e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 185–194
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.13

# La riscrittura reinventiva dei *Fiori blu*: Italo Calvino traduce Raymond Queneau

## *The Reinventive Rewriting of* The Blue Flowers: *Italo Calvino Translates Raymond Queneau*

**Irena Kristeva**
*Università di Sofia St. Kliment Ohridski*, Bulgaria
https://orcid.org/0000-0002-4513-5414
krustevagr@uni-sofia.bg

**Riassunto:** Tradurre *I fiori blu* è un'impresa particolarmente complessa, se non impossibile, in quanto si tratta di un'opera letteraria fondata sulle tecniche della scrittura vincolata. Considerando Raymond Queneau un maestro nell'uso ingegnoso dei vincoli formali, Italo Calvino non si limita a tradurre il romanzo, ma ne rielabora lo stile per ricrearne il gioco linguistico e la dimensione filosofica. Affronta quindi la complessità di un'opera così ricca di sperimentazioni, scegliendo una strategia "reinventiva".
Il presente articolo si propone di analizzare i meccanismi della traduzione reinventiva di Calvino. Attraverso numerosi esempi, si evidenzia come lo scrittore-traduttore riesca a preservare il carattere ludico, ironico e fantastico del romanzo, adattando proverbi, riferimenti culturali, neologismi e giochi di parole. Saranno inoltre approfonditi alcuni aspetti formali da ricostruire nella lingua di arrivo per ottenere un effetto equivalente a quello voluto nel testo di partenza, mostrando come la traduzione possa trasformarsi in un autentico atto creativo e interpretativo.

**Parole chiave:** *I fiori blu*, Italo Calvino, neo-francese, Raymond Queneau, scrittura vincolata, traduzione reinventiva.

**Abstract:** Translating *The Blue Flowers* is a highly complex, if not impossible, task as the novel is grounded in the techniques of constrained writing. Considering Raymond Queneau a master of formal constraint, Italo Calvino does not merely translate the novel but reworks its style in order to recreate its linguistic playfulness and philosophical dimension. He thus confronts the complexity of such a highly experimental work by adopting a "reinventive" translation strategy.
This article aims to analyse the mechanisms of Calvino's reinventive translation. Through numerous examples, the study demonstrates how the writer-translator succeeds in preserving the playful, ironic, and fantastical character of the novel by adapting proverbs, cultural references, neologisms, and wordplay.

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

**Funding Information:** Università di Sofia St. Kliment Ohridski. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Furthermore, it examines a number of formal features that must be reconstructed in the target language so as to achieve an effect equivalent to that intended in the source text, showing how translation can become a truly creative and interpretive act.

**Keywords:** *The Blue Flowers*, Italo Calvino, Neo-French, Raymond Queneau, constrained writing, reinventive translation.

## 1. Introduzione

Il percorso di scrittore di Italo Calvino attraversa diverse tendenze letterarie: dal neorealismo allo sperimentalismo, dal fantastico all'allegorico, dal fiabesco al canzonettistico. Questa figura di rilievo del panorama culturale italiano del dopoguerra si avvicina ad alcune correnti artistiche del Novecento e soprattutto alle ricerche formali dell'Officina di letteratura potenziale, conosciuta come OuLiPo[1], alla quale viene cooptato nel 1972. Intrattiene stretti rapporti con Raymond Queneau, che stima come maestro di pensiero, e con Georges Perec, che l'affascina con le sue acrobazie linguistiche.

La traduzione di *Les fleurs bleues*, un romanzo erudito dove il filosofico si intreccia con il giocoso e il fantasmagorico, è un'impresa molto difficile. Tanto più che si tratta di un libro enciclopedico, che osserva le tecniche della scrittura vincolata (*écriture sous contrainte*)[2] come uno stimolo potente per la creatività. Perciò, il lavoro svolto da Italo Calvino rimane tuttora rilevante. In questo articolo intendo soffermarmi su alcuni elementi che caratterizzano la sua riscrittura reinventiva dell'opera di Raymond Queneau. Di conseguenza, porrò l'accento su alcuni aspetti formali che si devono ricreare nella lingua di arrivo per ottenere l'effetto stilistico ricercato dall'autore stesso.

