



Les Cenci e il don Giovanni: traduzione, (ri)configurazione e “scarto” in una novella stendhaliana

di Serena Perego

ABSTRACT: Il 1° luglio 1837 Stendhal pubblica su *La Revue des Deux Mondes* una novella, *Les Cenci*, liberamente tradotta da uno dei manoscritti romani di Palazzo Caetani (BnF, *Manuscrit Italien* 172). Questo lavoro di traduzione, non nuovo per Stendhal che ha già pubblicato una novella dei manoscritti e si appresta a tradurne altre, progressivamente evolve in una vera e propria riscrittura del testo originale. Ne *Les Cenci*, dove ancora persiste una moderata aderenza al testo originale, le prime avvisaglie di un graduale mutamento del paradigma di traduzione stendhaliano si possono rintracciare nella lunghezza dell'introduzione e soprattutto grazie a quelle occorrenze testuali che segnalano delle aggiunte o degli “scarti” rispetto al testo manoscritto. Il mio obiettivo è evidenziare come alcuni di questi “scarti” testuali siano il sintomo di una poetica della mistificazione che individua a sua volta una precisa poetica dell'enunciazione e di ricezione da parte dell'autore. Non solo, è proprio grazie all'analisi pragmatica collegata ai deittici testuali, alla disposizione dei piani enunciativi e soprattutto agli “scarti” che si può evidenziare come l'assetto dell'intero testo e la concordanza tra mondo finzionale e mondo reale sia riorganizzata in funzione della (ri)configurazione del “mito letterario” del Don Giovanni.



ABSTRACT: On July 1st, 1837, Stendhal publishes a *novella*, *Les Cenci*, in *La Revue des Deux Mondes*. He deliberately proposes an arbitrary translation of a text from the Roman manuscript of Palazzo Caetani (BnF, *Manuscrit Italien 172*). Stendhal, who is not new to translation, has already published a novella from the manuscripts, and he progressively evolves into a re-writing of the original text. Nevertheless, in *Les Cenci* he is still faithful to the original text and the new text shows up the first signals of a paradigmatic change, e.g. the long introduction. Textual occurrences, marks of additions or "flotsams" from the manuscript, point out his poetics of translation. My purpose is to highlight how some of these text "flotsams" are the symptom of a poetics of mystification, which in turn identifies his poetics of enunciation and reception. Eventually, a pragmatic analysis connected to textual deictics, to the enunciative scene and to textual "flotsams" can be useful to understand the whole text construction and the (dis)concordance between the fictional and the real world. Furthermore, it can show up how the text reorganization is the result of a (re)configuration: the "literary myth" of Don Giovanni.

PAROLE CHIAVE: Stendhal; *Les Cenci*; Don Giovanni; scarto; traduzione

KEY WORDS: Stendhal; *Les Cenci*; Don Juan; flotsam; translation

La novella *Les Cenci* è stata pubblicata per la prima volta in forma anonima il 1° luglio 1837 sulla *Revue des Deux Mondes*. Nel 1839, comparirà con altre due novelle stendhaliane nella raccolta *L'Abbesse de Castro*, firmata "par M. de Stendhal auteur du Rouge et Noir, de La Chartreuses de Parme".¹ Segue un'ulteriore edizione postuma curata da Romain Colomb nel 1850 che riunisce sotto il titolo *Les Chroniques italiennes* un gruppo più 'eterogeneo' di novelle. Quest'ultima edizione si distingue dalle altre in quanto include ben otto testi, di cui solo quattro novelle sono geneticamente le 'discendenti' di alcuni manoscritti italiani cinquecenteschi della biblioteca di palazzo Caetani, e pubblicati sulla rivista *Revue des Deux Mondes* tra il 1837 e il 1839: *Vittoria Accaramboni*, *Les Cenci*, *La duchesse de Palliano* e *L'Abbesse de Castro*.

Le quattro novelle trattano alcuni affari giudiziari avvenuti intorno alla fine del Cinquecento, e più specificamente *Les Cenci* si occupa della storia della famiglia Cenci. A inizio secolo, la 'tragica' vicenda di Francesco e Beatrice Cenci è un soggetto in voga, divenuto già più volte oggetto di rielaborazioni letterarie o artistiche. A partire dall'attribuzione erronea a Guido Reni di un ritratto della galleria Barberini che si crede

¹ Il manoscritto della novella risulta perduto, l'edizione Pléiade di riferimento riproduce perciò il testo dell'edizione del 1839.



raffiguri la giovane, la figura Beatrice Cenci è diventata un fantasma che ossessiona l'immaginario collettivo, fino a farne quasi un oggetto di devozione. La novella di Stendhal si inserisce in un panorama artistico fiorentino e orbitante intorno alla storia dei Cenci, a cui già nel 1819 Percy Bysshe Shelley dedica un'intera tragedia, *The Cenci: A Tragedy in Five Acts*.

Nonostante Stendhal definisca la sua novella una "traduzione" molto libera (Stendhal, *Les Cenci* 1130), essa si presenta come un vero e proprio abuso letterario del testo originale.² Facendo fede ai commenti al testo di Stendhal stesso, si tratterebbe di una copia dei manoscritti di palazzo Caetani (BnF, *Manuscrit Italien* ffos 56-124) tradotta dall'autore tra il 19 e 20 aprile 1837.³ Questo lavoro di "traduzione" che sfocia progressivamente in una vera e propria riscrittura del testo romano non è nuovo per Stendhal che ha già pubblicato una novella tratta dai manoscritti e ne tradurrà altre. Tuttavia ne *Les Cenci*, dove ancora persiste una moderata aderenza all'originale, le prime avvisaglie di un graduale mutamento del paradigma di traduzione stendhaliano si possono rintracciare nella lunghezza dell'introduzione e soprattutto grazie a quelle occorrenze testuali che segnalano delle aggiunte o degli "scarti" rispetto al testo manoscritto. Il mio obiettivo consiste soprattutto nell'evidenziare come alcuni di questi "scarti" testuali siano il sintomo di una poetica della mistificazione⁴ che individua a sua volta una precisa poetica dell'enunciazione e di ricezione da parte dell'autore. Attraverso un'analisi pragmatica dei deittici testuali, della disposizione dei piani enunciativi e soprattutto degli "scarti" si può mostrare come l'assetto dell'intero testo e la concordanza tra mondo finzionale e mondo reale siano riorganizzati in funzione della (ri)configurazione del "mito letterario"⁵ del Don Giovanni.

