

ESERCIZI DI STILE

di *Raymond Queneau* (trad. di *Umberto Eco*)

Introduzione di Umberto Eco

1. Il testo e le sue edizioni.

Gli *Exercices* sono stati pubblicati in prima edizione nel 1947 (da Gallimard) a cui ha fatto seguito una ‘nouvelle édition’ nel 1969. Entrambe le edizioni contano novantanove esercizi (le *Notations* piú novantotto variazioni). Tuttavia le variazioni hanno subito, nel corso della riedizione, alcuni mutamenti. Per informazione del lettore, provvedo una tavola delle mutazioni:

Scomparsi nella nuova edizione

Permutations de 2 à 5 lettres

Permutations de 9 à 12 lettres

Réactionnaire

Hai Kai

Féminin

Aggiunti nella nuova edizione

Ensemble

Définitionnel

Tanka

Translation

Lipogramme

Mantenuti con titoli cambiati

1947	<i>Homéoptotes</i>	ora	<i>Homéotéleutes</i>
	<i>Prétérit</i>		<i>Passé simple</i>
	<i>Noble</i>		<i>Ampoulé</i>
	<i>Permutations de 5 à 8 lettres</i>		<i>Permutations par groupes croissants de mots</i>
	<i>Permutations de 1 à 4 mots</i>		<i>Permutations par groupes croissants de mots</i>
	<i>Contre-vérités</i>		<i>Antonymique</i>
	<i>Latin de cuisine</i>		<i>Macaronique</i>
	<i>A peu près</i>		<i>Homophonique</i>
	<i>Mathématique</i>		<i>Géométrie</i>

Va notato che l'ultima variazione non muta solo nel titolo ma anche, e parzialmente, nel contenuto. Il matematico Que-
neau ha probabilmente ritenuto opportuno riadattare la parodia sulla base di studi piú aggiornati.

Quanto agli altri mutamenti di titolo, sembrano ispirati a una preoccupazione di esattezza ‘retorica’. Preoccupazione esagerata, perché *Antonymique* non soddisfa alle promesse del titolo. Tanto per fare un esempio, la Gare de Lyon non può dirsi, lessicalmente parlando, l'antonimo della Gare Saint-Lazare. Il titolo originario (che puntava su variazioni del referente e non su precise opposizioni lessicali), era piú appropriato, e come tale l'ho conservato nella traduzione. Le permutazioni di lettere e parole sono state ridotte da quattro a due, evidentemente per alleggerire la raccolta, e ho rispettato questa scelta.

Piú difficile dire il perché delle sostituzioni. Cinque tolti e cinque aggiunti, sembrerebbe che la decisione sia dovuta al fatto che Que-
neau amava i nuovi esercizi ma voleva mantenere il numero complessivo di novantanove. Delle variazioni

abolite, le permutazioni in più non aggiungevano nulla; *Hai Kai* e *Tanka* sono fungibili del punto di vista della parodia¹; più divertenti erano invece *Réactionnaire* e *Féminin*. Potremmo dire che *Féminin* era banale e la psicologia femminile era di maniera. Ma *Réactionnaire* è un bel pezzo di costume, sempre attuale, anche se il reazionario di Queneau è un poco pochadesco. Insomma, non so perché Queneau l'abbia tolto, ma io ho deciso di lasciarlo, per il resto rispettando la nuova edizione.

In entrambe le edizioni c'era un gruppo di esercizi intraducibili (almeno in linea di principio) perché l'italiano non sopporta giochi che il francese invece incoraggia. Ho eliminato *Loucherbem*, troppo gergale (ed era inutile ricorrere a gerghi o dialetti italiani, già sfruttati per altri esercizi) e l'ho sostituito appunto con *Reazionario*².

Ho dovuto pure eliminare *Homophonique*, perché il francese è ricco di omofoni e l'italiano no. Viene sostituito da *Vero?* (che insieme a *Dunque*, cioè aduce il francesissimo *Alors*, segno forse che noi siamo più fantasiosi nel tormentare il prossimo con insopportabili intercalari).

Anche *Contre-petteries* avrebbe dovuto essere tralasciato, perché si tratta di un genere tipicamente francese con una sua illustre tradizione. L'ho tradotto ugualmente, per scommessa, ma il risultato non è entusiasmante³.