## 2. Reinventare la scrittura vincolata

Il confronto tra le regole grammaticali e le scelte singolari di uno scrittore solleva alcune domande: In quale misura egli tiene in considerazione le norme della sua lingua? In quale proporzione utilizza tecniche innovative? Quali elementi linguistici inventa? (Kristeva & Dobreva, 2024, p. 183)

Raymond Queneau espone la sua visione di scrittura già nel saggio *Bâtons, chiffres et lettres* (1950). Le sue idee principali possono essere riassunte come segue: la teoria del neo-francese che incorpora il francese parlato al francese sostenuto; il ruolo dello scrittore, che consiste nel colmare il divario tra questi due registri; la concezione della letteratura potenziale; la tecnica del romanzo (Queneau, 1950). Il cofondatore dell'OuLiPo crea un proprio linguaggio, attingendo a una panoplia di espedienti stilistici (il grottesco, l'iperbole, la parodia, ecc.) e mescolando il

[1] L'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo) è un gruppo di ricerca nel campo della letteratura sperimentale, fondato nel 1960 a Parigi dallo scrittore Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais.

[2] Il vincolo oulipiano (*la contrainte oulipienne*) è una regola strutturale, ben definita anche se non esplicita, della creazione letteraria. François Le Lionnais elenca una serie di vincoli nel Primo manifesto dell'OuLiPo: «Vincoli del vocabolario e della grammatica, vincoli delle regole del romanzo (suddivisione in capitoli, ecc.) o della tragedia classica (regola delle tre unità), vincoli della versificazione in generale, vincoli delle forme fisse (come nel caso del rondò o del sonetto), ecc.». («Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.») (OuLiPo, 1987, p. V).

linguaggio ricercato, il parlato popolare e l'argot. Il «neo-francese ci riserva ricchezze e sottigliezze sintattiche che non hanno nulla di barbaro né di "beota"»[3] (Queneau, 1950, p. 91). Legato a un processo di metaforizzazione che dà vita a una poetica burlesca, il neo-francese veicola numerose possibilità ludiche e richiede una lettura a più livelli linguistici.

*Les fleurs bleues* abbonda di dialoghi che non rispettano le rigide regole grammaticali del francese. Intendendo la norma nella sua accezione più ampia, Queneau utilizza congiuntamente il registro sostenuto e i termini familiari o addirittura gergali, contaminando il linguaggio letterario con il discorso colloquiale. Essendo uno scrittore di eccezionale originalità, egli mobilita tutti i mezzi di formazione delle parole per forgiarne di nuove, sviluppa un sistema di vincoli formali (lipogrammi, palindromi, anagrammi, ecc.), inventa perfino il «neo-babelico» («néo-babélien») (Queneau, 1965, p. 19; Queneau, 1995, p. 8).

La traduzione letteraria osserva in genere alcune convenzioni ermeneutiche: rispettare lo stile e la specifica figuratività dell'autore; attenersi alla musicalità e al ritmo della sua opera; accettare le particolarità della punteggiatura; mantenere gli artifici linguistici; evitare le confusioni semantiche; ricercare i mezzi espressivi più vicini a quelli usati nell'opera originale, essenziale per una traduzione «rilevante» (Derrida, 2004, p. 563); forgiare neologismi ogni volta che essi sono presenti nell'originale; rappresentare l'opera con tutte le sue omissioni, contraddizioni, ambiguità.