² Al termine "originale" riferito al testo romano non si vuole aggiungere alcuna accezione che lo individui come categoria gerarchica. Uno dei presupposti metodologici qui utilizzati si fonda sulla considerazione di una traduzione come "riscrittura" e non semplice trascrizione di un testo (si veda: Heidmann, "Que veut"), a maggior ragione considerando una traduzione molto libera e d'autore come quella di Stendhal. La nozione di 'originalità' si giustifica perciò nella sua funzione cronologica per distinguere il primo testo dal secondo, senza pregiudicare il valore letterario della traduzione finale. Al contrario è evidente come solo la novella tradotta sia parte del canone letterario attuale, mentre il valore residuale del testo romano lo colloca ai suoi margini. In generale la terminologia teorica seguente quale "(ri)configurazione" e "mito", fa riferimento alla teoria elaborata negli ultimi anni da Ute Heidmann, in seno ai suoi studi sulla "comparaison différentielle", ovviamente rielaborando e adattando il suo lavoro al soggetto in analisi.

³ In realtà tra il 19 e il 21 aprile 1837 (si veda: "Notice" Stendhal, *Les Cenci* 1450).

⁴ Riprendo a questo proposito il termine *mystification* utilizzato per identificare la poetica di traduzione di Stendhal nelle *Chroniques Italiennes* da Pierre Laforgue: è tuttavia mia intenzione sfruttarlo in modo molto diverso. Il critico francese infatti non ritiene fruttuoso comparare i testi di manoscritto e novella: "Cette poétique de la traduction, avouons-le, ne nous intéresse pas beaucoup en elle-même, et rien ne nous paraît plus dépourvu de signification que de mesurer le degré de fidélité de Stendhal traducteur au texte qu'il prétend traduire" (Laforgue 153).

⁵ Il concetto di "mito letterario" è qui affrontato, reinterpretando la teoria di Heidmann a proposito delle "(r)écritures" dei miti greco-romani, come l'insieme di opere che trattano il Don Giovanni, nel caso specifico quelle opere con le quali Stendhal stesso nell'introduzione confronta il suo testo (si veda: Heidmann, "Différencier").

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Sc[Arti] – 01/2020



FRANCESCO CENCI, (RI)CONFIGURAZIONE DI UN DON GIOVANNI STENDHALIANO

La novella *Les Cenci* si articola in due parti nettamente distinte, ossia una complessa e particolarmente significativa introduzione, il cui soggetto è la definizione del *caractère* Don Giovanni, a cui segue una parte narrativa, ossia la traduzione della vicenda giudiziaria della famiglia Cenci. Nella dissertazione introduttiva, Stendhal ci offre la sua interpretazione di alcune considerazioni storiche, culturali e letterarie riguardanti il Don Giovanni, ai fini di poter definire una sua propria concezione del "mito":⁶ effettivamente l'evoluzione del soggetto dongiovannesco in Stendhal supera le iniziali categorizzazioni e tipificazioni d'ordine psicologico, sociale e "biologico"⁷ per sviluppare una costruzione estetica e letteraria che si appoggia su una solida tradizione come quella che caratterizza un "mito letterario". Frutto di un lungo lavoro concettuale ed estetico, l'elaborazione del Don Giovanni stendhaliano, già analizzata in parte dalla critica, pone le sue basi in un capitolo di *De l'Amour* per arrivare a una definizione più matura e complessa nella novella *Les Cenci*. D'altro canto, se la definizione stendhaliana di *caractère* si fonda principalmente su un'istanza di tipo morale e antropologico,⁸ in realtà possiamo notare come il Don Giovanni, prodotto finale de *Les Cenci*, riveli piuttosto un problema estetico, definito nondimeno dalla scelta della forma del racconto breve. L'autore organizza la sua novella in modo da inserirla all'interno del discorso letterario del "mito" del Don Giovanni, a partire dall'introduzione e attraverso lo studio ragionato e comparato di quelle opere che egli considera esplicitamente come facenti parte del suo bacino intertestuale: *Le Burlador* di Tirso de Molina, il *Dom Juan* di Molière, il *Don Giovanni* di Mozart e il *Don Juan* di Byron. Con Tirso da Molina la tradizione ha inizio, il Don Giovanni di Molière diventa tutto sommato un "homme de bonne compagnie", mentre quello di Byron un nuovo *Faibles*, un "beau jeune homme insignifiant, et sur lequel se précipitent toutes sortes de bonheurs invraisemblables" (Stendhal, *Les Cenci* 1126). In fondo sembra che solo l'opera del *Don Giovanni* di Mozart possa avvicinarsi, benché parzialmente, all'idea stendhaliana. L'introduzione della novella sottolinea inoltre la necessità di una contestualizzazione delle opere in quanto prodotti di momenti storici diversi, associate dalla ricorrenza di alcune costanti sociali, prima tra tutte l'ipocrisia. La conseguenza più significativa della 'critica' stendhaliana è che a un'immanenza della situazione si oppone una tradizione letteraria fertile e in continua evoluzione.

⁶ La letteratura in merito fa notare che sebbene Stendhal non utilizzi mai la parola "mito" in riferimento al Don Giovanni, preferendo il termine "caractère", l'autore concepisca "obscurément" il soggetto come "un thème fortement organisé, riche d'une signification symbolique et d'une portée – osons le mot – métaphysique" (Esquier 123).