C'è un altro esercizio (*Distinguo*) che è anch'esso basato su omofonie, e l'ho trasformato in un gioco di equivoci lessicali fondati su omonimie e omografie. Ogni lingua ha i suoi problemi.

Con questi accorgimenti ho rispettato la numerologia dell'autore, e gli esercizi sono formalmente rimasti novantanove. Dico 'formalmente' perché di fatto *Omoteleuti* è doppio e *Lipogrammi* è quintuplo, per ragioni che spiegherò più avanti. Così il mio centesimo esercizio di stile consiste nel fare apparire come novantanove quelli che di fatto sono centoquattro (e centoquattro sarebbero stati dichiarati se appena appena questa cifra avesse avuto un sia pur modesto senso mistico).

2. Esercizi su che cosa?

A scorrere l'elenco degli esercizi sembra che Queneau non abbia lavorato secondo un piano. Essi non sono in ordine alfabetico, né in ordine di complessità crescente. A prima vista l'esperto di retorica si tende conto che egli non ha messo alla prova tutte le figure retoriche e non ha messo alla prova solo quelle.

Non le ha provate *tutte*, perché curiosamente mancano la sineddoche, la metonimia, l'ossimoro, lo zeugma, e si potrebbe continuare a registrare moltissime altre illustri assenze. D'altra parte, a volersi attenere alla lista, non dico di Lausberg, ma almeno di Fontanier, gli esercizi avrebbero dovuto essere ben più che cento.

Non ha provato solo le figure retoriche, perché si trovano nell'elenco evidenti parodie di generi letterari (come l'ode) e di comportamenti linguistici quotidiani (discorso volgare, ingiurioso, eccetera). Ad una seconda ispezione l'esperto di retorica si accorge però che le figure di discorso, di pensiero e i tropi sono rappresentati molto più di quanto i titoli lascino a divedere. Per le figure molto tecniche, come sinchisi o epentesi, Queneau gioca terroristicamente a esibire il termine scientifico, anche perché (si vedano i testi degli esercizi dal titolo 'difficile') tanto il lettore si accorge subito che c'è poco da capire e si deve solo ammirare il gioco di bravura. Per ammirarlo bisogna capire la regola, ma Queneau confida che il lettore se la trovi da solo, e probabilmente mette in conto questo aspetto enigmistico del suo gioco.

Ma, a parte che quasi tutti gli esercizi più leggibili sono intessuti di figure retoriche di diverso genere, e più d'una per esercizio, ci si può accorgere che l'esercizio su di una figura particolare esiste anche là dove il titolo è più immediatamente intuitivo.

Per cominciare, le *Notations* sono un esempio di *sermo manifestus*, ovvero di discorso piano ed esplicito. *En partie double* è un esercizio sulle sinonimie e sulla parafrasi, come d'altra parte *Définitionnel*, *Rétrograde* esemplifica *l'hysteron proteron*, *Surprises* è un campionario di esclamazioni, *Hésitations* e *Maladroit* sono un esercizio sulla *dubi-*

¹ Il *Tanka* è una forma poetica giapponese di 31 sillabe ripartite in cinque versi secondo lo schema 5-7-5-7-7. Dei pari lo *Hai Kai* (o *Haiku*) consta di tre versi di 5-7-5 sillabe. In entrambi i casi si tratta di forme che possono ricordare quella della poesia contemporanea occidentale.

² Il *Loucherbem* è un *largonji* in 'bème' tipico dei garzoni di macellaio della Villette o di Vaugirard. Nel *largonji* la consonante iniziale è sostituita da una T e riportata in fine di parola: *jargon-largon-largonji*. Nel *loucherbem*, l'iniziale riportata alla fine viene successivamente suffissata da un 'em': *boucher-loucher-loucherbem*. L'esercizio di Queneau ha l'aria di introdurre altre licenze argotiche con suffissi in 'ège' in 'ingue' eccetera. Anche a riprodurre lo stesso meccanismo in italiano si sarebbe perso ogni sapore evocativo. Lo stesso problema si poneva con il *javanais*, altro processo argotico di deformazione sistematica, per cui un infisso 'av' viene posto tra la consonante e la vocale della prima o di ogni sillaba: ma si dava il caso che in italiano ci siano forme di *giavanese* usate dai ragazzi come linguaggio pseudo-segreto, e per questo l'ho conservato. Cfr. J. Cellard e A. Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, Paris 1980.

