Casanova traduttore di Madame de Tencin

Elisabetta De Troja
Università degli Studi di Firenze, Italia

Quando Madame de Tencin muore, il 4 dicembre del 1749, al termine di una vita di avventure e di astuzie (Sainte-Beuve la definiva «rapace, cupide, intrigante»), l'amico Fontenelle, suo ospite *hebdomadaire* nel salotto di rue Vivienne, così commenta: «Eh! Bien! J'irai diner le mardi chez Mme Geoffrin!».[1]

Eppure il sodalizio intellettuale di Claudine-Alexandrine con Fontenelle era stato fortissimo per molti anni. Quell'uomo che, come aveva lei stessa suggerito, aveva il cervello al posto del cuore probabilmente era stato l'intelligente e attardato suggeritore di strategie narrative che, nel 1739, anno di pubblicazione di *Le siège de Calais*, ci sembrano preziose ma invecchiate, recuperi fuori stagione di tesi e soluzioni del secolo precedente.[2]

Questo romanzo della Tencin, scritto tanti anni prima della traduzione di Giacomo Casanova (datata 1782) e all'interno di una generazione letteraria molto diversa, viene scelto dal veneziano per un'esigenza del tutto pragmatica: doveva servire come indennità ai sottoscrittori degli «Opuscoli

1 Jean Sareil, *Le Tencin. Histoire d'une famille au dix-huitième siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 397. Vedi anche Pierre-Maurice Masson, *Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Hachette, 1909; René de Castries, *La scandaleuse Madame de Tencin*, Paris, Perrin, 1986.

2 L'edizione seguita è quella a cura di Pierre-Jean Rémy, autore anche della prefazione (Paris, Desjonquères, 1983). Sulle traduzioni dei romanzi della Tencin in italiano, Maria Rosa Zambon *(Bibliographie du roman français in Italie au XVIII^e siècle,* Paris, Didier, 1962) ci dà notizia della traduzione del *Comte de Comminges*, a opera del Chiari col titolo *Il matrimonio per forza, o siano Memorie del conte di Comminges*, e anche di un'edizione napoletana del 1765. Dal saggio della Zambon non risultano traduzioni di *Le siège de Calais*. L'episodio dell'assedio e della presa di Calais (4 agosto 1347) si inserisce nel più vasto quadro della guerra dei Cent'anni (1339-1453). Calais, molto ambita da Edoardo III per la sua posizione strategica, si dimostrava inattaccabile, ma dopo quasi un anno di assedio (iniziato il 4 settembre 1346) e dopo vane richieste di aiuto è costretta a cedere. Il re d'Inghilterra promise di risparmiare la vita dei suoi abitanti in cambio del sacrificio di quattro volontari, fra i quali il nobile Eustache de Saint-Pierre. La regina fece poi sospendere l'esecuzione. Cfr. Ernest Lavisse, *Histoire de France*, Paris, Hachette, 1902, t. IV, pp. 66-8.

DOI 10.30687/979-12-5742-083-3/002

miscellanei» di cui l'autore aveva sospeso la pubblicazione. Casanova cambia però la cornice: non la Francia e la guerra dei Cent'anni, ma Venezia e la guerra dalmata; non più l'assedio di Calais, ma quello di Nona, che ci riporta a un episodio sfortunato della Repubblica veneziana e del suo dominio sulla Dalmazia. Il titolo diventa lungo e articolato: *Di aneddoti viniziani militari ed amorosi del secolo decimoquarto sotto i dogadi di Giovanni Gradenigo e di Giovanni Dolfin*.[3]

Casanova sostituisce ai protagonisti fantastici della scrittrice personaggi storici come Carlo Zen, strenuo difensore di Treviso, e Michele Sten, diventato poi doge nel 1400. Lo scrittore non incontrò mai personalmente Madame de Tencin, apparsa nei tratti dell'amabile Madame de Dorcin nella *Vie de Marianne* di Marivaux; di lei dirà nell'*Histoire de ma vie*: «On m'a dit que Monsieur de Fontenelle avait été le tendre ami de Madame de Tencin; et que M. D'Alembert avait été le fruit sorti de leur intimité»,[4] c'est tout (in realtà D'Alembert, figlio abbandonato e mai riconosciuto, era nato dal suo rapporto con l'artigliere Destouches).

