La Nouvelle Revue Française». Successivamente concepite per essere incluse in *Précaution inutile*, le grida compariranno direttamente nel già citato numero della «NRF».

¹⁶ C. LÉBLANC, *De Charpentier à Wagner*, *op. cit.*, p. 903.

¹⁷ PHILIP KOLB (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust (Corr.)*, Parigi, Plon, t. XXI, pp. 631-632; C. LÉBLANC, *Ibidem*.

¹⁸ *Corr.*, t. XVIII, pp. 267-268; DANIEL KARLIN (2018), *Street songs: writers and urban songs and cries, 1800-1925*, Oxford, Oxford University Press, p. 152.

¹⁹ C. LÉBLANC, *De Charpentier à Wagner*, *op. cit.*, p. 904.

²⁰ Anche dal punto di vista formale, nel testo proustiano le grida sono presentate come delle composizioni scandite e ordinate: «La contribution de Proust au genre des « cris » est tout à fait caractéristique : il l'anoblit. Les bruits de la rue n'y sont pas représentés comme la cacophonie à laquelle ils ressemblent souvent mais comme une gracieuse et complexe composition musicale, telle cette « Ouverture pour un jour de fête » qui, avec ses instruments à vent (« corne », « trompette

Proust guardano al significato metaforico dei *cris*, riprendendone il tono e il legame tra parola ed espressione emotiva²¹: sia in *La Prisonnière*, sia in *Louise*, le grida possiedono una connotazione sensuale²². Albertine, “prigioniera” – anche se non del tutto – del narratore, percepisce i *cris de la rue* come un richiamo verso i piaceri della vita. In questo senso, per il narratore le grida sono motivo di sgomento e preoccupazione rispetto all’incapacità di poter controllare l’amata, di cui le fantasie e i desideri sensuali sono stimolati da una continua, quanto variabile, litania²³. Louise, la protagonista dell’opera di Charpentier, vive una situazione analoga, in quanto “prigioniera” dei genitori²⁴. Bisogna aggiungere, inoltre, che le conoscenze e la sensibilità musicali attribuite al personaggio di Albertine sono agli antipodi rispetto a quelle dell’eroe: ad esempio, la *jeune fille* cita una canzone di Émile Durand, autore considerato di cattivo gusto dall’eroe²⁵. Pertanto, Albertine apprezza non solo i *cris*, ma anche i cibi che descrivono, in quanto associati al piacere e all’edonismo. Al

», « flute »), son vocabulaire soutenu (« un pâtre de Sicile », « dans un beau jour ») et un registre sémantique orienté vers les thèmes du divertissement et de la légèreté, évoque un genre typiquement aristocratique (« finement écrits »), celui de la pastorale [...]], MARTINE GANTREL, *Albertine ou l'étrangère: une nouvelle interprétation des "Cris de Paris" dans La Prisonnière*, in «Revue d'histoire littéraire de la France, 1, pp. 6-7.

²¹ C. LEBLANC, *De Charpentier à Wagner, op. cit.*, pp. 909-910.

²² C. LEBLANC, *Ibidem*, pp. 915-916 ; JEAN MILLY, *Glaces et cris de Paris dans La Prisonnière de Proust*, in « Mélanges de Langue de Littérature française offerts à Pierre Larthomas », Parigi, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, pp. 336-337.

²³ RTP, III, pp. 623-625. I. «Nelle succinte descrizioni che di quei gridi tradizionali offre il romanziere, un’idea soprattutto risalta con una insistente evidenza : l’identità della musica con il canto della chiesa cattolica. E questa idea, d’altra parte, non è soltanto elaborata di per se stessa da un acutissimo osservatore, ma si riallaccia alle preoccupazioni del suo eroe. In quei gridi, anche se accennano alle più terrestri «nourritures», scorre come un mistico *basso continuo*, che sottolinea i diritti del cielo, in nome del quale Marcel cerca di trattenerne Albertine sull’orlo del precipizio. Sono specialmente certe improvvise interruzioni a ricordare alla raffinata sensibilità «storica» di Proust l’insieme di declamazione e di canto, proprio della musica delle vecchie chiese» (LEO SPITZER, *L’Etimologia di un «Cris de Paris»*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1977, «Piccola Biblioteca Einaudi», pp. 329. Nell’opera di Kastner le grida sono considerate come una presenza canora costante nel panorama parigino: «le voci di Parigi, racconta l’autore, accompagnano la vita della città, da mattina a sera, come una sorta di basso continuo; si crea, attraverso le loro infinite variazioni, «una specie di canone polimorfico perpetuo che lascerebbe il musicista più abile nell’incapacità di trovare l’ultima nota» (BOTTARO, *Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David*, op. cit., p.70). Sulla natura rituale e sull’aspetto religioso dei *Cris de Paris* si sofferma anche l’articolo di Stéphane Chaudier, *Proust et les rites*, «Cahiers életroniques de l’imaginaire», 3, 2005, p. 94: «La jubilation qui accompagne la pratique rituelle se manifeste encore plus nettement dans le célèbre passage des cris de Paris. Le rite sort du temple ; il est ressaisi dans une situation profane. Cet « écart » volontaire produit une métaphore elle-même source d’enchantement, car la jouissance pour Proust est toujours liée non à la situation en tant que telle mais aux ressources qu’elle offre à la créativité langagière [...]]».

²⁴ C. LEBLANC, *De Charpentier à Wagner, op. cit.*, p. 915.

²⁵ RTP, III, p. 521 et p. 1701.

contrario, l'eroe li detesta: rivelando la fuggevolezza della donna amata, essi incarnano il presagio della perdita. Infine, da un punto di vista più sociale che musicale, le grida sono considerate all'opposto della raffinatezza, elemento cardine della psicologia snob e della visione estetizzante dell'eroe, che tenta di orientare i gusti di Albertine limitandone il potere fascinatore²⁶.

Oltre a Charpentier, altri autori all'interno del panorama musicale di Proust potrebbero aver avuto una certa influenza sul tema in questione. L'ambiente del mercato fa la sua comparsa in *Quadri di un'esposizione* di M. P. Musorgskij²⁷ – riarrangiato da M. Ravel nel 1922 – in particolare nella sezione *Limoges, Le Marché (La Grande Nouvelle)*. Offenbach e il librettista Armand Lapointe citano *Les voix de Paris* nell'operetta buffa *Mesdames de la Halle*, andata in scena il 3 marzo 1858. L'opera si svolge al *Marché des Innocents*. Per quanto non si abbia alcuna prova che Proust abbia assistito alle rappresentazioni delle opere sopra menzionate, il fatto che i musicisti siano presenti in più luoghi della corrispondenza²⁸ testimonia dell'influenza che questi possono aver esercitato sull'autore²⁹. D'altra parte, abbiamo la certezza che Proust abbia letto *Les Vivants et Les Morts* di Anna de Noailles, raccolta poetica in cui la figura del mercante è più volte rappresentata³⁰. Oltre alla raccolta della Noailles, è doveroso citare l'opera *La Maison d'un Artiste* di Edmond de Goncourt, in cui è presente una lista di tipologie di mercanti di strada e di merci

²⁶ C. LEBLANC, *De Charpentier à Wagner*, op. cit., p. 917-919.