Calvino segue grosso modo queste regole, ma quando lo ritiene opportuno, non teme di violarle per poter ricreare nel suo complesso il mondo fantasioso e scherzoso di Queneau. Anzi, a volte esorbita per non perdere nemmeno una scintilla delle sequenze di battute. Riesce quindi a trasmettere con maestria i *calembours* dello scrittore oulipiano, che sbilanciano l'equilibrio dell'usuale modo di pensare e di esprimersi, fanno deviare dalla serietà discorsiva, lanciano una provocazione. Laddove non sia possibile riprodurre lo stesso gioco di parole in italiano, lo rimpiazza con un altro espediente linguistico. Ad esempio, all'inizio del primo capitolo, egli traduce «les Sarrasins fauchaient de l'avoine» [i Saraceni falciavano l'avena] (p. 13) con «i Saracineschi chiudevano persiane» (p. 3), sostituendo il verbo francese polisemico «fauchen» (falciare, distruggere, rubare denaro oppure la donna di qualcuno) con il verbo italiano «chiudere» (le persiane delle finestre oppure le donne persiane) e giocando sulla contiguità semantica (saracinesche – persiane).

La sua versione dei *Fiori blu* potrebbe essere considerata, infatti, una «ripresa» (Genette, 1994, p. 197)[4] reinventiva. Quando parla di ripresa, Gérard Genette intende distinguere diverse modalità di riscrittura o di riutilizzo di un'opera anteriore. A differenza delle «opere a replica», che riproducono esplicitamente un modello preesistente, le «opere in relazione» non si limitano a copiarlo, ma lo modificano o lo reinterpretano. La ripresa evoca, dunque, il ritorno a un testo letterario precedente,

[3] Le «néo-français nous prépare des richesses et des subtilités syntaxiques qui n'ont rien de barbare ni de "béotien"» – mia traduzione.
[4] Cf. «C'est encore le procédé d'autocopie qui distingue les œuvres à répliques des œuvres en relation de ce que j'appelle faute de mieux reprise…».

senza tuttavia coincidere pienamente con esso. Questo concetto permette di pensare, tra l'altro, alcune forme di traduzione creativa, intese non come semplice riproduzione dell'originale, ma come riattivazione e trasformazione in un nuovo contesto linguistico-culturale.

Al romanzo di Raymond Queneau, ritenuto intraducibile a prima vista (Calvino, 1995, p. 265), Italo Calvino propone una traduzione che sembra scritta direttamente in italiano. Già George Steiner osserva in *Dopo Babele* che per tradurre un testo in modo adeguato, il traduttore, partendo dal significato specifico delle forme lessicali in un contesto particolare, deve trasmettere i loro effetti in tutto il testo di arrivo, differenziare il loro posto nell'opera complessiva dell'autore tradotto, evidenziare la loro inserzione nella tradizione letteraria che le ispira e nutre, e addirittura accennare il superamento del contesto particolare e la ricerca di punti di riferimento nel contesto letterario universale (Steiner, 1975, pp. 24–27). Il compito del traduttore si complica ulteriormente quando si tratta di testi con una ricca intertestualità, provenienti da epoche e/o culture diverse, dei quali bisogna preservare l'armonia del vocabolario, della grammatica e dello stile.

Calvino spiega il suo progetto traduttivo in una «Nota del traduttore» dove definisce la sua traduzione «"inventiva" (o per meglio dire "reinventiva")» (Calvino, 1995, p. 265). Questo sarebbe l'unico modo di rimanere fedele allo spirito del testo, bizzarro quanto divertente, di Queneau. La traduzione reinventiva deve far fronte a un linguaggio insolito, ricco ed espressivo, a volte difficile da capire anche da un madrelingua francese.

Nonostante si tratti di traduzione di prosa e non di poesia, il progetto di Italo Calvino presenta alcune affinità con l'esperienza innovativa di Ezra Pound. Il poeta-modernista vuole istituire un'autonomia culturale delle traduzioni, per la quale esistono due possibilità: scrivere un nuovo poema, dominato dall'espressività particolare del traduttore, oppure offrire una fotografia unilaterale del poema originale. In altre parole, distinguere nettamente la «traduzione interpretativa», che accompagna il testo altrui, dall'«altro tipo», ossia dalla traduzione innovativa ed esteticamente indipendente:

> «L'altro tipo», ossia quando il «traduttore» finisce per creare una nuova poesia, semplicemente rientra nell'ambito della creazione originale, oppure, in caso contrario, deve essere valutata con gli stessi criteri e lodata nello stesso modo contenuto, valido solo nel caso specifico (Pound, 2000, p. 33)[5].