⁷ "C'est un homme intelligent et surtout rationnel, fort et vigoureux, noble et riche et pour cela enclin aux vices. De surcroît, il est nécessaire que le Don Juan soit pourvu d'une imagination brûlante, véritable cause de la perversion de son âme : l'on comprend alors que le Don Juan stendhalien, s'il reste un rebelle, ou plutôt un révolté, perd d'autre part toutes les qualités positives qui l'absolvaient aux yeux du lecteur" (Stendhal, *Les Cenci* 1128).

⁸ "Sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins significatifs : l'ensemble de ses habitudes morales" (Stendhal, *Vie* 262).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Sc[Arti] – 01/2020



Le don Juan de Molière [...] il veut être l'homme qui serait souverainement admiré à la cour d'un jeune roi galant et spirituel. Le don Juan de Mozart est déjà plus près de la nature, et moins français, il pense moins à l'opinion des autres ; il ne songe pas avant tout, à *parestre*, comme dit le baron de Fœneste, de D'Aubigné. Nous n'avons que deux portraits du don Juan d'Italie, tel qu'il dut se montrer, en ce beau pays, au XVI^e siècle, au début de la civilisation renaissante. De ces deux portraits, il en est un que je ne puis absolument faire connaître, le siècle est trop *collet monté* ; il faut se rappeler ce grand mot que j'ai ouï répéter bien des fois à Lord Byron : *This age of cant*. (Stendhal, *Les Cenci* 1123)

Infatti, è solo in continuità dialettica con la tradizione che Stendhal può rinnovare la concezione del "mito" attraverso dei parametri letterari di genere che sono una novità per quanto riguarda la (ri)configurazione del Don Giovanni: una novella, la cronaca e un personaggio storico, Francesco Cenci. Stendhal dà vita alla riscrittura del "mito" a partire da una storia vera e, proiettando il suo Don Giovanni su un personaggio storico e reale, sottolinea una sorta di determinismo sociale che è per lui è una delle chiavi interpretative di questo "mito letterario" che ha delle origini specificamente antropologiche e storiche.

C'est donc en Italie et au seizième siècle seulement qu'a dû paraître, pour la première fois, ce caractère singulier. [...] Supposons un chrétien extrêmement pervers, né à Rome, au moment où le sévère Pie V venait de remettre en honneur ou d'inventer une foule de pratiques minutieuses absolument étrangères à cette morale simple qui n'appelle vertu *que ce qui est utile aux hommes*. [...] « Eh bien ! se sera-t-il dit, je suis l'homme le plus riche de Rome, cette capitale du monde ; je vais en être aussi le plus brave ; je vais me moquer publiquement de tout ce que ces gens-là respectent, et qui ressemble si peu à ce qu'on doit respecter. » Car un don Juan, pour être tel, doit être homme de cœur et posséder cet esprit vif et net qui fait voir clair dans les motifs des actions des hommes.

François Cenci se sera dit : « [...] par quelles actions pourrais-je faire remarquer mon courage et me donner, le plus profondément possible, le plaisir de braver l'opinion ? Comment étonnerais-je mes sots contemporains ? Comment pourrais-je me donner le plaisir si vif de me sentir différent de tout ce vulgaire? ». (Stendhal, *Les Cenci* 1126-1128)

Alla conclusione del suo percorso, il Don Giovanni stendhaliano è una sorta di entità esistente o esistita, una rappresentazione di un elemento della realtà in una *chronique* di un determinato momento storico di cui l'autore non sembra pretendere di trattare che gli avvenimenti realmente accaduti. Per questo Stendhal pare utilizzare una poetica che escluda qualunque elemento del soprannaturale, caratteristica che aveva al contrario associato i precedenti adattamenti del "mito": dalla sua versione "secolarizzata" deriva una definizione del Don Giovanni fedele al principio di mimetismo. Francesco Cenci è un Don Giovanni dannato e senza il fascino della dannazione e si caratterizza per l'impossibilità di sfuggire a un destino materiale e materialista, all'interno di una cornice che sembra fare di tutto per espellere il poetico dal testo. Questo ritratto è *affreux*: "Nul ne vit en lui de ces moments de tendresse véritable et de gaieté charmante qui nous font pardonner au don Juan de Mozart" (Stendhal, *Les Cenci* 1128).

La distinzione tra la prima parte della novella e la seconda non si individua solo grazie al cambio di *scénographie* enunciativa (si veda Maingueneau), vale a dire da *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*
Sc[Arti] – 01/2020



dissertazione a narrazione, e contenuto (in particolare l'assenza di qualunque accenno esplicito al Don Giovanni nella parte 'tradotta'): il passaggio è suggellato dal variare del soggetto enunciatore, in altre parole dalla voce del traduttore nell'introduzione a quella del narratore nella parte tradotta che teoricamente dovrebbe, se non corrispondere, perlomeno assomigliare molto al narratore della novella romana. Ci rendiamo comunque conto che questa novella stendhaliana contiene innumerevoli entità enunciatrici: al grado zero della diegesi abbiamo i testimoni, invenzione di Stendhal che dovrebbe assicurare la concordanza tra il mondo finzionale e il mondo reale; segue il narratore della novella a cui si accompagna un secondo narratore, un copista sconosciuto autore di alcune righe alla fine del racconto; il livello più esterno è infine quello del traduttore, portavoce dell'istanza autoriale che tuttavia gli sfugge e si duplica in ulteriore entità enunciatrice. Tutta la responsabilità del contenuto veicolato dalla novella è delegata all'autore romano, di cui Stendhal non si fa che traduttore. Ben presto appare però come la traduzione non sia che un espediente letterario destinato a trasformare in narrazione il soggetto dell'introduzione. Individuabili grazie alla presenza e all'assenza del nome "Don Giovanni" le due parti sono inestricabili e indivisibili, pena uno sconvolgimento del senso del testo stendhaliano se non dell'intero valore della 'nuova' novella. Il passaggio tra introduzione e racconto segnala infatti una 'mistificazione', un imbroglio letterario che sottolinea come Stendhal non sia semplicemente un traduttore bensì un 'traditore'. Il suo lavoro implica la rivoluzione del paradigma estetico e generico del testo cosiddetto 'originale' in favore di un prodotto completamente nuovo: l'affabulazione che nell'introduzione giustifica la traduzione d'altronde non è altro che parte di una dinamica letteraria abbastanza comune quale il ri-uso, perpetrata da un autore che in modo del tutto arbitrario ricostruisce e rielabora un testo.