²⁷ <https://www.britannica.com/topic/Pictures-at-an-Exhibition>.

²⁸ *Corr.*, t. III, p. 72; t. V, p. 97; t. X, p. 113 e p. 363; t. XII, pp. 48-51, p. 181 e p. 293; t. XIV, p. 277; t. XX, p. 304, p. 369.

²⁹ All'inizio della parte relativa alle grida, Proust cita altre due opere (*RTP*, III, p. 624): *Pelléas et Mélisande*, composta da Claude Debussy (*Corr.*, t. X, pp. 261-263) e *Esther* di Jean Racine, di cui il testo è citato nella *Recherche* (per approfondimenti, si veda ANTOINE COMPAGNON, RICHARD E. GOODKIN, CHARLES G. GILLESPIE, *Proust on Racine*, in «Yale French Studies», n. 76, 1989, pp. 21-58). Sebbene le due opere non siano direttamente collegate alle grida, è il rapporto amoroso tra i loro protagonisti a renderle elementi fondamentali per la delimitazione del rapporto tra Albertine e l'eroe: «Lu dans le contexte de la relation torturée avec Albertine et du constant soupçon d'homosexualité que le narrateur fait peser sur elle, le rapprochement entre ces deux histoires et celle que raconte *La Prisonnière* semble s'imposer, prouvant que la transfiguration quel les « cri » apportent au monde extérieur affecte aussi la façon dont les mythes personnels de l'auteur transforment sa perception de sa vie privée et sentimentale. Au milieu de l'allégresse matinale et de ce contexte mérovingien peu clément envers les femmes, Albertine est perçue sur le modèle de Geneviève de Brabant ou de Mélisande, c'est-à-dire comme une femme particulièrement faible, une victime et une « prisonnière » comme dans le titre du livre. Mais si la femme est faible, le personnage est magnifié et idéalisé par le contexte aristocratique et ancien de la nuit mérovingienne, une idéalisation que le texte poursuit à travers la référence au personnage biblique, et racinien, d'Esther. [...] La référence à l'histoire d'Esther établit donc sa valeur paradigmatique en ce qui concerne les amours illicites, gouvernées par un secret [...]», M. GANTREL, *Albertine ou l'étrangère: une nouvelle interprétation des "Cris de Paris"*, op. cit., pp.14-15.

³⁰ *Corr.*, t. XI, p. 138.

vendute. Céleste Albaret racconta che suo marito Odilon – autista personale dello scrittore – veniva sistematicamente mandato per le strade di Parigi ad ascoltare i mercanti declamare le proprie merci: « Je me rappelle, par exemple, quand il a voulu faire chanter dans son livre les cris de la rue, comme il a pu questionner Odilon »³¹. La raccolta delle grida avveniva anche attraverso l’invio di A. Charmel, il portiere di Proust nel periodo in cui lo scrittore viveva presso l’abitazione di Jacques Porel, tra i mercati della città. A riprova di ciò vi è l’esistenza di una lista, in cui sono appuntate diverse grida di mercanti ambulanti³². La convergenza di elementi biografici, storici, artistici (musicali in primo luogo, ma anche letterari) fa sì che le grida siano un elemento chiave dello svolgersi della narrazione e della descrizione del rapporto tra l’eroe e l’amata.

Le traduzioni dei Cris

Di seguito, si vuole proporre un tentativo di analisi delle traduzioni delle grida effettuate da Raboni, Serini, Parisse e Somaini. Lo studio si propone di confrontare le scelte stilistiche e traduttologiche degli autori e di costruire un modello traduttivo per ognuno di essi. Le grida saranno indicate con le seguenti sigle: R per “Raboni”³³, SE per “Serini”³⁴, P per “Parisse”³⁵, SO per “Somaini”³⁶.

RTP, t. III, p. 624:	Ah ! le bigorneau, deux sous le bigorneau
R, p. 1445:	Ah le colombelle, a due soldi le colombelle
SE, p. 116:	Ah! La bicornietta, due soldi la bicornietta!
P, p. 82:	Ah! La littorina, due soldi la littorina
SO, p. 258:	Ah! Le chiocciole, due soldi le chiocciole!

Il lemma *bigorneau* deriva da *bigorne*, “lumaca di mare”, un mollusco commestibile dotato di conchiglia a spirale. La parola fa parte del linguaggio quotidiano-fa-

³¹ CÉLESTE ALBARET, *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par George Belmont*, Paris, Coédition Robert Laffont – Opera Mundi, 1973, p. 329.

³² MARCEL PROUST, *Il corrispondente misterioso*, a cura di L. Fraisse, traduzione di M. Botto, Milano, Garzanti, «I libri della spiga», 2021, pp. 268-271 e pp. 380-381 (versione EPUB, Ibs); https://spectaclesselection.com/archives/expositions/fiche_expo_M/marcelproustV12crisTR.jpg.

³³ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori Editore, «Oscar classici moderni», 2018.

³⁴ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, M. Bongiovanni Bertini (a cura di), traduzione di P. Serini, Torino, Giulio Einaudi Editore, «Gli Struzzi», ([1950]1978), p. 181.

³⁵ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, P. Pinto, G. Grasso (a cura di), traduzione e prefazione di G. Parisse, Roma, Orsa Maggiore, «I classici dell’Orsa Maggiore», 1990. In questo caso, la traduttrice ha mantenuto a testo gli originali francesi, fornendo in nota le traduzioni.

³⁶ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, V. G. Bogliolo (a cura di), traduzione di M. T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, «I grandi classici BUR», 2018.

miliare e corrisponde a *littorine*³⁷: l'accezione è sineddotica, dal momento che il termine indica le due antenne della lumaca. Nel *Dictionnaire de la langue française* (Littré) del 1873, nella definizione si legge «Nom donné dans les départements de l'ouest à un coquillage (littorine vulgaire), espèce comestible, qui est le turbo littoral de Cuvier». Dunque, *bigorneau* possiede, almeno originariamente, anche una connotazione topografica.