In entrambi i casi, la traduzione non è concepita come una semplice trasposizione del contenuto, ma come un'operazione creativa capace di valorizzare le potenzialità espressive della lingua di arrivo. Tuttavia, mentre Pound si concentra sulla dimensione poetica, sonora e ritmica del linguaggio, Calvino applica questa libertà creativa alla prosa, puntando maggiormente sulla leggibilità, sulla leggerezza e sull'equilibrio stilistico.

[5] «The "other sort", I mean in cases where the "translator" is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing, or if it does not it must be censured according to equal standards, and praised with some sort of just deduction, assessable only in the particular case.» – mia traduzione.

### 3. Ricreare il neo-francese

Calvino parte dai presupposti che «la riscrittura e l'intertestualità formano una matrice costante» (Bollack, 2000, p. 95)[6] e che «il testo si inserisce nel testo» (Bollack, 2000, p. 95)[7] per affrontare con consapevolezza i problemi posti dal neo-francese di Queneau, ma senza appesantirne la traduzione con spiegazioni ed esplicitazioni inutili. Di che genere di problemi si tratta?

A livello teorico, Queneau promuove una riforma linguistica che riguarda il lessico, la sintassi e l'ortografia:

> Per passare dal francese scritto antico, nato durante il Rinascimento, consolidatosi nel XVII secolo e leggermente rinnovato dai Romantici, per passare da questo linguaggio, che non fa altro che sopravvivere, a un francese scritto moderno, il terzo francese, corrispondente alla lingua realmente parlata, occorre attuare una triplice riforma, o rivoluzione: la prima riguarda il vocabolario, la seconda la sintassi, la terza l'ortografia (Queneau, 1950, p. 19)[8].

Il successo della traduzione dei *Fiori blu* è vincolato alla comprensione discorsiva, contestuale e referenziale degli elementi linguistici e stilistici. Eccone alcuni esempi:

I continui **cambi di registro stilistico**, provenienti dalla duplicazione del personaggio del Duca d'Auge-Cidrolin: il primo sogna di essere il secondo e viceversa. Il risultato di questa duplicazione è la diversificazione del discorso e le conseguenti narrazioni parallele; l'alternanza delle epoche e il grande intervallo temporale fra esse che va dal 1264, l'anno dell'incontro fra il Duca d'Auge e San Luigi, al 1964, l'anno dell'incontro fra il Duca e Cidrolin; i giochi linguistici, i proverbi, le sfumature emotive, le citazioni implicite o trasformate in luoghi comuni, i pastiche, le costruzioni sgrammaticate, ecc. (Calvino, 1995, pp. 263–274).

I numerosissimi **bisticci, battute** e **proverbi**. Per il momento, si prenderà in considerazione un solo esempio: Calvino traduce quello che Queneau nomina «aussi faux que lorique» [folklorique] (p. 35) come «tanto folle quanto clorico» [folclorico] (p. 24), giocando sull'omofonia parziale fra «faux» e «folk» e preferendo un termine chimico al termine botanico (Mangano, 2007, p. 74[9]; Calvino, 1995, p. 267).

Le **citazioni** intertestuali, nascoste o trasformate in luoghi comuni. Gli elementi parodici fungono da nessi, mostrando la connessione fra un'opera e un'altra, ossia l'intertestualità. Del resto, il passaggio da una citazione a un'altra innesca associazioni inaspettate. Lo stesso titolo del romanzo *Les fleurs bleues* s'ispira alla citazione di un verso della poesia di Baudelaire «Moesta et errabunda», inclusa nei *Fleurs du mal* (1857), cioè «Loin! loin! Ici la boue est faite de nos pleurs!» («Lontano! lontano! Qui il fango

[6] «La réécriture et l'intertextualité forment une matrice constante» – mia traduzione.
[7] «Le texte s'inscrit dans du texte» – mia traduzione.
[8] «Pour passer du français écrit ancien, né à la Renaissance, fixé au XVII[e] siècle et légèrement rénové par les Romantiques, pour passer de ce langage, qui ne fait que se survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution: l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe.» – mia traduzione.
[9] Cf. «Queneau choisit un terme (*lorique*) qui désigne l'enveloppe extérieure d'une graine. Calvino opte pour tanto folle quanto *clorico*, puisant dans le vocabulaire chimique». – mia traduzione.