³ La *contre-pèterie* (Queneau scrive *contre-petteries*) mira all'inversione delle lettere o delle sillabe di una catena verbale per produrre un effetto comico e sovente osceno: da *femme folle de la messe* a *femme molle de la fesse*.

tatio (poiché nella *dubitatio* l'oratore chiede al pubblico consiglio su come coordinare il discorso, data la difficoltà della materia). *Précisions*, oltre che a costituire un bel caso di ridondanza, potrebbe essere definito in termini di ipotiposi; e se tale figura si realizza attraverso una esposizione dettagliata capace di rendere percettivamente evidente l'oggetto, allora dovremmo associate a tale figura anche *Olfactif*, *Gustatif*, *Tactile*, *Visuel* e *Auditif*.

I due *Aspect Subjectif* sono un caso di *sermocinatio* (in i l'oratore mette il suo discorso in bocca a un'altra per. sona e ne imita il modo di esprimersi - ma in tal caso molti esercizi cadono sotto questa etichetta).

Composition de mots è un caso di *mots-valise* o calembour. *Négativité* esemplifica la tecnica della *correctio*. *Insistance*, *Moi je* e *Alors* procedono per pleonasmii. *Ignorance* e *Impuissance* sono casi di reticenza. Di nuovo il gruppo *Visuel*, *Gustatif* eccetera si basa sulla similitudine, *Télégraphique* è uno splendido esempio di *brevitas*. Gli *Hellénismes* sono un caso classico di *oratio emendata*, *Réactionnaire* usa spudoratamente il *locus communis*, *Anglicismes* inventa neologismi. *Noms propres* rappresenterebbe, ad essere rigorosi, un caso sia pur bizzarro e poco motivato di antonomasia vossianica.

D'altra parte questa sapienza retorica non va presa troppo sul serio. Queneau spesso gioca (e qui non si può non usare un ossimoro) a prendere le figure alla lettera. Ovvero prende alla lettera l'enunciazione della regola, e tradendo il senso della regola, ne trae un ulteriore motivo di gioco.

Facciamo alcuni esempi. È vero che la protesi consiste nell'anteposizione, l'epentesi nell'interposizione e la paragoge ne a posposizione di una lettera o di un fonema, ma nei manuali di retorica si danno esempi di protesi, epentesi e paragoge, per così dire, sensate: *gnatus* per *natus*, *vivòla* per *viola*, *virtute* per *virtú*. Se si vanno a leggere invece questi esercizi si vede che Queneau ha anteposto, posposto e interposto a man salva, portando la figura (anche se queste ed altre non sono, in termini classici, figure bensì *virtutes* o *vitia elocutionis*) al parossismo. Lo stesso fa con aferesi sincope e apocope, che dovrebbero ragionevolmente produrre esempi quali *mittere* per *omittere*, *spirto* per *spirito*, *fè* per *fede*. Come prime le aggiunzioni di lettere o suoni, qui le detrazioni procedono a raffica, nell'ambizione di produrre non 'letterarietà' bensì rumore, e possibilmente fracasso. Lo stesso avviene col poliptoto, che dovrebbe essere una moderata ripetizione della stessa parola in diversa prospettiva sintattica ad ogni occorrenza, come in «Rome seule pouvait Rome faire trembler»: e si veda invece che effetto di *nonsense* ossessivo Queneau trae dalla immoderata frequenza del termine *contribuable*.

Così dicasi della *sinchisi*, che è figura sintattica in cui, incrociando anastrofe («del sovrano la bella vittoria») e iperbato («Alba lo vuole, e Roma») si ottiene un caos nella successione delle parole che compongono la frase. Queneau realizza la *sinchisi* su di un intero testo, né è l'unica volta che la ottiene, perché un caso di *sinchisi* (o *mixtura verborum*) lo si ha, per forza di cose, anche nell'esercizio di permutazione per gruppi crescenti di parole.

In molti esercizi si porta al parossismo, poi, ogni variazione di allitterazione e paronomasia, Come in *Homéotéleutes* (che allittera sulle finali) e *Paréchèses* (ma sarebbe più esatto il termine retorico francese *parechème*) che allittera sulle iniziali. Insomma, Queneau usa le figure retoriche per ottenere effetti cornici ma nel contempo fa del comico anche sulla retorica.