Perciò, pur proclamandosi un traduttore, nondimeno Stendhal viene meno al suo ruolo. Molti passaggi della sua trasposizione non sono infatti giustificabili, anche tenendo conto di una poetica della traduzione che miri a rendere accessibile il contenuto in un altro contesto linguistico e culturale, perlomeno come annunciato nell'introduzione. A questo proposito rintracciare il "mito" dongiovannesco è fondamentale in quanto implica un rovesciamento tematico della storia dei Cenci e soprattutto ridefinisce ed è ridefinito da una poetica della ricezione e dell'enunciazione che caratterizza tutta la novella e che fa parte di questa poetica della cosiddetta mistificazione. In questo modo il Don Giovanni diventa il veicolo dell'istanza autoriale all'interno del racconto: in altre parole la falsificazione della traduzione necessaria a ottenere una rappresentazione di Cenci coerente con il Don Giovanni dell'introduzione significa la voce autoriale all'interno del testo. Da qui la necessità di uno studio comparato dei due testi, valutando le omissioni e le aggiunte di frammenti testuali, utile a sua volta per identificare la (ri)configurazione del Don Giovanni stendhaliano.



L'ESTETICA DELL'AGGIUNTA E DELLO SCARTO DI UN TRADUTTORE/TRADITTORE⁹

Tra le modifiche che l'autore apporta al testo possiamo annoverare delle variazioni sul piano deittico che riformano l'ancoramento del testo e della storia alla realtà avallata dal testo romano. Questo avviene in particolare in due modi: da una parte lo sfasamento delle coordinate temporali, dall'altra la confusione volontaria dei piani enunciativi. Vedremo a breve la conseguenza diretta di queste trasformazioni operate sul testo originale, ossia una poetica della ricezione ambigua ed equivoca al punto di raddoppiarsi in poetica manifesta e poetica nascosta. Per quanto riguarda l'assetto deittico, possiamo constatare la falsificazione evidente e volontaria di alcune date, tra quelle proposte nell'introduzione e quelle invece presenti nel testo tradotto:

Il a été tué sous les yeux de sa fille et de sa femme, le 15 septembre 1598. [...] Voici la traduction du récit contemporain; il est en *italien de Rome*, et fut écrit le 14 septembre 1599. (Stendhal *Les Cenci* 1128-1130)

Ce fut donc le 9 septembre 1598, dans la soirée, que la mère et la fille ayant donné de l'opium avec beaucoup de dextérité à François Cenci, cet homme si difficile à tromper, il tomba dans un profond sommeil. [...] Hier, qui fut mardi 14 septembre 1599, les pénitents de San Marcello, à l'occasion de la fête de Sainte-Croix, usèrent de leur privilège pour délivrer de la prison le signor Bernard Cenci. (Stendhal, *Les Cenci* 1138-1152)

Disequilibrando il testo a livello dei contenuti, la falsificazione delle date comporta una produzione di senso in quanto riordina la costruzione dei piani enunciativi del testo. Questo perché noi vediamo bene come il traduttore è 'traditore' non solamente nella sua poetica di traduzione, ma anche in quella di ricezione, insinuando la possibilità di due letture del testo, una delle quali sarebbe più perspicace dell'altra: l'autore gioca d'azzardo con il suo lettore, proponendogli due entità enunciatrici (traduttore e narratore, che sono ben distinte tra loro) che si contraddicono a vicenda. Il traduttore, la cui enunciazione teoricamente dovrebbe doppiarsi tra introduzione e narrazione, ma la cui voce è solo pertinente all'introduzione, è veramente cosciente della discrasia che divide il testo? Per comprendere meglio che tipo di meccanismo letterario l'autore abbia messo in atto è necessario fare riferimento alla copia del manoscritto romano e alle note al margine di Stendhal.

Sicché alli 9 di settembre 1598 la sera, avendo la Moglie e la Figliola con destro modo dato l'opio al Padre, che gli fece venire un sonno profondissimo [...] Ieri, che fu Martedì 14 settembre 1599, la Compagnia di San Marcello, coll'occasione della Festa di Santa Croce sua festività, per privilegio liberò il Signor Bernardo Cenci sopraddetto di prigioniero. (*Les Cenci, Manuscrit Italien* 140-154)

⁹ Si veda il titolo dell'articolo di Pierre Laforgue citato in bibliografia. D'altro canto "traduttore traditore" è stato anche il soprannome di M. Rivarol accusato in merito per le sue traduzioni poco fedeli dell'*Inferno* di Dante e di cui Stendhal fu un ammirato lettore (Del Litto 90).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Sc[Arti] – 01/2020



Ce récit fut fini d'écrire le 15 septembre 1599. [et] 70 ans à sa mort, page 57 ; septuagénaire, 57. La mort, 59, 9 sep[tembre] 1598.
9 septembre 1598. (Note de Stendhal en marge *Les Cenci*, *Manuscrit Italien* 135 e 140)

L'entità enunciatrice dell'introduzione ha distorto le date, ma la nota in margine prova anche come Stendhal metta in atto una falsificazione volontaria e sistematica al momento della traduzione. Ciononostante, è necessario sottolineare che il primo enunciato si trova all'interno di una zona testuale generalmente situata alla periferia del testo e che spesso, in quanto parte del paratesto, l'introduzione è il veicolo dell'istanza autoriale. In questo caso tuttavia la sua funzione è doppia: oltre ad adempiere il ruolo di raccordo tra testo e ciò che è fuori dal testo, l'introduzione è anche il punto di congiunzione di più entità enunciatrici, stabilendo all'incrocio dei piani enunciativi dei rapporti se non delle rotture tra storia, realtà, narrazione e finzione che si fondano sull'ambiguità e sull'instabilità degli enunciati. Ne consegue che qualunque attività enunciatrice è compromessa dalla scarsa credibilità del traduttore che l'autore ha volontariamente danneggiato: anche il narratore, come entità dipendente dal traduttore, è decisamente poco affidabile. Questo tipo di attività si fonda in ogni modo sul diritto alla finzionalità di un autore, diritto intrinseco all'opera letteraria che Stendhal ha già rivendicato in altri frangenti,¹⁰ ma in questo caso entra direttamente in conflitto con tutte le affermazioni di veridicità che costellano la novella. Se quindi da una parte non possiamo più fare affidamento sul traduttore, dall'altra l'autore ci propone un nuovo 'patto letterario' che dipende direttamente dalla sua poetica della mistificazione e ci impone di credere all'affabulazione del traduttore così come alla riscrittura del testo romano.