è fatto dalle nostre lacrime»). Il verso di Baudelaire viene leggermente modificato da Queneau «Loin! loin! Ici la boue est faite de nos *fleurs*. /… *bleues*» (p. 15) e tradotto da Calvino come «Lontano! Qui il fango è fatto dei nostri fiori. /… dei nostri *fiori blu*» (p. 4) (Calvino, 1995, pp. 270–271). L'allusione ironica al luogo comune romantico «fleur bleue» rivisita la sensibilità sentimentale e il «richiamo nostalgico a una purezza scomparsa, una connotazione irrimediabilmente persa in italiano» (Mangano, 2007, p. 64)[10]. A proposito della sua scelta di proporre una traduzione letterale del titolo, Calvino scrive nella «Nota del traduttore»:

> Per qualcuna delle difficoltà ho avuto la fortuna di poter consultare l'autore, a voce e per lettera (e l'amicizia che è nata da quel rapporto è stato il frutto più prezioso di questo lavoro). Rimpiango solo di non avergli chiesto di più, e non solo sul significato letterale delle frasi. […]
> Ricordo anche che gli domandai del titolo *Les fleurs bleues*, che richiede soltanto una traduzione letterale (la scelta di «blu» anziché «azzurri» m'era apparsa più scattante e queneauiana) ma che resta misterioso come significato in rapporto al libro. Mi spiegò il significato francese dell'espressione, che indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta, ma non mi diede altri lumi sul valore di questa immagine nell'insieme della vicenda del Duca d'Auge e di Cidrolin, questione sulla quale i commentatori di Q. ancor oggi continuano a discutere (Calvino, 1995, pp. 269–270).

Per quanto concerne **i pastiche** e **le abbreviazioni**, Calvino fa ricorso alla chiarificazione che riguarda il livello di comprensione semantica del testo originale. Questa tendenza immanente alla traduzione si verifica nella ricerca di esplicitazione dell'implicito. Prendiamo l'esempio dell'«ératépiste». Il sostantivo francese è un derivato dell'acronimo RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens), cioè l'ente dei trasporti parigini. Un altro esempio dello stesso problema è il neologismo «céhéresses» che Queneau trascrive foneticamente, partendo dalla sigla CRS (Compagnies républicaines de sécurité), ossia le forze mobili della polizia nazionale francese, incaricate di funzioni di protezione civile e antisommossa. Ovviamente, qui si tratta di due realtà che non hanno nessun equivalente. Traducendo «un ératépiste» (p. 48) come «un dipendente trasporti pubblici» (p. 38) e «les céhéresses» (p. 53) come «le guardie» (p. 43), Calvino passa dall'iponimo all'iperonimo perché la traduzione transculturale in questo caso non avrebbe senso.

Le scene nel *Bar Biturico* sono un esempio di pastiche dei romanzi *chosistes* dello scrittore francese Alain Robbe-Grillet, noto per la grande importanza che attribuisce agli oggetti. Raymond Queneau gioca sul significato esplicito del nome di questo bar che allude alle sostanze sedative. I barbiturici possono creare dipendenza, sia fisica che psicologica. La comprensione del pastiche presuppone senza dubbio una certa cultura letteraria e «richiede la complicità col lettore» (Pasquier, 2004, p. 28), che deve riconoscere la fonte per apprezzarne l'imitazione stilistica.

[10] «[…] référence nostalgique d'une pureté révolue, une connotation qui est évidemment immanquablement perdue en italien.» – mia traduzione.