Non poteva quindi prendere la retorica (come scienza e come tecnica) del tutto sul serio (anche se la conosceva a menadito) e a questo si deve probabilmente la nonchalance con cui procede senz'ordine, seguendo il proprio estro, e senza attenersi ad alcun sistema o classificazione.

A questo punto il lettore può intendere che, avendo deciso di provare asistematicamente alcune figure retoriche, con molti altri esercizi Queneau abbia abbandonato la retorica e abbia seguitato con parodie letterarie e di costume, o con riferimenti a gerghi tecnico-scientifici.

Ma la retorica non si limita alle sole figure e cioè alla sola *elocutio*. C'è l'*inventio* e c'è la *dispositio*, c'è la memoria, c'è la *pronuntiatio*, ci sono i generi oratori, le varie forme di *narratio*, ci sono le tecniche argomentative, le regole di *compositio*, e nei manuali classici ci sta anche la poetica, con tutta, la tipologia dei generi letterari e dei caratteri... Insomma, a legger bene gli *Exercices* ci si rende conto che Queneau dell'*ars rhetorica* non sperimenta tutto, ma certo sperimenta di tutto e che quindi il suo libretto è tutto un esercizio sulla retorica, anzi, una dimostrazione che la retorica sta un poco dappertutto.

Per dimostrarlo potremo cercare di raggruppare gli esercizi secondo la tipologia proposta dal Groupe li della Rhétorique Générale:

	Operazioni sulla espressione	Operazioni sul contenuto
su parole o entità minori	METAPLASMII	METASEMEMI
su frasi o entità maggiori	METATASSI	METALOGISMI

Ricordando inoltre che una sottospecie dei metaplasmii sono i metagrafi, ecco allora che possiamo individuare una serie di esercizi che lavorano di aggiunzione, soppressione e permutazione di lettere alfabetiche (*Anagrammes*, *Permutations par groupes croissants de lettres*, *Lipogrammes*) e altri che lavorano di aggiunzione, soppressione e permutazione di suoni (*Homéotéleutes*, *Javanais*, *Homophones*, *Aphèreses*, *Apocopes*, *Syncopes*, *Métathèses*).

Questi sono in fondo gli esercizi piú traducibili, purché per ‘tradurre’ non si intenda cercar dei sinonimi (che per questi esercizi non esistono) in un’altra lingua: si tratta di compiere la stessa operazione su di un testo base italiano. Poiché infine Queneau non procede in modo meccanico, ma tiene un occhio, per così dire, anche alle esigenze dell’orecchio, il traduttore è abbastanza libero di fare qualche aggiustamento e di permettersi qualche malizia. Di malizie, peraltro, Queneau se ne concede anche troppe. Per esempio, quando sottopone un testo a trasformazioni metaplastiche non lavora su *Notations* né su altro testo identico per ciascuna trasformazione. Se ci fosse un testo unico sotto *Métathèses* e *Anagrammes*, poiché Queneau anagramma con molta moderazione onde lasciar riconoscere il testo base (inedito), i due esercizi finirebbero per essere quasi identici, perché un anagramma moderato è poco piú di una metatesi.

Io ho preso un’altra decisione: per tutti i metaplasmi (anagrammi, apocopi, aferesi, sincopi, paragoge, metatesi, prostesi ed epentesi), nonché per la duplice operazione metatattica delle permutazioni per gruppi di lettere e di parole, ho lavorato su di un unico testo base che qui trascrivo

Un giorno verso mezzogiorno sopra la piattaforma posteriore di un autobus della linea S vidi un giovane dal collo troppo lungo che portava un cappello circondato d’una cordicella intrecciata. Egli tosto apostrofò il suo vicino pretendendo che costui faceva apposta a pestargli i piedi ad ogni fermata. Poi rapidamente egli abbandonò la discussione per gettarsi su di un posto libero. Lo rividi qualche ora piú tardi davanti alla Gare Saint-Lazare in gran conversazione con un compagno che gli suggeriva di far risalire un poco il bottone del suo soprabito.

A questo punto ho potuto permettermi di anagrammare in modo piú complesso, non solo parola per parola, ma per sintagmi e clausole, ottenendo un testo che in qualche modo, (stranito) fa senso, anche se il testo di partenza sarebbe irriconoscibile se non lo si avesse sott’occhio a latere.