Ne risulta la necessità di stabilire una relazione più stretta tra narrazione e realtà al momento stesso in cui si trova a mano a mano compromessa. A questo proposito Stendhal introduce nella narrazione una serie di informazioni nuove ai fini del consolidamento del sistema deittico e che ovviamente non si trovano nel testo romano: possiamo enumerare giorni, tempi verbali, la prima persona del narratore oppure qualche linea che introduce dei testimoni immaginari, di cui l'autore romano invece non fa alcuna menzione. Alcuni sono sottolineati nella parte che segue, tra l'altro totalmente assente nel testo romano:

Il a entraîné à une mort prématurée ses fils, jeunes gens forts et courageux, et sa fille Béatrix qui, quoiqu'elle ait été conduite au supplice à peine âgée de seize ans (*il y a aujourd'hui quatre jours*), n'en passait pas moins pour une des plus belles personnes des États du pape et de l'Italie tout entière. *La nouvelle se répand* que le signor Guido Reni, un des élèves de cette admirable école de Bologne, a voulu faire *le portrait de la pauvre Béatrix, vendredi dernier*, c'est-à-dire le jour même qui a précédé son exécution. Si ce grand peintre s'est acquitté de cette tâche comme il a fait pour les autres peintures qu'il a exécutées dans cette capitale, *la postérité pourra se faire quelque idée de ce que fut la beauté de cette fille admirable*. Afin qu'elle puisse aussi conserver quelque souvenir de ses malheurs sans pareils, et de la force étonnante

¹⁰ Ad esempio, ne *Le Rouge et le Noir*. mi riferisco infatti a *L'avertissement de l'éditeur*, alla pagina finale del romanzo o ancora al suo "Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir*".



avec laquelle cette âme vraiment romaine sut les combattre, j'ai résolu d'écrire ce que j'ai appris sur l'action qui l'a conduite à la mort, et ce que j'ai vu le jour de sa glorieuse tragédie. Les personnes qui m'ont donné mes informations étaient placées de façon à savoir les circonstances les plus secrètes, lesquelles sont ignorées dans Rome, même aujourd'hui, quoique depuis six semaines on ne parle d'autre chose que du procès des Cenci. J'écrirai avec une certaine liberté, assuré que je suis de pouvoir déposer mon commentaire dans des archives respectables, et d'où certainement il ne sera tiré qu'après moi. Mon unique chagrin est de devoir parler, mais ainsi le veut la vérité, contre l'innocence de cette pauvre Béatrix Cenci, adorée et respectée de tous ceux qui l'ont connue, autant que son horrible père était haï et exécré. (Stendhal, *Les Cenci* 1131)¹¹

L'ossessione per la veridicità del testo del traduttore non è giustificabile nemmeno in seno a una poetica di traduzione che vuole riarrangiare una narrazione per dei nuovi lettori. Se per l'autore romano non è affatto necessario introdurre al suo pubblico le vicende della famiglia Cenci, non lo è nemmeno per il pubblico francese del diciannovesimo secolo. Le aggiunte di Stendhal sono comprensibili invece solo in funzione di una sua poetica propria e della (ri)configurazione del Don Giovanni. Al contrario un'altra spinta centrifuga si individua in alcuni segni di dissociazione, sistematica quanto il falso raccordo, tra realtà e finzione. Un esempio chiave è l'incipit della novella che traduce "Racconto veridico di Relazione" con i termini molto più ambigui e sfumati di "histoire véritable", storia che si conforma alla verità o che è conforme alla verità, sintagma molto più aperto alla finzionalità del primo incipit. Al contrario, tra le varie strategie funzionali alla connessione tra soggetto dell'introduzione, il Don Giovanni, e narrazione tradotta, possiamo trovare la descrizione fisica di Francesco Cenci: l'autore insiste sul disequilibrio interiore che si rivela attraverso il disordine dei tratti fisici. D'altro canto, Stendhal inserisce o conserva tutti gli elementi a proposito di Cenci che concordano con la sua definizione di Don Giovanni elaborata nell'introduzione, ma già frutto di un lavoro precedentemente maturato in altri testi, in particolare in *De l'Amour*.

Nella parte narrativa si trovano spesso degli enunciati inseriti all'interno di parentesi: questi enunciati interrompono la voce narrante in favore di un'istanza extradiegetica, forse del traduttore, più probabilmente a carattere autoriale. Se gli enunciati tra parentesi ricompattano il tessuto dell'intero testo attraverso dei deittici, riconnettendo tempo della storia a tempo della ri-scrittura o se vogliamo della traduzione, spesso queste parentesi non sono semplicemente ancorate al piano enunciativo del traduttore, alle volte troviamo al loro interno degli enunciati attribuibili al narratore, ma intenzionalmente falsificati da Stendhal. Allo stesso modo molti corsivi, che non hanno nulla a che fare con le norme tipografiche, sono delle vere e proprie intrusioni autoriali per far emergere degli elementi specifici. Per questo motivo e per quanto talora possa apparire letterariamente inutile un'attenzione specifica alle scelte di traduzione stendhaliane che si avvalgono di tutti i diritti dell'arbitrarietà, è necessario analizzarle per una comprensione più adeguata della poetica inerente all'intero testo.

¹¹ Corsivi a cura dell'autrice, esclusa la parola *commentaire*.