Le **deformazioni ortografiche** e la **coagulazione fonetica** rispecchiano il linguaggio popolare dei personaggi: «Surtout, vous allez pas faire la course» (p. 61) – «Però non mettetevi a far corse» (p. 50); il loro linguaggio disinvolto, persino gergale: «se harnache illico» (p. 22) – «s'imbasta del suo basto» (p. 12); la loro pronuncia: «J'ai occis» (p. 53) – «Ho commesso omicidio nella persona» (p. 43). Questi strumenti linguistici svolgono diverse funzioni stilistiche: trasmettere un'intonazione espressiva; distinguere le specificità individuali della pronuncia; enfatizzare l'effetto comico della situazione (Kristeva & Dobreva, 2024, p. 185).

La seguente tabella contrastiva presenta gli esempi analizzati:

| Raymond Queneau, *Les fleurs bleues* | *I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino |
|---|---|
| aussi faux que lorique (p. 35)<br>Loin! loin! Ici la boue est faite de nos fleurs. /… bleues (p. 15)<br>un ératépiste (p. 48)<br>les céhéresses (p. 53)<br>Surtout, vous allez pas faire la course (p. 61)<br>se harnache illico (p. 22)<br>J'ai occis (p. 53) | tanto folle quanto clorico (p. 24)<br>Lontano! Qui il fango è fatto dei nostri fiori. /… dei nostri fiori blu (p. 4)<br>un dipendente trasporti pubblici (p. 38)<br>le guardie (p. 43)<br>Però non mettetevi a far corse (p. 50)<br>s'imbasta del suo basto (p. 12)<br>Ho commesso omicidio nella persona (p. 43) |

## 4. Tradurre il neo-francese

I due passi dalla traduzione di Calvino su cui vorrei soffermarmi adesso risolvono magistralmente alcuni dei problemi sopra menzionati:

| Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, p. 21 | *I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, p. 11 |
|---|---|
| Là-dessus, on apporta l'essence de fenouil et l'*eau plate*. Ils burent.<br>– Et comment *nomadez*-vous ? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? *en hélico, en vélo, en auto* ?<br>– En stop, répondit la fille.<br>– En auto-stop ?<br>– Bien sûr *en auto-stop*.<br>– Moi, je *voyage parfois en autotaxi*. *C'est moins économique*.<br>– L'argent *on s'en fout*.<br>– D'accord. Et mon essence de fenouil ?<br>– *Pas mauvais*. Je *préférons* l'eau pure. | In quella, venne servita l'essenza di finocchio et l'*acqua naturale*. Bevvero.<br>– E com'è che *nomandate*? – domandò Cidrolin.<br>– A piedi, a cavallo, in macchina? in *bici, moto, auto, elico*?<br>– In stop, – rispose la ragazza.<br>– Autostop?<br>– Certo, *icciaíking*.<br>– Io *l'autostop lo faccio solo coi tassì*. *È più caro*.<br>– Il denaro *me ne frego*.<br>– D'accordo. E la mia essenza di finocchio?<br>– *Mica male*. Io, *meglio* l'acqua pura. |

A prescindere dal carattere apparentemente assurdo del dialogo, i passaggi in corsivo evidenziano le libertà traduttive adottate da Calvino rispetto all'originale. Queste libertà possono essere riassunte in alcuni punti: parole aggiunte (la sequenza «en hélico, en vélo, en auto» – «in bici, moto, auto, elico» è completata da «moto» per preservare l'assonanza); sostituzione di alcuni elementi con i loro opposti («C'est moins économique» – «È più caro»); adeguamento della configurazione sintattica alla prassi sintattica italiana e sostituzione di «parfois» (a volte) con «solo» (esclusivamente) («Moi, je voyage parfois en autotaxi» – «Io l'autostop lo faccio solo coi tassì»); cambiamenti della persona grammaticale («on s'en fout» – «me ne frego»); rifiuto di tradurre le