Raboni, Serini, Parisse e Somaini rispettano la sintassi originaria del testo, optando per soluzioni lessicali differenti. Le scelte dei traduttori rispecchiano la stratificazione dell'italiano. Raboni e Parisse scelgono termini legati al linguaggio tecnico-specialistico. *Colombella* può riferirsi alla specie *Columbella*, mollusco gasteropode marino dotato di conchiglia, o alla *columella*, termine scientifico indicante il guscio dell'animale. Allo stesso modo, *Littorina* fa riferimento al nome di una specie di molluschi. Serini opta per l'italianizzazione del termine francese, rispettando non solo la sintassi ma anche l'aspetto fonetico del testo originale.

Il lemma utilizzato da Parisse è congruo dal punto di vista semantico, poiché *littorine* è indicato come sinonimo di *bigorneau*. Tuttavia, il livello stilistico non si allinea a quello del termine originario, di natura non scientifica. La medesima situazione si rispecchia in "colombella": il lemma fa parte del lessico scientifico. Somaini sembra optare per la soluzione più vicina all'originale, dato che *chiocciola* è un termine di uso comune per riferirsi a diverse specie di molluschi, di cui alcune varietà sono commestibili.

RTP, t. III, p. 625: À la tendresse, à la verdure
 Artichauts tendres et beaux
 Arti-chauts

R, p. 1446: Roba fresca, roba buona
 teneri e belli i carciofi
 i car-ciofi

SE, p. 117: Alla tenerezza, alla verzura
 carciofi teneri e belli
 carciofi

P, p. 83: Alla tenerezza, alla verdura
 carciofi teneri e belli
 carciofi

³⁷ ROBERT LE NEUTHIEC, *Les coquillages de nos rivages*, Versailles, Quae, 2013, p. 13.

SO, p. 259: Alla vera bontà, alla qualità,
 carciofi teneri e belli,
 car-ciofi!

Tra le grida del testo originale, Leo Spitzer identifica gli echi di una tradizione arcaica. La parola *verdurette* si riferisce alle «*re(n)-verdies*, un genere lirico di romanze o ballate primaverili, delle quali erano protagonisti, sullo sfondo della campagna fiorita, ora l'usignolo, simbolo dell'amore, ora amore stesso. [...] canzoni, «gaie e primaverili», che «fanciulle e giovani donne intonavano danzando al calendimaggio», e che celebravano «semplicemente il risveglio della natura, il verde, i fiori, i canti degli uccelli» [...]» (Spitzer 1977, 331-332). In questo caso, l'allusione erotica è connessa ai pensieri di natura sessuale di Albertine, stimolati dalle primizie gridate dai mercanti. Il senso della parola può indicare significati metaforici, ma anche il più comune «*Légume (notamment avec des feuilles vertes) ou plante aromatique consommé(e) cru(e) en salade ou cuit(e)*»³⁸. *Verdurette* è un termine antico e letterario, ma è anche legato al linguaggio popolare³⁹: “verzura”, utilizzata da Serini, ricalca il tono originale. Allo stesso modo, “verdura” possiede una connotazione letteraria (è presente in Dante e Poliziano)⁴⁰, presenta il medesimo significato, riprende la terminologia dei mercanti e ricalca il suono /d/ di *verdurette*.

Il passaggio dal francese all'italiano complica l'aderenza rimica e la fonetica originarie. Raboni trasla *carciofi* alla fine della frase, in modo da rendere una rima perfetta, introducendo inoltre un termine comune, “roba”, non presente nell'originale. Di conseguenza, la resa finale si discosta notevolmente dal testo francese, che non comprende gli aggettivi “fresca” e “buona”. La traduzione di Somaini che, con “bontà” e “qualità” si allinea al tono dell'originale, recupera la costruzione sintattica introdotta dalla preposizione articolata (“*À la [...]*”; “*Alla + [...]*”) che, secondo Spitzer «è evidentemente la stessa che esorta *au bois, à la renverdie*.» (Spitzer, 1977, 333).

RTP, t. III, p. 626: *Tam, tam, tam*
 C'est moi qui rétame
 Même le macadam
 C'est moi qui mets des fonds partout
 Qui bouche tous les trous
 Trou, trou, trou

³⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/verdurette>.

³⁹ L. SPITZER, *L'etimologia di un «Cri de Paris»*, *op. cit.*, pp. 330-331.

⁴⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/verdura>

- R, p. 1447: Tam, tam, tam
*arriva lo stagnatore
che aggiusta anche il macadam
che tura tutti i buchi
tutti i buchi che vuoi tu
tru, tru, tru*
- SE, p. 118: Tam, tam, tam
*ecco chi stagna persino il macadam,
che mette fondelli dappertutto,
che tura tutti i buchi,
buchi, buchi, buchi*
- P, p. 83: Tam, tam, tam
*ecco chi stagna
persino il macadam,
che mette fondi dappertutto,
che tura tutti i buchi,
buchi, buchi, buchi*
- SO, p. 260: Tam, tam, tam
*arriva lo stagnaro
che aggiusta anche il macadam,
rifaccio il fondo a tutto
turo tutti i buchi,
buchi, buchi, buchi!*

In linea generale, le traduzioni italiane prediligono il passaggio dalla prima alla terza persona del verbo *rétamer*. Lo stesso avviene per *mettre* e *boucher*, ad eccezione della traduzione di Somaini. A livello fonetico, l'unica parola conservata in tutti i casi è *tam*. Ciò è giustificabile dal fatto che *macadam* è un termine utilizzato anche in italiano per indicare un «Tipo di pavimentazione stradale [...] costituita da una massicciata di pietrisco costipata e spianata in superficie»⁴¹. Pertanto, la conservazione di entrambi i termini permette di preservare la rima con onomato-

⁴¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/macadam>. « Macadam. Le macadam a supprimé les révolutions parce qu'il n'y a pus de pavés pour faire des barricades » (GUSTAVE FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris/Naples, Nizet/Liguori, 1996).