Naturalmente tra metagrafi e metaplasmi dovrebbero rientrare anche esercizi come quello che in originale s’intitola *Poor lay Zanglay* (che deve leggersi «pour les anglais») e che ho tradotto come *Perlee Englaysee* («per li inglesi») il quale costituisce la parodia di un tristissimo genere linguistico, e cioè la trascrizione fonetica dei dizionarietti per turisti. Non esistono problemi neppure per le metatassi chiaramente individuabili, come *Synchyses* (o *Mixtura verborum*), *Permutations par groupes croissants de mots*, *Paréchèses*, e i vari esercizi sui tempi verbali. Porrei in questa categoria anche *Insistance*, che lavora su chiasmi, anafore e altre figure sintattiche, anche se è evidente che questo esercizio costituisce al tempo stesso la parodia di un abito psicologico o di un vezzo concernente l’uso linguistico quotidiano.

In ogni caso, le metatassi sono traducibili, forse piú letteralmente dei metaplasmi, e le licenze che mi son preso sono dovute a una decisione ‘perfezionistica’ (di cui dirò) e non dipendono da difficoltà di traduzione.

Dei metasememi classici Queneau propone la metafora, e curiosamente ignora sineddochi, metonimie, ossimori. Però porrei tra questo tipo di esercizi, legati in qualche modo all’universo lessicale, tutte le variazioni che sfruttano determinati campi semantici (olfattivo, tattile, visivo, gustativo, gastronomico, medico, botanico, zoologico), così come rilevanza semantica hanno le variazioni basate sulla ridondanza (*Précisions*, *Définitionnel*). Sarebbe di carattere metasememico anche *Antonymique* se, come si è già detto, Queneau lavorasse davvero su antonimi codificati dal lessico, mentre di fatto egli tiene d’occhio il referente, lo stato di fatto a cui il testo base si riferisce. Egli non dice l’assoluto ‘contrario’ lessicale, ma qualcosa di sensibilmente e scandalosamente ‘diverso’, ma diverso nell’ordine dei fatti, piú che nell’ordine delle parole.

Gli esercizi di questa categoria pongono al traduttore gli stessi problemi che porrebbe qualsiasi testo letterario, popolato di figure retoriche.

Veniamo ora ai metalogismi. La retorica è sempre stata assai imprecisa nel definire quelle che, secondo la trattatistica tradizionale, sono dette figure di pensiero: quale è la differenza tra pensiero e linguaggio? E dunque queste figure stanno a metà strada tra l’operazione linguistica e l’intervento sulla rappresentazione degli stati di fatto (reali o possibili) a cui il linguaggio si riferisce o può riferirsi. Non solo, poiché tra i metalogismi stanno anche alcuni generi, come per esempio l’allegoria o la favola, questa sezione dovrebbe comprendere l’intero universo dei riferimenti intertestuali. E così mi pare si debba fare.

Ci sono metalogismi per così dire ‘canonici’, come la litote, l’iperbole (*Ampoulé*) l’inversione cronologica degli eventi (*Rétrograde*). Ma poi Queneau esce dai confini delle figure del pensiero codificate e affronta altri universi comunicativi. Uno è quello degli atti *linguistici*, come li chiameremmo oggi: il pronostico, la precisazione, l’esclamazione, lo stesso comunicato stampa, l’apostrofe o l’ingiuria.

Il secondo è quello dei generi di discorso non letterario: il volgare, il telegrafico, il disinvolto, il maldestro, eccetera. E infine, la terza categoria è quella della parodia dei vari generi letterari e scientifici: *Fantomatique*, *Sonnet*, *Ode*, *Apartés*, *Animisme*, *Ampoulé*, *Comédie*, *Ensemble* o *Géométrique*, anche se l’elenco può sembrare incongruo, sono pur sempre esercizi che si riferiscono a modelli colti e codificati come tali. Quindi possiamo dire che, anche dal punto di vista della tassonomia classica, Queneau esce sovente dall’*elocutio* ma mai dalla retorica in senso lato. Dal punto di vista della classificazione che ho presa a prestito dal Groupe μ , infine, Queneau continua a giocare su figure (nel senso ampio dei metalogismi) anche quando fa parodie letterarie di costume, di atti comunicativi. In breve, anche quando pare parlarci

dell'esperienza del mondo – ironizzando su caratteri psicologici e tipi sociali – lo fa riferendosi al modo in cui questa esperienza si manifesta nel linguaggio.