Per quanto concerne gli “scarti” o in altre parole tutto ciò che Stendhal si rifiuta di tradurre, generalmente ci rendiamo conto che sono annunciati esattamente dall’attività enunciatrice che si svolge all’interno delle parentesi. Un esempio funzionale per mostrare la concordanza tra (ri)configurazione del Don Giovanni e poetica di traduzione, che a sua volta coinvolge la poetica di ricezione dell’autore, è il seguente. La scena si apre su un’incidentale del traduttore, rinchiusa tra parentesi che annuncia la sospensione della traduzione su un punto critico e soprattutto scabroso.¹²

(Ici il devient absolument impossible de suivre le narrateur romain dans le récit fort obscur des choses étranges par lesquelles François Cenci chercha à étonner ses contemporains. Sa femme et sa malheureuse fille furent, suivant toute apparence, victime de ses idées abominables.) Toutes ces choses ne lui suffirent point ; il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle ; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu ; puis il la conduisait dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrece pût voir ce qu'il faisait avec Béatrix.

Il donnait à entendre à cette pauvre fille une hérésie effroyable, que j'ose à peine rapporter, à savoir que, lorsqu'un père connaît sa propre fille, les enfants qui naissent sont nécessairement des saints, et que tous les plus grands saints vénérés par l'Église sont nés de cette façon, c'est-à-dire que leur grand-père maternel a été leur père.¹³

Era venuto in sì disordinato vivere che nel proprio letto della Moglie, ci faceva stare i Ragazzi, tenendone sempre in Casa alcuni a posta sua e così anche de meretrici;

né gli bastava questo, poiché con minacce, e forza tentò di stuprar Beatrice sua Figliola, la quale già fatta grande, e bella la teneva in maggior libertà per casa, non vergognandosi di andarla a trovare a letto, nudo, e con quella nudo passeggiando per le camere, e poi condurla a letto della Moglie, acciò con il lume vedesse quanto faceva con quella,

dando poi ad intendere alla povera zitella una enormissima eresia, ed è questa, che il Padre usando colla propria Figlia, ne nascono da quella Santi, e che tutti i maggiori Santi che sono stati, il loro Avo gli è stato Padre.

Il traduttore sembra rifiutarsi di trasportare la parte che tratta dell’omosessualità di Francesco Cenci, in linea con la sua poetica in cui ostenta il rispetto verso un pubblico “des dames, en 1823” (Stendhal, *Les Cenci* 1130). L’anno, decisamente antecedente alla pubblicazione della novella, posiziona il lettore in piena Restaurazione. L’autore bara sulle date e sulla situazione per crearsi un lettore fittizio a priori bigotto. Se a inizio Ottocento l’omosessualità è ancora un tema spinoso e tabù, d’altro canto Stendhal decide di escludere le orge di Francesco Cenci per conservare anzi, inventare lo stupro paterno: deformando il testo romano di cui altre evidenze testuali testimoniano come Beatrice arrivi sessualmente vergine al patibolo, la scena dello stupro si ricollega invece a una matrice sadiana che caratterizza il Don Giovanni stendhaliano e che fa di Francesco Cenci “un de Sade” (*Les Cenci, Manuscrit Italien* 138). Appare evidente come

¹² I due testi seguenti sono degli estratti della traduzione nei *Cenci* a sinistra (Stendhal, *Les Cenci* 1135-1136) e del testo romano che corrisponde a destra (*Les Cenci, Manuscrit Italien* 138).

¹³ Corsivi a cura dell’autrice.



in questo caso, il “pudico” traduttore lasci spazio all’autore che falsifica il testo ponendo l’accento sulla parte scabrosa ed eliminando quella che è semplicemente licenziosa: si tratta perciò di un doppio lavoro, da una parte nei confronti del supposto pubblico “collet monté” (Stendhal, *Les Cenci* 1123), dall’altra per definire ulteriormente i tratti della (ri)configurazione stendhaliana del Don Giovanni. D’altro canto, ipotizzerei che all’aspetto pragmatico e letterario della scelta di traduzione dell’autore si aggiunge anche l’idiosincrasia del nuovo narratore che a differenza del più neutrale autore romano mostra una decisa preferenza nei confronti dell’eroina: mettere l’accento sulla falsa violenza fa di Francesco Cenci “un ‘demi-monstre’, [e] autorizza la parricida” (Scaiola 469). Il narratore francese non è nuovo a ingerenze testuali, spesso a carattere moralizzante nel testo, cosa che sottolinea decisamente un orizzonte poetico diverso, se si può definire una poetica quella che sta alla base della costruzione del testo originale. L’asettico autore romano infatti è interessato certamente alla relazione dei fatti avvenuti, ma soprattutto li iscrive all’interno del suo orizzonte socio-culturale e le sue intrusioni nel testo non veicolano un’opinione personale quanto piuttosto ricostruiscono i costumi morali della Roma del sedicesimo secolo. Senza dover giustificare o introdurre l’argomento al suo pubblico, l’autore romano lo racconta. Al contrario l’insistenza del traduttore sulla veridicità dei fatti crea l’illusione di due piani narrativi incastonati per delegare ad altri qualunque tipo di responsabilità inerente al contenuto. In questo modo l’autore può sia utilizzare a suo piacere il materiale della storia e stravolgere le gerarchie tra mondo finzionale e reale dichiarando di essere al contrario estremamente attendibile, sia creare la sua propria poetica in funzione della (ri)configurazione del “mito letterario”.

SCARTI, POETICA ESTETICA E POETICA DELLA RICEZIONE

Il traduttore opera una sorta di ‘epurazione’ linguistica, restituendo un testo dal linguaggio meno crudo e popolare, specifico invece del testo originale. La traduzione dal dialetto romano, in questo caso al limite di un socioletto, al francese dei salotti sembra giustificare quello che è però un intervento massivo e sistematico. L’autore infatti scredita le capacità stilistiche del novellista romano, ma la sua attività è solo superficialmente orientata contro lo stile popolare della novella, quanto piuttosto “*tourne en dérision les prétentions actuelles du romantisme*” (Laforge 152). Mostrando al lettore la distanza esistente tra il mondo attuale e l’epoca in cui si svolgono i fatti, “*l’écart de langue et de style, qu’il exhibe constamment, entre le XVI^e et le XIX^e siècle, est à comprendre comme la métaphore linguistique et poétique désignant l’écart historique et moral qui affecte les choses*” (153).