pea. Inoltre, nell'originale *tam* crea un'assonanza con *rérame* che non è possibile recuperare con la traduzione diretta del verbo. Raboni tenta di riprodurre la corrispondenza fonetica originaria utilizzando "tu", che rima parzialmente con "tru", italianizzazione di *trou*. Riguardo a *C'est moi qui rérame*, i traduttori hanno optato per diverse soluzioni. Raboni e Somaini si orientano verso la nominalizzazione e la personificazione del verbo attraverso due parole di medesimo significato ma di livello diastratico e diamesico differente: "stagnano"⁴² è il termine italiano standard per indicare il *rérameur*, mentre "stagnaro"⁴³ è la sua controparte in dialetto romanesco e napoletano⁴⁴. Per quanto riguarda il romanesco, la parola può indicare il mestiere del *plombier*, mentre in napoletano potrebbe designare il riparatore di utensili, in particolare quelli della cucina. In francese, *rérameur* corrisponde all'accezione napoletana. *Stagnatore*⁴⁵ è una formazione creata attraverso il suffisso derivativo "-tore", applicato ai sostantivi derivati da verbi. Riguardo alla diafasia, il testo originale gioca tra due piani: quello letterale e quello metaforico. "Stagnaro" e "stagnatore" sono entrambi accettabili per le seguenti ragioni: a) Raboni utilizza sia "stagnino" (nel testo antecedente al grido), sia la forma in "-tore". Ciò potrebbe essere indicativo del fatto che "stagnatore" abbia un ruolo specifico. In effetti, *-eur* potrebbe essere parzialmente recuperato da "-tore", dato che, in entrambi i casi, i suffissi indicano un mestiere⁴⁶. Tuttavia, secondo il vocabolario della lingua italiana "Devoto-Oli" 2014, "stagnatore" è una parola originaria degli anni '60 del XX secolo; di contro, le prime attestazioni di "stagnaro" sono del XVI secolo⁴⁷; b) "stagnaro" si adatta al contesto semantico e pragmatico dell'originale.

Riguardo a *c'est*, in italiano il presentativo può essere reso attraverso il *focus* (SONO IO che stagno) o l'avverbio "ecco", che può essere unito solo alla particella pronominale "mi", per formare "eccomi". Nel parlato è possibile trovare costruzioni come "ecco + chi"⁴⁸.

Somaini riprende parzialmente la prima persona con i verbi "rifare" e "turare". Raboni presenta una soluzione che si allontana dall'originale, rielaborando il quarto e il quinto verso del grido: sostantiva il verbo *réramer*, sostituendolo con un sostantivo che nel testo francese non è presente (come in Somaini). Inoltre, viene eliminato *C'est moi qui mets des fonds partout*, traducendo direttamente *Qui bouche*

⁴² <https://www.treccani.it/vocabolario/stagnano/>.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ <https://www.napoligrafia.it/tradizioni/mestieri/stagnaro.htm#:~:text='O%20stagnaro%20era%20il%20riparatore,a%20contatto%20con%20i%20cibi> ; <https://www.treccani.it/vocabolario/stagnano/>.

⁴⁵ GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, 2014, *Il Devoto-Oli 2014: vocabolario della lingua italiana*.

⁴⁶ <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/embollettatoreem-e-emfatturatorem/1769>; <https://petitrobert.lerobert.com/demo/AidePR/Pages/SuffixesE.HTML>.

⁴⁷ G. DEVOTO, G.-C. OLI, *Il Devoto-Oli 2014*, *op. cit.*

⁴⁸ <http://badip.uni-graz.at/it/corpus-lip/cerca?view=vcerca>.

tous les trous, seguito da un verso allusivo non presente nel testo proustiano (“tutti i buchi che vuoi tu”). La scelta è stata effettuata probabilmente per mantenere la rima tra il sostantivo *trous* e *trou*. Somaini, Parisse e Serini optano per la traduzione diretta, sfruttando “buchi”.

Il termine *fonds*, ossia in questo particolare caso il “fondo di recipienti e utensili”⁴⁹, viene lasciato al plurale in due casi, mentre Somaini opta per il singolare. La scelta di Serini di utilizzare “fondelli” è di natura tecnica, poiché il termine indica nello specifico il fondo di oggetti o strumenti⁵⁰. Tuttavia, l’utilizzo di “fondo” è ugualmente giustificato, poiché riporta il medesimo significato e poiché “fondello” ne è una derivazione⁵¹. Inoltre, in francese non risulta essere presente un derivato simile che possa esserne un corrispettivo.

RTP, t. III, p. 626:	<i>Amusez-vous, mesdames, v'la le plaisir</i>
R, p. 1447:	Coraggio belle signore, c'è da spassarsela per tutte
SE, p. 118:	Spassatevi, madame, il piacere eccolo qua
P, p. 83:	Divertitevi, signore, ecco qua il piacere
SO, p. 260:	Divertitevi donne, ecco qua il divertimento

In *Louise* è presente un grido simile: *Régalez-vous, mesdames, v'la le plaisir*. Come sottolineato da Karlin⁵², *plaisir* è una parola chiave della *Recherche*. Il lemma può avere sia una connotazione sessuale, sia una connotazione più neutrale⁵³. Il grido preso in considerazione è pronunciato da dei *petits italiens*, il cui mestiere è il gioco d'azzardo. In questo contesto, il *plaisir* è in realtà un biscotto conosciuto anche con il nome di *oublie*⁵⁴. I contenitori di questi biscotti erano di forma cilindrica e al di sopra vi era qualcosa di simile a una ruota per la roulette. Gli acquirenti facevano una puntata fissa e quando usciva il loro numero vincevano il biscotto⁵⁵. Il cambiamento da *Régalez* ad *Amusez* comporta uno spostamento tra due campi semantici diversi: mentre il primo verbo è soprattutto legato all'alimentazione e al piacere dato dal gustare un cibo, il secondo verbo ha una connotazione più astratta. Da “Gustatevelo” si passa a “Divertitevi”. In questo senso, i “piccoli italiani” vendono più la possibilità di divertirsi, anziché un piacere concreto come quello del cibo.

⁴⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/fond>.

⁵⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/fondello/>.

⁵¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/fondo2/>.

⁵² DANIEL KARLIN, *Street songs*, op. cit., p. 154.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 155.

⁵⁵ *Ibidem*.

Una possibilità, quella di provare piacere, che Albertine vuole sfruttare e che l'eroe le preclude⁵⁶.

Se nell'originale il significato di *plaisir* è ambiguo, nella traduzione dal francese all'italiano si perde l'ambiguità: "piacere" acquista una connotazione prettamente sensuale. Raboni traduce liberamente il verso e abbassa il tono del discorso, eliminando *plaisir*. Serini e Parisse traducono invece alla lettera, riprendendo il significato letterale dei lemmi, mentre Somaini opta per una scelta che non recupera in modo diretto la connotazione sessuale.

RTP, t. III, p. 633:	À la barque, les huitres, à la barque
R, p. 1452:	Dal mare le ostriche, dal mare!
SE, p. 126:	In barca, le ostriche, in barca!
P, p. 89:	In barca, le ostriche, in barca!
SO, p. 268:	Ostriche appena arrivate, freschissime!

Come sottolineato da Karlin:

Two double meanings in this passage need explaining. [...] The second depends on the phrase Albertine uses to declare how much she would like to eat oysters: 'Oh ! des huitres, j'en ai si envie!' The word *envie* is the echoed by the fishmonger a few lines further on: *J'ai de la raie toute en vie, toute en vie*, so that the word *envie*, meaning desire, has been split open, like an oyster, to mean 'alive', and together these sum up Albertine's longing, not just for sexual pleasure but to be *toute en vie*, all alive, as she cannot be under Marcel's regime (Karlin 2018, 152).