3. Giochi di parole e giochi di situazione.

Quello che gli *Exercices* ci insegnano è anzitutto che non si può porre una discriminante precisa tra figure di espressione e figure di contenuto. Prendiamo un esercizio come quello sulle metatesi. Che una cordicella diventi una 'crodicella' è conseguenza di una operazione pressoché meccanica attuata sulla forma fonica (o alfabetica) ma lo spostamento non suggerisce forse delle immagini, che già sono dell'ordine del contenuto? Certo, ci sono artifici – come appunto la metatesi – che partono da una manipolazione dell'espressione per produrre riverberi nel contenuto (e in tal modo la buona *contre-pèterie* deve evocare imbarazzanti doppi sensi) ed esercizi che partono dal contenuto (si pensi alla sostituzione metaforica) per produrre poi alterazioni (e si tratta in questo caso di una ardita sostituzione lessicale) che sono dell'ordine dell'espressione. Ma in una prospettiva semiotica globale *tout se tient*.

Indubbiamente se noi diciamo che «il calzolaio ha studiato alle *suole* elementari», facciamo ridere e l'effetto è ottenuto solo metaplasticamente, mediante una operazione di soppressione parziale. Ma perché fa meno ridere dire che «il calzolaio ha studiato alle scuole *alimentari*», dove si attua un altro metaplasma (questa volta di soppressione più aggiunta semplice)? È che semanticamente il calzolaio è più collegato alle suole che non all'alimentazione. Entra in gioco un concetto di rappresentazione semantica in formato di enciclopedia che deve provvedere per ogni lemma di un dizionario ideale una serie di informazioni non semplicemente grammaticali. La differenza tra un lapsus meccanico e un lapsus significativo è data proprio da queste parentele (o da queste estraneità). Quindi neppure gli esercizi metaplastici sono del tutto asemantici. Neppure gli esercizi più scopertamente privi di significato, come tutti quelli che giocano sui meta-grafi, sono privi di riverbero sul contenuto. Presi uno per uno, e fuori contesto, essi non farebbero affatto ridere, e apparirebbero come il prodotto di un linotipista impazzito (in assenza del proto). Essi risultano comici solo nel quadro del progetto, ovvero della scommessa metalinguistica che regge gli *Exercices* come complesso. Queneau si è chiesto: è possibile sottomettere un testo base a tutte le variazioni pensabili, purché ciascuna segua una qualche regola? Solo per questo anche le variazioni prive di significato risultano significative, almeno a livello metalinguistico. Gli *Exercices* giocano sulla intertestualità (sono parodie di altri discorsi) e sulla co-testualità: se il volumetto si componesse non di novantanove ma di dieci esercizi sarebbe meno divertente (e, a parte la sopportabilità, sarebbe ancora più divertente se si componesse di novantanove esercizi). L'effetto comico è globale, nasce dal cumulo, figura retorica che domina tutte le altre e che ciascun esercizio contribuisce a esemplificare. Quindi mentre si ride su uno scambio meccanico di lettere alfabetiche, si ride nel contempo sulla scommessa dell'autore, sugli equilibrismi che egli mette in opera per vincerla, e sulla natura sia di una lingua data che della facoltà del linguaggio nel suo insieme.

Ho letto da qualche parte che Queneau ha concepito l'idea degli *Exercices* ascoltando delle variazioni sinfoniche (e mi domando se egli non avesse anche in mente le variazioni che il Cyrano di Rostand fa sul tema del naso). Ora, come c'insegna Jakobson, la variazione musicale è un fenomeno sintattico che – all'interno del proprio co-testo crea attese e pronostici, ricordi e rinvii, perciostesso producendo fenomeni di senso. In ogni caso Queneau ha deciso non solo di variare grammaticalmente sul tema musicale, ma anche sulle condizioni d'ascolto. Possiamo ascoltare una composizione anche comprimendoci ritmicamente le orecchie con le mani, in modo da filtrare i suoni e da udire una sorta di ansimare, un rumore ordinato, una cacofonia regolata. Ma per godere di questo esperimento bisogna sapere che da qualche parte sta la sinfonia nella sua integrità, e tanto meglio se l'abbiamo già udita prima, o altrove.