In ogni caso il lavoro di ‘pulizia’ lessicale non esaurisce questo tipo di poetica applicata alla novella stendhaliana, al limite tra una poetica di traduzione e di ricezione specificamente orientata. Eliminare parti o espressioni oscene permette infatti a Stendhal di recuperare l’aspetto tragico e letterario, una sorta di ‘sublime’ poetico che il testo romano esclude a causa di una certa morbosità nella descrizione delle scene più truculente. Secondo Christopher Thompson, si tratta di alcuni “*calculs délicats* [qui



ont] permis à Stendhal de profiter du scandale et de l'horreur, tout en montrant à ses confrères le bon usage du sublime atroce" (50). Una questione estetica e non solo pragmatica, destinata a mantenere l'armonia testuale e a non utilizzare immagini o un linguaggio che confinerebbero l'immaginario del lettore all'interno alla sfera dell'orrore o della pornografia. A questo proposito un ottimo esempio è presentato dal rifiuto esplicito da parte del traduttore di eliminare completamente le descrizioni di Lucrezia e Giacomo Cenci al patibolo:

Sicché bisognò consumarvi molto tempo avanti [Lucrece Petroni] si accomodasse, e per conseguenza ebbe maggiore pena, perché la tavola non era più larga, col mettersi che fece gli erano uscite le zinne fuori; onde levandosi (oh che dolore) per accomodarsi meglio, si vidde uscire da quelle non poco sangue; finalmente accomodata sopra la detta tavola, gli fu spiccata la testa senza poi far motivo [moto] il Corpo, ma bensì il capo con meraviglia di tutti, andò per un buon pezzo battendo, tenendola sempre levata in aria il Boia, e mostratela intorno al Popolo; finita da scolare dal sangue, l'involse nel suo taffettano [...]

E levatoli [à Jacques Cenci] tutto ogni cosa, rimase mezzo nudo, [...] Poscia inginocchiatosi le furono legate le gambe al tavolato del palco, e bendati gli occhi, e pigliando il Boia la mazza a due mani nella tempia desta gli diè, per la quale caduto raddoppiò cinque o sei mazzate; pio postogli la mazzola sotto la gola, un ginocchio sul petto, un piede sulla fronte, lo scannò e subito gli aprì il petto con una accetta; poscia spogliatolo lo squartò. (*Les Cenci, Manuscrit Italien* 150 e 152)

In questo caso la scelta di eliminare le due parti, per quanto conforme alla poetica di ricezione di un traduttore inquieto di poter offendere le sue famose dame del 1823, è a mio avviso riconducibile piuttosto a una scelta autoriale ai fini della creazione di un prodotto estetico che gli sia proprio. Ma se la scena della morte di Lucrezia Petroni è meno macabra di quella del figliastro, la morbosità con cui l'autore romano si dilunga nella sua descrizione le toglie qualunque carattere eroico che invece Stendhal è ben deciso a conservare. Eppure, la scusa del traduttore nei confronti di queste omissioni in favore delle dame del 1823 non regge: il pubblico reale della rivista *Revue de Deux Mondes* non è del tutto nuovo agli accenti macabri e angoscianti del *romantisme noir*. In questo caso si tratta di un dissidio estetico che rende Stendhal decisamente refrattario alla rappresentazione esplicita della violenza: dalla scelta di non iscriversi in una scrittura della *mise en scène* patetica della violenza, nasce così un'estetica che racconta la violenza senza ostentarla (si veda: Philippot).

In generale i cambiamenti linguistici così come gli scarti più consistenti possono essere utilizzati come parametri per individuare il rapporto che intercorre tra autore e pubblico, che identifica a sua volta una complicata poetica della ricezione. Se dal punto di vista della poetica dell'enunciazione si possono individuare dei soggetti enunciatori, "camaleontici"¹⁴ e funzionali alla costruzione dei piani enunciativi, in generale la poetica dell'enunciazione di Stendhal si fonda sulla sua poetica di ricezione. A questo bisogna aggiungere dei vincoli pragmatici pratici imposti per esempio dalla pubblicazione in rivista. Questo tipo di pubblicazione è a fini

¹⁴ Riprendo e reinterpreto l'espressione di Yves Ansel riguardo alla poliedricità dei soggetti enunciatori stendhaliani che si differenziano secondo il tipo di testo e la poetica di ricezione inerente: "enonciateurs camaléons" (201).



commerciali, "La *Revue des deux mondes* payant bien" (Houssais 136), e l'autore si deve assicurare un rapporto di continuità con la rivista. Questo significa attenersi alle preferenze di un pubblico orientato come quello della *Revue des Deux Mondes*. Eppure, l'autore gioca con il suo pubblico come il traduttore rielabora a suo piacere il testo romano e quello che sembrerebbe un tentativo palese di aggiudicarsi il favore dei lettori è accompagnato dal non troppo velato tono canzonatorio nei confronti del suo pubblico.

Stendhal si diverte a lusingare e allo stesso tempo deridere i costumi e le abitudini del suo lettore francese e contemporaneo. Alle volte il suo tono arriva a essere insolente e provocatorio nei confronti di "This age of cant" (Stendhal, *Les Cenci* 1123). Mélange di una *captatio benevolentiae* ostentata e di una critica irreverente, l'introduzione ammicca al buon lettore, l'unico vero lettore stendhaliano. L'autore definisce così, qui come altrove, una poetica della ricezione che individua un pubblico privilegiato, ciò che resta non sono che "lecteurs malévoles".¹⁵ In generale il buon lettore stendhaliano aderisce a un inquadramento politico-ideologico simile a quello dell'autore, ma è soprattutto colui con il quale Stendhal condivide il proprio panorama culturale, "Intelligenti pauca" (Stendhal, *Rouge* 503). Questo lettore deve comprendere gli ammiccamenti del suo autore che si attende una connivenza dal punto di vista intellettuale e culturale: ecco allora l'uso di parole straniere, di citazioni etc. In particolare, è interessante notare una parte in latino nella novella francese: è una citazione della difesa di Monsignor Farinacci, assente nel testo romano.