In effetti, l'eroe mostra rigetto per le ostriche già a Balbec, durante un pranzo con Mme de Villeparisis: «Mon chéri ! c'était pour Balbec, ici ça ne vaut rien »⁵⁷.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ RTP, III, p. 633. Il contrasto tra i gusti dell'eroe e di Albertine è sottolineato anche in M. GANTREL, *Albertine ou l'étrangere: une nouvelle interprétation des "Cris de Paris"*, op. cit., p.18: «Si Albertine se régale à l'idée de manger les nourritures dont elle entend le cri et, en particulier, les poissons et les crustacés divers (moules, huitre, bigorneaux, etc.) proposés par la marchande de poisson, le narrateur, lui, reste obstinément éloigné des préoccupations gastronomiques, cherchant même à dissimuler son dégoût pour « ces affreux petits coquillages qui s'il n'y avait pas eu Albertine m'eussent répugné, non moins d'ailleurs que les escargots que j'entendais vendre à la même heure ». Qui, le differenze in termini gastronomici acquisiscono una valenza di natura contemplativa: nell'eroe, vi è una associazione tra degustazione e immagini mentali ed emotive; secondo Gantrel, in Albertine, vi è un'associazione oscena: «Il y a ainsi une façon de lire ce passage où l'hésitation d'Albertine entre « les carottes à la crème » et « une raie au beurre noir », entre une laitue romaine et des asperges, recouvre des sous-entendus franchement obscènes. [...] Il est utile à ce propos de comparer la manière de Proust ici et celle, beaucoup plus caractéristique, qu'il adopte dans un autre texte où il parle avec admiration et révérence de ces mêmes poissons, coquillages et crustacés qu'il dit ici détester si fort. Le narrateur est à Doncières où il dîne en compagnie de Saint-Loup et de ses amis, c'est-à-dire, il est vrai, dans un contexte fortement masculinisé, où les connotations sexuelles attachées au poisson se

Sebbene la traduzione degli autori funzioni dal punto di vista semantico, in italiano, “averne voglia” non riprende il suono di “in vita” o “tutta viva”.

À *la barque* è il metodo con cui le ostriche vengono pescate. Inoltre, come è stato già indicato per un grido precedente, la costruzione *À + la* è una formula fatica, che invita l’ascoltatore ad avvicinarsi. Serini e Parisse recuperano parzialmente il testo originale, senza riportare la preposizione originaria⁵⁸. Raboni e Somaini presentano una traduzione che non aderisce del tutto alla sintassi originaria. Infine, nella traduzione vi è uno spostamento di significato dell’espressione: dal metodo di pesca, si passa alla freschezza del prodotto.

- RTP, III, p. 633: *À la crevette, à la bonne crevette, j’ai de la raie toute en vie, toute en vie. – Merlans à frire, à frire – Il arrive le maquereau, maquereau frais, maquereau nouveau. Voilà le maquereau, mesdames, il est beau le maquereau. – À la moule fraîche et bonne, à la moule !*
- R, p. 1452: Gamberetti, bei gamberetti! Qui la razza, la razza ancora viva! – Nasello da friggere, da friggere! – Ecco lo sgombro, sgombro fresco, sgombro appena pescato. Sgombro, signore, bello questo sgombro! – La cozza fresca, buona e fresca la cozza!
- SE, p. 126: Granchiolini di mare, ai buoni granchi. Ecco la razza è ancora viva. Nasello da friggere, nasello bello. Arriva il macrò, il macrò fresco e bello, ecco il macrò! madame, ecco il macrò! Al dattero di mare fresco e buono, al dattero!
- P, p. 89: Gamberetti, i buoni gamberetti! – C’è anche la razza ancora viva, ancora viva! – Nasello da friggere, da friggere! – Arriva lo sgombro fresco e buono! Donne ecco lo sgombro, è bello lo sgombro! – La cozza fresca e buona, la cozza!

font donc nécessairement moins menaçantes [...]. Même si la gourmandise est rapidement invoquée ici, il est évident que le plaisir du narrateur réside essentiellement dans les associations de pensées, de souvenirs et d’images que la contemplation et la dégustation de ce plat de poisson font surgir [...].»

⁵⁸ L. SPITZER, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 333: «[...] Régis Michaud, nel suo manuale *Vingtième siècle* (1933, Harper), spiega: «Chi grida, avverte che le ostriche sono appena giunte dalla barca» (p. 477). Ma allora ci si aspetterebbe la forma **de la barque* ! Si tratterà piuttosto di un uso moderno della preposizione *à*, la quale sembra oggi esortare il pubblico ad accorrere alle mercanzie che gli sono offerte (*à la verdure*, *à la barque*), mentre in origine la *renverdie* incitava l’uditorio a darsi alla raccolta del crescione, dei carciofi, della lattuga». Nel medesimo articolo, Spitzer amplia il discorso in riferimento agli aspetti musicali e religiosi del testo, parlando di *basso continuo* e *basso ostinato*. Per approfondire i rapporti tra testo, discorso e musicalità si vedano anche: DAVIDE VAGO (2013), *Les architectures vocales des “cris de Paris” dans La Prisonnière*, in K. Tsumori & J. Yoshikawa (a cura di), *Proust et l’architecture. Esthétique, politique, histoire*. Actes du colloque franco-japonais organisé par le Département de langue et littérature françaises de l’Université de Kyoto, Faculté des Lettres, 2013, pp. 147-161; GENEVIÈVE HENROT-SOSTERO, *Un concerto dé-concerté. Histoire conversationnelle du baron de Charlus*, in Y. Goga & C. Moldovan (a cura di), *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Cluj-Napoca, Editura LIMES, «Paradigme», 2002, pp. 196-208.

SO, p. 269: Gamberetti! I buoni gamberetti! – C'è anche la razza ancora viva, ancora viva! – Nasello da friggere, da friggere! – Arriva lo sgombro fresco e buono! Donne ecco lo sgombro, è bello lo sgombro! – Le cozze fresche e buone, le cozze!