Quindi ciascun esercizio acquista senso solo nel contesto degli altri esercizi, ma appunto di *senso* bisogna parlare, e quindi di contenuto, e non solo di divertimento dovuto alla meccanica metaplastica, per quanto delirante essa sia.

Ma gli *Exercices* ci dicono anche che è molto difficile distinguere il comico di linguaggio dal comico di situazione.

Apparentemente la distinzione è chiara. Se il ministro della pubblica istruzione, nel corso di una cerimonia solenne, cade dalle scale, abbiamo un comico di situazione, e la situazione può essere raccontata in lingue diverse. Se invece, per definire una riforma scolastica mal riuscita, si dice che «il ministro della pubblica istruzione è caduto dalle *scuole*» abbiamo comico di linguaggio, che di solito resiste alla traduzione da lingua a lingua.

Ma non è che da una parte ci sia l'ordine dei fatti e dall'altra quello dei segni. Per intanto, affinché si rida di un ministro che cade dalle scale, occorre che ci muoviamo nell'ambito di una cultura particolare che oscuramente desidera umiliare certi simboli del potere; non fa affatto ridere – almeno nella nostra civiltà – raccontare di una partoriente che, mentre si reca in clinica, cade dalle scale. E dunque anche la situazione (puro fatto) diventa comica nella misura in cui i personaggi e i fatti sono già carichi di valenze simboliche. Il comico di situazione non sarà linguistico, ma è pur sempre semiotico. In secondo luogo, se fa ridere dire che il ministro della pubblica istruzione cade dalle scuole, non fa ridere dire la stessa cosa del ministro del commercio estero. Ancora una volta, come per il calzolaio, c'è un problema di rappresentazione enciclopedica di ciò che dovrebbe essere la pubblica istruzione (e il suo ministro). Alcuni chiamano questo tipo di informazione «conoscenza del mondo». Ed ecco che in qualche modo (senza voler affrontare in questa sede il

problema di una definizione semiotica della conoscenza del mondo) anche il comico detto di linguaggio èlegato a contesti extralinguistici.

D'altra parte, anche gli esercizi che apparterrebbero all'ordine dei metalogismi, legati a modelli psicologici o sociali, non sono indipendenti dalla lingua che li veicola. Sono possibili in francese perché il francese di Queneau rispecchia una civiltà e rinvia a un contesto sociale (la Francia, Parigi) e a un'epoca precisa.

A tradurli letteralmente accadrebbe quello che accade ai traduttori di libri gialli americani, che si sforzano di rendere con improbabili trasposizioni pseudo-letterali, situazioni, vezzi gergali, professioni, modi di dire tipici di un altro mondo. E abbiamo quelle mostruosità come «mi porti alla città bassa», che traduce */downtown/*: il problema è che non si può dire cosa sia */downtown/* in italiano, non è sempre il centro (non lo è a New York), non è necessariamente il centro storico, non è ovunque la parte lungo il fiume, talora è il dedalo di viuzze dove regna la malavita, talora il nucleo dei grattacieli e delle banche... Per sapere cosa sia */downtown/* occorre conoscere la storia di ogni singola città americana.

Ora il traduttore di gialli non può trasformare Los Angeles o Dallas in Roma o Milano. Ma in qualche misura il traduttore di Queneau può. Si veda un esercizio come *Philosophique*: risente, è ovvio, del lessico filosofico francese negli anni quaranta, ed evoca sbiadite copertine P.U.F. o Vrin. Il traduttore può e deve aggiornare, almeno sino al corpo senz'organi dell'*Antiedipo*.

Oppure si veda *Maladroit*: a parte che non è tra i più felici della raccolta, oggi abbiamo modelli di discorso impacciato ben altrimenti riconoscibili, e io ho deciso di ispirarmi a uno dei più noti in Italia, il discorso 'settantasettista' (tra il coatto, il sottoproletario, il fumato, l'uomo rivoltato e l'ex rivoluzionario alla ricerca del 'proprio privato'). Questo è forse uno dei casi estremi, dove di Queneau rimane solo il titolo-stimolo. Ma nella stessa prospettiva si muovono le traduzioni di *Moi je*, *Partial*, *Iniurieux*, o quella di *Interrogatoire*, dove mi è parso utile utilizzare quel linguaggio tra il tribunale e il posto di pubblica sicurezza, già esemplarmente bollato da Calvino.