costruzioni sgrammaticate («Je préférons l'eau pure»[11] – «Io, meglio l'acqua pura»[12]); creazione di neologismi per ottenere l'effetto stilistico («en auto-stop» – «icciaíking»). In questo ultimo caso potrebbe trattarsi di compensazione per dare un esempio di trascrizione fonetica, ben difficile da rendere in italiano. A volte lo scrittore-traduttore si permette di «joycizzare» il testo: come la scelta della parola inglese che significa autostop, *hitchhike* con l'aggiunta del suffisso *-ing*, invece di quella italiana, ma pronunciata in un modo inverosimile, cioè italianizzata; oppure quella del termine «campinghe» (p. 8) invece di campeggio per tradurre la deformazione della grafia *camping* nell'originale *«campigne»* (p. 19). In breve, questi sono solo alcuni esempi del fatto che nulla sfugge a questo lettore così attento e a questo traduttore così rispettoso dell'opera originale e del suo autore (Kristeva, 2015, p. 62).

Conviene soffermarsi brevemente sull'«essence de fenouil». Ovviamente questo liquore non esiste[13]. Ma il finocchio è una pianta della famiglia dell'anice che invece sta alla base dell'anisetta. Tutto ciò fa venire in mente una serie di liquori francesi con la stessa sostanza attiva: *l'absinthe, l'anisette, le pastis, le Pernod*. Inoltre, Queneau precisa più di una volta che la marca di essenza di finocchio preferita da Cidrolin (che porta il nome di un'altra bevanda – il sidro) è *Cheval blanc* (*Cavallo Bianco*), che rimanda chiaramente alla famosa marca di whisky *White horse*. L'«essence de fenouil» si taglia con acqua. Da notare, a questo proposito, la decisione di Calvino di tradurre «eau plate» con «acqua naturale» invece che con l'espressione più colloquiale «acqua liscia».

Anche la traduzione di «l'essence» non è affatto scontata, data la sua polisemia: può designare il profumo, la benzina, ma soprattutto la sostanza delle cose. D'altronde, l'omofonia tra «l'essence» e «les sens», cioè «i sensi», aggiunge un'ulteriore connotazione all'espressione «l'essence de fenouil». L'equivalente italiano «finocchio», dal canto suo, è ricco di significati assenti in francese. Si osserva qui un altro caso di compensazione, in cui l'enfasi si sposta dall'essenza al finocchio. Si entra così in un gioco di rinvii semantici e fonici, in un virtuosismo linguistico senza fine e senza uscita.

Il secondo passo riguarda una sequenza di proverbi esistenti o creati apposta da Queneau:

| Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, pp. 34–35 | *I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, p. 24 |
|---|---|
| – Animal qu'a parlé, âme damnée.<br>– Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop.<br>– Quand l'huître a causé, l'huis est très cassé.<br>– A poisson qui cause, petit cochon peu rose.<br>– Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth. | – Bestia articolata, anima dannata.<br>– Uccello che parla verba volant.<br>– L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto.<br>– A ostrica parlante non si guarda in bocca.<br>– Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebù. |

La maestria nella traduzione dei detti popolari risiede nel riuscire a ricrearli nella lingua di arrivo, rispettando il registro stilistico ed osservando il ritmo e le rime interne di ogni proverbio, poco prima della cesura e alla fine dei versi. Il ritmo della versione di

[11] Nei *patois* francesi, gli errori di accordo fra soggetto e verbo sono frequenti.
[12] Questa scelta di Calvino, pur non essendo grammaticalmente perfetta, è certamente consapevole.
[13] Si deve però accennare che l'essenza di finocchio esiste veramente, sebbene non come liquore, ma come medicinale o ingrediente in profumeria.

Italo Calvino è leggermente alterato e le rime non sono sempre rispettate. Ma questo viene compensato dagli equivalenti funzionali che egli propone, tratti dalla sua lingua madre o frutto del suo proprio ingegno di scrittore-traduttore, coi quali riesce a rendere splendidamente gli effetti desiderati nella sua traduzione. Mario Fusco fa un'osservazione giusta a questo proposito: «Lui [Italo Calvino] traduce in generale il senso […], eventualmente mantiene il ritmo, non dà mai indicazioni» (Fusco, 2001, p. 38)[14].