La sintassi è coerente con l'originale. I passaggi modificati nelle traduzioni sono, in tutti i casi, *toute en vie* e *maquereau nouveau*. In particolare, in francese *nouveau* è necessario per creare una rima con *maquereau*. Dal punto di vista lessicale, *crevette* è tradotto in tre casi con “gamberetti”: la scelta di Serini si avvicina di più al francese *crabe*⁵⁹. Riguardo a *moule*, Raboni Parisse e Somaini optano per “cozza”. Con *moule* si possono indicare tutti i molluschi bivalvi della famiglia dei mitilidi, di cui fa parte anche il “dattero di mare”⁶⁰. In ogni caso, *datte de mer* indica una specie differente rispetto a *moule*. Serini opta per una scelta più specifica. *Maquereau* è un termine di difficile traduzione. Originariamente, indicherebbe un pesce della famiglia degli scombridi⁶¹; in italiano lo “sgombro” o il “maccarello”⁶². Accanto a questo significato primario, ne esiste uno secondario derivante dall'*argot*: «Homme qui débauche et prostitue les femmes et qui reçoit d'elles l'argent qu'elles tirent de la prostitution»⁶³. In italiano, il termine in questa accezione è passato con “macrò”, l'italianizzazione del sostantivo francese. Mentre in francese il termine è unico per entrambe le accezioni, in italiano “macrò” non è legato a “maccarello”. Serini sembra aver optato per questa scelta rifacendosi al contesto originale (si veda, infatti, il mantenimento di *madame*). Lo stesso scarto semantico si verifica con “cozza”: nel caso del francese, con *moule* si indicano anche i genitali femminili; nel caso dell'italiano, “cozza” indica invece una donna di brutto aspetto⁶⁴.

RTP, t. III, pp. 633: *À la romaine, à la romaine !*
On ne la vend pas, on la promène !

R, p. 1452: La romana, la romana!
Non la vendiamo, la portiamo a spasso.

SE, p. 126: Alla romana, alla romana!
Non si vende, si passeggia.

⁵⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/crabe>.

⁶⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/moule>; <https://www.treccani.it/enciclopedia/mitilidi/>; <https://www.treccani.it/enciclopedia/litofaga/>.

⁶¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/maquereau>.

⁶² <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=maquereau%201>.

⁶³ <https://www.cnrtl.fr/definition/maquereau>.

⁶⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/cozza/>.

P, p. 89: Alla romana, alla romana!
 Non si vende, si passeggia

SO, p. 269: La romana, la romana!
 Non la si vende, la si porta a spasso

La lattuga romana compare nel seguente modo di dire: *être bonne comme la romaine*⁶⁵. Questa espressione idiomatica fissa indica l'essere vittima di un avvenimento, di un fatto o di una manipolazione. Se la *romaine* è una persona e se si legge la riga *On ne la vend pas, on la promène* nell'ottica dell'eroe, infastidito dal venditore che grida il termine *maquereau*, si potrebbe interpretare questo grido in senso metaforico: Albertine, la vittima, viene sottratta dall'eroe alle sue occupazioni licenziose e ai suoi desideri carnali. Dunque, l'eroe fa di lei quel che vuole, compreso farla "passeggiare" secondo ciò che lui desidera. Albertine non viene "venduta" sulla piazza come prostituta ma è sottoposta all'arbitrio di un compagno geloso.

Per quanto riguarda la traduzione, Serini e Parisse forniscono la versione più aderente all'originale dal punto di vista morfosintattico, mentre da un punto di vista semantico le soluzioni di Somaini e Raboni per *on la promène* riprendono la struttura originale.

RTP, t. III, p. 634: *J'ai de la belle asperge d'Argenteuil, j'ai de la belle asperge !*
R, p. 1453: Asparagi belli di Argenteuil, asparagi belli!
SE, p. 126: Belli asparagi d'Argenteuil, belli asparagi
P, p. 89: Ho i begli asparagi d'Argenteuil, i begli asparagi
SO, p. 269: Ho asparagi belli d'Argenteuil, ho asparagi belli!

L'asparago è spesso associato nella *Recherche* alla fisiologia e alla corporeità, come nel caso della sguattera di Combray, la "Carità di Giotto"⁶⁶ o del *pot de chambre* dell'eroe⁶⁷, ma sempre e comunque con rimandi specifici all'arte⁶⁸. Inoltre, in *argot* l'asparago indicherebbe il membro maschile⁶⁹. Questo significato non allude solamente ai desideri sessuali di Albertine: in dialogo con le grida riguardanti le ostriche e un grido avente come soggetti delle botti (che qui non prendiamo in esame)⁷⁰, il testo rivela molto di più. In sintesi, l'eroe e Albertine non riescono a comprendere se *tonneaux* si riferisca a dei semplici contenitori o a un altro oggetto,

⁶⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/romaine>.

⁶⁶ RTP, I, p. 79.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁶⁸ RTP, II, pp. 790-791.

⁶⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/asperge>.

⁷⁰ RTP, III, p. 634.

a causa di una sovrapposizione di voci. Il dubbio legato all'entità del grido potrebbe indicare l'ambiguità del comportamento dell'amata. Inoltre, se si considerano i significati – legati al lato carnale – di *huitre* e *asperge*, il cambio repentino in fatto di scelta tra gli alimenti potrebbe confermare la natura ambigua e sfuggente di Albertine⁷¹.

Dal punto di vista della traduzione, Parisse e Somaini presentano le traduzioni più conservative. Raboni e Serini omettono il verbo “avere”, mentre tutti riportano al plurale *asperge*.

RTP, t. III, p. 634:	<i>Voilà d'beaux poireaux</i>
R, p. 1453:	Ecco i bei porri
SE, p. 127:	Ecco le belle pere!
P, p. 90:	Ecco i bei porri
SO, p. 270:	Ecco i bei porri!

Nell'originale *beaux* e *poireaux* formano una rima perfetta. Raboni, Parisse e Somaini hanno tradotto letteralmente il grido, ma la traduzione non riprende la rima iniziale. La traduzione di Serini risolve parzialmente il problema utilizzando liberamente “pere”, che riprende in parte il suono delle vocali seppur di diversa apertura ([e]/[ɛ]). I suoni /l/ e /r/ sono simili per il luogo di articolazione, poiché entrambe alveolari, mentre /b/ e /p/ rappresentano due suoni con medesimo luogo e modo di articolazione, con la differenza nella sonorità. Per quanto riguarda il significato, in *argot* il lemma *poireau* indica il membro maschile⁷².

RTP, t. III, p. 635:	<i>Bon fromage à la cré, fromage à la cré, bon fromage [...] J'ai du beau chasselas</i>
R, p. 1453:	Formaggio fresco, formaggio alla panna, formà! [...] ho della bella uva bianca
SE, p. 128:	Buon formaggio alla crema, alla crée..., buon formaggio [...] Ci ho qui dello chasselas speciale!
P, p.90:	Buon formaggio alla crè, buon formaggio alla crema, buon formaggio! [...] Ho uno chasselas speciale
SO, p. 271:	Buon formaggio di capra, buon formaggio di ca-pra! [...] Ho della bella uva bianca!