Ce plaidoyer, en langue latine, formerait six grandes pages, et je ne puis le placer ici, ce dont j'ai du regret; il peint les façons de penser de 1599; il me semble fort raisonnable. Bien des années après l'an 1599, Farinacci, en envoyant ses plaidoyers à l'impression, ajouta une note à celui qu'il avait prononcé en faveur des Cenci: *Omnes fuerunt ultimo supplicio effecti, excepto Bernardo qui ad triremes cum bonorum confiscatione condemnatus fuit, ac etiam ad interessendum aliorum morti prout interfuit*. La fin de cette note latine est touchante, mais je suppose que le lecteur est las d'une si longue histoire. (Stendhal, *Les Cenci* 1152)

La frase in latino ecclesiastico non fornisce nuove informazioni in merito alla vicenda: Bernardo Cenci che non è decapitato, in cambio non di un'ammenda pecuniaria ma della confisca dei suoi beni, assiste al patibolo dei suoi cari. Stendhal non traduce né spiega il contenuto, parla solo di una fine commovente della nota latina, ma quale? Il testo di Farinacci infatti si conclude con un ulteriore lungo periodo successivo a questo in cui egli annuncia la sua speranza, ormai vana, di salvare anche Beatrice Cenci. Comunque sia la citazione latina ha un compito ben specifico: da una parte rinvigorisce l'attenzione di un lettore che l'autore crede poco attento, tanto da accusarlo di mancanza di sensibilità, dall'altra di metterlo di fronte a una sfida di traduzione. Il lettore è davvero all'altezza dell'autore? L'indolenza che Stendhal mostra non traducendo la citazione latina indica di nuovo una poetica di ricezione a tendenza elitaria che aveva già caratterizzato il suo testo sotto altri aspetti. Offrendo un

¹⁵ L'espressione "lecteur malévole" proviene da *Mémoires d'un touriste* ed è stata largamente utilizzata dalla critica per individuare una tipologia di lettori percepita come all'opposto del lettore ideale stendhaliano (Stendhal, *Mémoires* 5).



confronto con la propria enciclopedia personale, l'autore sfida ogni lettore proponendogli nuove possibilità: sta al lettore rispondere e saper intavolare un dialogo con i testi per situarsi nel partito dei *malévoles* o con gli *happy few*.

BIBLIOGRAFIA

Ansel, Yves. *Pour un autre Stendhal*. Classiques Garnier, 2012.

Del Litto, Victor. *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*. P.U.F., 1959.

Esquier, Suzel. "Stendhal et le *Don Juan* de Mozart." *Stendhal tra letteratura e musica, Atti del convegno internazionale 1992*, a cura di Giovanni Dotoli, Schena, 1993, pp. 114-138.

Heidmann, Ute. "Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes." *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, no. 17, 2015, pp. 15-34. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/117>. Consultato il 12 Feb. 2019.

---. "Que veut et que fait une comparaison différentielle?" *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, no. 21, 2017, pp. 199-226. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/906>. Consultato il 12 Feb. 2019.

Houssais, Yvon. "Les *Chroniques italiennes*: Stendhal à la recherche d'une forme." *Anales de Filologia Francesa*, no. 14, 2005-2006, pp. 133-144.

Laforgue, Pierre. "Traduttore, traditore, ou l'art de la fiction et de la mystification dans les *Chroniques italiennes*." *Stendhal à Cosmopolis, Stendhal et ses langues*, a cura di Marie-Rose Corredor, Ellug, 2007, pp. 149-158.

Les Cenci, Manuscrit italien 172. Chroniques Italiennes, Appendice. Œuvres complètes, a cura di Victor del Litto e Ernest Abravanel, Slatkine, vol. XIX, 1986.

Maingueneau, Dominique. "La situation d'énonciation entre langue et discours." *Dix ans de S.D.U.*, a cura di Association des chercheurs en linguistique française, Editura Universitaria Craiova, 2004, pp. 197-210.

Philippot, Didier. "L'écriture du sang dans les *Chroniques italiennes*." *H.B.*, no. 2, 1998, pp. 91-113.

Scaiola, Anna Maria. "Ce qu'il y a de plus beau et de plus doux, Beatrice Cenci." *Stendhal Roma e l'Italia, 7-10 novembre 1983, Atti del convegno internazionale*, a cura di Massimo Colesanti, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 463-474.

Stendhal. *Mémoires d'un touriste, Voyages en France*, a cura di Victor Del Litto, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992.

---. *Vie de Henri Brulard écrite par lui-même*, a cura di Gérald Rannaud e Yvonne Rannaud, Klincksieck, vol. III, 1998.

---. *Le Rouge et le Noir. Œuvres romanesques complètes*, a cura di Yves Ansel e Philippe Berthier, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I, 2005.



---. *Les Cenci. Œuvres romanesques complètes*, a cura di Yves Ansel, Philippe Berthier e Xavier Bourdenet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. II, 2007.

Thompson, Christopher W. *Lamiel fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. L'Harmattan, 1997.

Serena Perego è dottore di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica e titolare di un assegno di ricerca presso l'Università di Pisa. Il suo progetto di ricerca attuale verte sullo studio dei rapporti tra alcune novelle stendhaliane e i manoscritti romani di riferimento. Pubblicazioni: "Le Rouge et le Noir e Vie de Henry Brulard, elementi di contaminazione narrativa e autobiografica", *Altre Modernità*, 2018, pp. 163-175; "Lamiel, un exemple d'énergie féminine au XIXe siècle, ou l'énergie sans genre", *Romantisme*, 179, 2018, pp. 26-35.

serena.perego@fileli.unipi.it