In altri casi la scelta autonoma è stata pressoché d'obbligo, come nel caso di *Vulgaire*, dove ho lavorato di calco su di un romanesco di maniera.

In breve, nessun esercizio di questo libro è puramente linguistico, e nessuno è del tutto estraneo a una lingua.

In quanto non è solo linguistico, ciascuno è legato all'intertestualità e alla storia; in quanto legato a una lingua è tributario del genio della lingua francese. In entrambi i casi bisogna, più che tradurre, ricreare in un'altra lingua e in riferimento ad altri testi, a un'altra società, e un altro tempo storico.

4. Le corse migliorano le razze.

Ma anche risolti tutti questi problemi, c'era ancora uno spazio residuo di libertà, e occorreva decidere quanto si dovesse o potesse approfittarne.

Queneau aveva tentato un esperimento quando il gioco era inedito, mentre, si sa, le corse migliorano le razze, e dopo che qualcuno ha battuto un record se ne può tentare uno più alto. Inoltre tra il 1947 e oggi c'era stato di mezzo l'esperimento dell'Oulipo, di cui Queneau era stato un animatore (e si è visto come nella nuova edizione egli ne abbia tenuto conto, sia pure di poco, evidentemente perché non aveva voglia di rimettere mano al libro, e un bel gioco dura poco). Ragionando in questi termini, ecco che si ponevano alcuni problemi.

Per esempio, se in *Homéotéleutes* Queneau ha allitterato facendo terminare 27 parole in /ule/, perché il traduttore non poteva tentare un doppio esercizio (uno in /ate/ e l'altro in /ello/) realizzando nel primo 28 parole e 30 nel secondo? E se Queneau gioca di parecchi su 34 parole, perché non riuscire a farlo con 67 parole? Credo che se Queneau avesse riscritto l'esercizio ad anni di distanza avrebbe voluto superare se stesso, né gli mancava l'immaginazione lessicale per farlo molto bene. Così ho giocato, in questi come in altri casi, di 'perfezionismo' – e credo di aver lavorato in spirito di fedeltà.

Con altrettanta e forse maggiore libertà mi sono regolato per i riferimenti intertestuali. Perché ostinarsi a tradurre *Alexandrins* (quando l'alessandrino è così poco presente nella tradizione letteraria italiana) se potevo parodiare la canzone leopardiana? E dovendo rendere lo stile di *Précieux* perché non dovevo buttarmi in piena autonomia a parodiare i preziosisti dannunziani?

Ma forse l'esempio più tipico di 'perfezionismo' è quello che concerne il *Lipogramme*, che Queneau inserisce nella nuova edizione. Lo fa, immagino, perché nel frattempo questo genere è stato ampiamente praticato da lui e da altri nell'ambito dell'Oulipo. Come è noto il lipogramma è un testo da cui viene eliminata una data lettera dell'alfabeto, preferibilmente una vocale (rimane famoso il tour de force di Georges Pérec che scrive un intero libro eliminando A, I, O e U). Ma il bello del lipogramma è far scomparire tendenzialmente tutte le lettere dell'alfabeto, una per esercizio, dallo stesso testo. Così si era fatto nell'antichità in cui si erano lipogrammati i vari canti dell'Iliade eliminando in ciascuno la lettera che li contrassegnava.

Ora Queneau presenta un solo lipogramma in E, immagino per non superare il numero fatidico di novantanove esercizi. A me è parso doveroso portare a termine la proposta del mio autore, e quindi alla voce *Lipogramma* i miei esercizi sono cinque, uno per vocale. E ho dovuto resistere alla tentazione di non farne ventuno.

Ma di tentazioni ne ho dovute reprimere molte ancora: avrei voluto provare l'eufemismo, la metalessi, l'ipallage, ero tentato di parodiare il linguaggio avvocatESCO, quello degli architetti o dei creatori di moda, il sinistrese, o di raccontare la storia alla Hemingway, alla Robbe-Grillet, alla Moravia... *Exercices de style* è come l'uovo di Colombo, una volta che qualcuno ha avuto l'idea è assai facile andare avanti *ad libitum*. Ma si trattava di rispettare i limiti (sia pure elastici) del mio ruolo.

Si trattava, in conclusione di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali.

Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse.

UMBERTO ECO