Il grido riporta due alimenti che non trovano un corrispettivo diretto nella lingua italiana: *fromage à la cré(me)* e *chasselas*. Per quanto riguarda il primo termine, si riferisce a tutti i formaggi spalmabili. In tal senso, le traduzioni di Raboni,

⁷¹ *Ibidem*, pp. 634-35.

⁷² <https://www.cnrtl.fr/definition/poireau>.

Serini e Parisse ricalcano, concettualmente, il testo originale. In particolare, Raboni opta per una scelta parzialmente aderente all'originale, poiché *fromage frais* è definito anche come «[fromage] avec lait écrémé»⁷³, ovvero un alimento meno grasso del *fromage à la crème*. Inoltre, “fresco” in italiano si riferisce al periodo di maturazione del prodotto⁷⁴. Per quanto riguarda la scelta di Somaini, è necessario notare che anche il formaggio di capra può essere fresco e morbido, tale da essere spalmabile.

Riguardo a *chasselas*, le traduzioni riportate sono semanticamente tutte accettabili. Lo Chasselas è un tipo di vitigno bianco⁷⁵. Pertanto, l'uso preciso del nome proprio o del frutto è adeguato. Tuttavia, a differenza del caso di *fromage à la crème*, che non specifica nel dettaglio un tipo di formaggio, *chasselas* indica una vite in particolare: il testo non indica genericamente il frutto dell'uva bianca. In questo senso, mantenere il termine del testo originale rispetta sia la volontà autoriale, sia il rapporto quantitativo tra lemma e oggetto indicato. Tuttavia, specificare il termine generalizzandolo in “uva bianca”, come fanno Raboni e Somaini, potrebbe risultare più adeguato a un pubblico italiano, rendendo intellegibile un termine che non ha corrispettivi nella lingua di arrivo.

RTP, t. III, p. 644: *Allons les papas, allons
les mamas,
contentez vos petits enfants ;
C'est moi qui les fais, c'est moi qui les vends,
Et c'est moi qui boulotte l'argent.
Tra la lala. Tra la lalalaire,
Tra la lalalala
Allons les petits !*

R, p. 1460: *Forza papà, forza mammine,
fate contenti i vostri bambini;
io ve li faccio, io ve li vendo,
io mi pappo i vostri quattrini.
Trallallero, trallalallà,
trallalallà.
Bambini belli, eccomi qua!*

⁷³ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fromage>.

⁷⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/formaggio>.

⁷⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/chasselas>.

- SE, p. 137: Su papà, su mamma,
 contentate i vostri bambini!
 son io che li faccio, io che li vendo
 e son io che mi pappo i quattrini.
 Tra la lala.
 Tra la la lallera,
 tra la lalalala.
 Su, bambini!
- P, p. 97: Forza papà, forza mamme,
 Contentate i vostri bimbi;
 Son io che li faccio,
 Son io che li vendo
 E sono io che mi pappo i quattrini.
 Tra la lala. Tra la la lallero,
 Tra la lalalala
 Forza bambini!
- SO, p. 281: Su, mamme e papà,
 Accontentate i vostri bambini;
 Son io che li faccio, son io che li vendo
 E son io che mi becco i quattrini.
 Tra la lala
 Tra la la lallero
 Tra la lalalala
 Venite i bambini!

La formula esortativa, costruita sul verbo *aller*, risulta pertinente in tutte le traduzioni, che mantengono inoltre la scansione originale, ad eccezione di Somaini⁷⁶. Per quanto riguarda il secondo verso, tutte le traduzioni di *contenter* sono pertinenti. In questo caso, il presentativo *c'est moi qui [...]* è reso con la focalizzazione in tre traduzioni, mentre nel caso di Raboni è recuperata solamente la prima persona. In ogni caso, la traduzione diretta non può però far rispettare la rima parziale tra *enfants, vends e argent*.

⁷⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/allons>.

Per quanto riguarda il lessico, in quasi tutti i casi le traduzioni rispettano l'origine gergale o familiare di alcuni termini: *argent* viene tradotto con “quattrini”, mentre *boulotter*⁷⁷ con “pappare”. Dal punto di vista sociolinguistico, anche “beccare” risulta essere un termine basso e, dunque, adatto al contesto. La struttura dell'ultima riga viene modificata nella traduzione di Raboni, che aggiunge un aggettivo qualificativo (“Belli”) e un avverbio presentativo (“Eccomi”) accompagnato da un avverbio dimostrativo locativo (“qua”) non presenti nel testo originale. La modifica crea una rima con la forma onomatopeica “trallallà”. Tuttavia, nel testo originale non viene formata alcuna rima tra il verso finale e quelli di natura onomatopeica. Infine, in tutte le traduzioni viene ripresa la forma di *-laire* con “-ero”/“-era”.

Conclusioni

Pur optando per scelte stilistiche differenti, tutti i traduttori puntano ad essere fedeli al testo originale. Tra gli autori, Raboni è colui che devia più spesso dal francese: la sintassi è spesso cambiata e modellata per adattare le grida alla lingua di arrivo. Una rielaborazione importante avviene sul piano lessicale: Raboni lavora con termini spesso non presenti nel testo originale, talvolta ricercati (es. “colombelle”, “tosacani”), talvolta del registro basso (es. “quattrini”, “mammine”, “spassarsela”). L'uso della terminologia popolare e legata al parlato è presente anche in Serini, che sfrutta anche costrutti non standard (es. “mammà”, “pappo”, “ci ho”). Anche in Somaini si presenta una tendenza, seppur di scala inferiore rispetto a Raboni, al rimaneggiamento sintattico delle grida. In ogni caso, sarebbe meglio parlare di rielaborazione morfosintattica, poiché i cambiamenti non vedono lo spostamento di elementi (tranne in “Donne ecco lo sgombro [...]” e “Ostriche appena arrivate [...]”) nella frase, ma scelte morfologiche che influiscono sulla sintassi (es. “rifaccio il fondo a tutto”). Dal punto di vista lessicale, Somaini utilizza solitamente termini comuni, come “chiocciolate”, “lumache”, “vestiti”, “stagnaro”. Serini e Parisse sono i due traduttori che manipolano di più la lingua. Il primo ricalca, nella maggior parte dei casi, il lessico francese (es. “bicornietta”, “abiti”, “macrò”). Un caso in particolare, “buchi”, viene rimodellato per ricreare la rima onomatopeica originaria, così come accade in Raboni (“tu”, “tru”). Serini sceglie un termine diverso, ma pur sempre appartenente al medesimo campo semantico di quello originale (es. “granchiolini”, “dattero di mare”). Parisse opta per una traduzione che, in linea generale, adotta maggiormente un lessico di tipo comune, rispettando nella maggior parte dei casi il testo originale sia dal punto di vista sintattico, sia dal punto di vista lessicale (es.