## 5. Conclusione

La traduzione richiede una lettura in grado di ristabilire i valori estetici e le intenzioni dell'originale. Consente di penetrare il testo a fondo per conoscerne le tensioni interne e di prendere confidenza con il suo autore, tale da condividere la sua sensibilità poetica. Assicura, dunque, la «sopravvivenza» (Benjamin, 2007, p. 8) dell'opera, intesa come prosecuzione della sua vita nel tempo e nello spazio.

La traduzione reinventiva dei *Fiori blu* si rivela capace di restituire nella lingua di arrivo il dinamismo interno del testo di partenza, la sua carica ludica e la sua complessità polisemica. In questo senso, si avvicina alla «traduzione interpretativa» (Pound, 2000, p. 33). Sia per Pound che per Calvino, la traduzione non è un'operazione di semplice equivalenza semantica, ma un atto creativo in grado di rinnovare la lingua di arrivo e di ampliarne le possibilità espressive. Così si configura come uno spazio di incontro interculturale e di sperimentazione poetica.

L'analisi della versione calviniana evidenzia che la traduzione reinventiva non costituisce soltanto una strategia operativa, ma anche una presa di posizione teorica nei confronti dell'apparente intraducibilità del romanzo di Queneau. Di fronte a un'opera fondata sulla scrittura vincolata, sulla sperimentazione linguistica e su una fitta rete di giochi fonici, semantici e intertestuali, Calvino rinuncia consapevolmente alla resa mimetica, privilegiando una fedeltà di ordine funzionale ed estetico. Il suo esempio dimostra quindi che tradurre un testo oulipiano non significa semplicemente decodificarlo, ma riscriverlo, mantenendo vivo il vincolo come principio generativo del gioco. In questa prospettiva, la traduzione reinventiva si impone come uno strumento particolarmente adeguato per affrontare opere ad alta densità formale, aprendo al contempo nuove possibilità di riflessione teorica e di applicazione critica ad altri testi letterari.

## Bibliografia

Baudelaire, Ch. (2005/1857). *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2007). *Il compito del traduttore*, trad. it. Antonello Sciacchitano. *Aut Aut*, 334, pp. 7–20.

Bollack, J. (2000). *Sens contre sens. Comment lit-on?* Paris: Editions La passe du vent.

Calvino, I. (1995). Nota del traduttore. In Queneau, R., *I fiori blu*, trad. it. Italo Calvino. Torino: Einaudi tascabili, pp. 265–274.

[14] «En général il traduit le sens […]; éventuellement il garde le rythme; il ne donne jamais d'indications…» (trad. dell'autrice).

Derrida, J. (2004/1998). *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?* In M.-L. Mallet & G. Michaud (ed.), *Jacques Derrida*. Paris: Éditions de l'Herne, pp. 561–576.

Fusco, M. (2001). Intervention à la table ronde *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. In *Dix-septièmes assises de la Traduction littéraire*. Arles: Atlas/Actes Sud.

Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art I: Immanence et transcendance*. Paris: Le Seuil.

Kristeva, I. (2015). La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. *Traduire*, 232, pp. 56–66.

Kristeva, I. & Dobreva, G. (2024). Traduire le néologisme: étude comparative du roman *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et de sa traduction bulgare. *Colloquia Comparativa Litterarum*, 10, 1, pp. 181–190.

Mangano, D. (2007). Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes? *Équivalences*, 34, 1–2, pp. 59–80.

OuLiPo. (1987). *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Éditions Ramsay, vol. 2.

Pasquier, M.-Cl. (2004). *Ezra Pound traducteur*. In *Vingtièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Atlas/Actes Sud.

Pound, E. (2000). Guido's Relations. In L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 26–33.

Queneau, R. (1950). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard.

Queneau, R. (1965). *Les fleurs bleues*. Paris: Gallimard.

Queneau, R. (1995). *I fiori blu*, trad. it. Italo Calvino. Torino: Einaudi tascabili.

Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London – Oxford – New York: Oxford University Press.