⁷⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/boulotter>.

“verdura”). Nel suo caso, un termine risulta essere interessante: “littorina” (di cui abbiamo fornito un’interpretazione). Per quanto riguarda l’aspetto onomatopeico, Serini cambia “trou” in “buchi”.

In conclusione, possiamo dire che le traduzioni seguono due tendenze: una conservatrice, una innovatrice. Nella prima, possiamo annoverare le traduzioni che riflettono la sintassi e il lessico originario, rimandando alla lingua di partenza; nella seconda, le traduzioni che rimangono sintassi e lessico, puntando a un adattamento per la lingua di arrivo che sia trasparente per il lettore. Pur avendo riassunto lo stile di ogni traduttore nelle righe precedenti, possiamo affermare che queste tendenze si ritrovano in tutte le proposte, contribuendo alla restituzione di un testo che soddisfi differenti necessità a seconda del grido e del contesto.

Bibliografia

- ALBARET, C. (1973), *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par George Belmont*, Paris, Coédition Robert Laffont – Opera Mundi.
- BLASZKIEWICZ, J. (2020), *Listening to the Old City: Street Cries and Urbanization in Paris, ca. 1860*, «Journal of Musicology», 37(2), Oakland, University of California Press, pp. 123-157.
- BOSETTI, G. (2004), *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, Maria Agostini-Ouafi (a cura di), in «Transalpina. Études italiennes», 7, pp. 27-40.
- BOTTARO, M. (2015), *Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David*, «Gli spazi della musica», vol. 4-1, 2015, pp. 66-99.
- CHAUDIER, S. (2005) *Proust et les rites*, «Cahiers électroniques de l’imaginaire», 3, pp. 87-109.
- COMPAGNON, A., GOODIKIN, R. & GILLESPIE, C. (1989), *Proust on Racine*, «Yale French Studies», n. 76, pp. 21-58.
- DEVOTO, G. & OLI, G. (2014), *Il Devoto-Oli 2014: vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier.
- FLAUBERT, G. (1996), *Dictionnaire des idées reçues*, Paris/Naples, Nizet/Liguori.
- GANTREL, M. (2015), *La rue et ses cris : images du vieux Paris chez Balzac, Flaubert et Zola*, in «The French Review», 87-1, pp. 137-152.
- GANTREL, M. (2000), *Albertine ou l’étrangère: une nouvelle interprétation des “Cris de Paris” dans La Prisonnière*, in «Revue d’histoire littéraire de la France», 1, pp. 3-25.

- HENROT SOSTERO, G. (2002), *Un concerto dé-concerté. Histoire conversationnelle du baron de Charlus*, in *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Yvonne Goga et Corinne Moldovan (a cura di), Cluj-Napoca, LIMES, «Paradigme».
- KARLIN, D. (2018), *Street songs: writers and urban songs and cries, 1800-1925*, Oxford, Oxford University Press.
- KARLIN, D. (2018), *Traduire les cris de Paris dans La Prisonnière*, in «Son et Traduction dans l'œuvre de Proust», Paris, Honoré Champion, pp. 105-121.
- KASTNER, G. (1857), *Les voix de Paris: Essai d'une histoire littéraire et musicale*, Brandus-Parigi, Dufour & Co.
- KOLB, P. (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust (Corr.)*, Paris, Plon.
- LEBLANC, C. (2007), *De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 4 (107), pp. 903-921.
- LE NEUTHIEC, R. (2013), *Les coquillages de nos rivages*, Versailles, Quae.
- MAURIAC DYER, N. (1994), *Un "avant-texte" des "Cris de Paris" dans La Prisonnière*, «Bulletin Marcel Proust», 44, pp. 7-13.
- MILLY, J. (1985), *Glaces et cris de Paris dans La Prisonnière de Proust*, in «Mélanges de Langue de Littérature française offerts à Pierre Larthomas», J. P. Seguin (a cura di), Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, pp. 333-344.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- PROUST, M. ([1991] 2018), *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, V, G. Bogliolo (a cura di), traduzione di M.-T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, «Grandi Classici BUR».
- PROUST, M. (1990), *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, G. Grasso, P. Pinto (a cura di), traduzione e prefazione di G. Parisse, Roma, Orsa Maggiore Editrice, «Classici dell'Orsa Maggiore».
- PROUST, M. ([2014] 2018), *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, «Oscar classici moderni».
- PROUST, M. ([1983] 1998), *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, III, L. de Maria (a cura di), prefazione di C. Bo, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, «Meridiani Mondadori».
- PROUST, M. ([1950] 1978), *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, M. Bongiovanni Bertini (a cura di), traduzione di P. Serini, Torino, Einaudi Editore, «Gli Struzzi».

- PROUST M., (2021), *Il corrispondente misterioso*, traduzione di M. Botto, Milano, Garzanti, «I libri della spiga» (versione EPUB Ibs).
- RACCANELLO, M. (2014), *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Firenze, Le lettere.
- SAULNIER, V. L. (1977), *Aspects de la facétie populaire. Les Cris de Paris d'Antoine Troquet. Discussion*, in «Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance», 7, pp. 147-148.
- SPITZER, L. ([1959] 1977), *L'Etimologia di un «Cris de Paris»*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», pp. 328-336.
- TAJANI, O. (2021), *Faire du Marcel in italiano: traduttori e traduttrici alle prese con l'autopastiche proustiano*, «Quaderni Proustiani», 15-1, pp. 99-116.
- VAGO, D. (2013), *Les architectures vocales des «cris de Paris» dans La Prisonnière*, in K. Tsumori & J. Yoshikawa (a cura di), *Proust et l'architecture. Esthétique, politique, histoire*. Actes du colloque franco-japonais organisé par le Département de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, Faculté des Lettres, 147-161.
- VISSIÈRE, L. (2012), *Les métamorphoses littéraires des cris de Paris au Moyen Âge*, in L. Guellec, F. Hache Bisset (a cura di), *Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder*, Marsiglia, Gaussen, p. 23-35.

Sitografia

<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/>

<https://www.cnrtl.fr/definition/>

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition>

<https://www.digitalcommonwealth.org/>

<https://www.napoligrafia.it/tradizioni/mestieri.htm>

<http://badip.uni-graz.at/it/>

<https://www.garzantilinguistica.it>

<https://www.dizionario-italiano.it>

https://spectaclesselection.com/archives/expositions/fiche_expo_M/marcelproust-V12-cris-TR.jpg

<http://stella.atilf.fr/>

<https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>

<https://www.russki-mat.net/argot/Argoji.php>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop>