Ma al di là di questa breve memoria, l'autrice del ben più famoso *Comte de Comminges* che tante traduzioni aveva avuto in italiano, doveva essere ben conosciuta da Casanova che invia il suo romanzo tradotto come omaggio a Marco Zeno, il quale, nel ringraziarlo, si dimostra persuaso che la fama di quel romanzo sarà legata soprattutto alla traduzione fatta da Casanova.[5] L'altro cenno è nella lettera di accompagnamento al romanzo offerto a Giustiniana Wynne Rosenberg: Casanova teme che il romanzo, traduzione uscita «dalla sua penna dura e pesante, non fosse dono degno di lei».[6] L'autore, al di là di questa pretesa modestia compositiva, sembra dimostrarsi in quest'ultima missiva non troppo convinto della sua abilità di traduttore. In effetti, per la traduzione dal francese (omettiamo le traduzioni 'omeriche' studiate da Michele Mari e da Gilberto Pizzamiglio), Casanova sceglie una soluzione linguistica modesta, potremmo dire di 'servizio', lontana da quel suo francese così affascinante nell'*Histoire de ma vie*.[7]

Un primo esempio: all'inizio del romanzo, Madame de Tencin tenta una definizione della differenza tra amore e amicizia in relazione al loro differente scopo e durata. L'affermazione è di Madame di Beaumont, sorella di Canaple, che si rivolge a Madame de Granson: «L'amitié n'a point, comme l'amour, un but déterminé et c'est ce but, une fois gagné, qui gâte tout chez mon frère» (p. 12).

3 Il romanzo di Casanova viene pubblicato per la prima volta nel 1782 a Venezia, presso Fenzo. L'opera è stata poi riproposta da Folco Portinari (Milano, Serra e Riva, 1984). Il romanzo è presente nella silloge di testi casanoviani, prefati da Luca Toschi e curati da Paolo Archi, *Romanzi italiani,* Firenze, Sansoni, 1984, pp. 151-270. È l'edizione seguita per questo studio. Per questo romanzo, cfr. anche Elisabetta De Troja, *Una traduzione di Giacomo Casanova: Di aneddoti viniziani militari ed amorosi,* in *Il romanzo ritrovato. Luca Assarino, Giacomo Casanova,* Padova, Liviana, 1985, pp. 51-65.

4 Così nella prima redazione di *HMV*, t. III, cap. XII.

5 Pompeo Gherardo Molmenti, *Carteggi casanoviani,* Milano-Palermo, Sandron, 1916-1919, p. 243.

6 Aldo Ravà, *Lettere di donne a Giacomo Casanova*, Milano, Treves, 1912, p. 227.

7 Su Casanova traduttore dal francese, cfr. Elisabetta De Troja, *Casanova traducteur de Madame Riccoboni,* in *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique,* études réunies et présentées par M. Vialon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 191-205.

Il periodo si organizza intorno al termine *but*, non determinato, non precisato nell'amicizia, ma conquistato nell'amore per poi essere nuovamente allontanato e dissolto da Canaple. Il tempo della passione finisce e diventa tema di conversazione; ed ancora maestra d'amore come durata dell'amore stesso è Madame de La Fayette: «Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels? Dois-je espérer un miracle en ma faveur?».[8]

Dunque, l'eternità della passione non esiste; è solo un miracolo, un impossibile miracolo in cui la Princesse de Clèves non crede, anche se il suo scetticismo si propone come domanda e non come netta asserzione. La lezione filtra in Madame de Tencin: l'amore, una volta conquistato, trasforma, *gâte* non solo l'oggetto d'amore ma l'innamorato stesso. Quello di Madame de Tencin è un suggerimento che, se viene giustamente interpretato da Casanova, subisce una esplicazione troppo minuziosamente articolata. A parlare è Marianna (Madame de Beaumont), sorella di Carlo Zen (il Canaple della Tencin); l'interlocutrice è Giustina (Madame de Granson): «L'amicizia non ha, come l'amore, un oggetto determinato; ed è appunto quell'oggetto che una volta ottenuto, distrugge nel caro mio germano tutto il fervore, da cui, pria di conseguirlo, si riconoscea animato» (p. 163).

Casanova, dunque, spiega, chiarisce la fugacità e la precarietà dell'amore (con ben vasta competenza!) invece di suggerire; riportiamo un'affermazione di Francesco D'Andrea (che ritroviamo nel bel saggio di Andrea Dardi) sul disagio e sulla difficoltà della traduzione dal francese: «Possiamo più ammirarli (i francesi) che imitarli e una scrittura francese portata in Italia si vede subito che non è nata sul nostro».[9]

Ma la difficoltà della traduzione dal francese era già stata colta da D'Alembert quando dice: «Notre langue est la plus sévère de toutes dans les lois, la plus uniforme dans sa construction, la plus gênée dans sa marche», mentre l'italiano, suggerisce, ha una flessibilità diversa ed è suscettibile, quindi, di essere tradotto più facilmente.[10]

È una traduzione narrativa, liberamente narrativa quella di Casanova, ma lontana dalla nettezza folgorante del periodo francese che obbedisce alla legge dell'economia verbale e della profondità espressiva. Ancora un'altra breve descrizione di Monsieur de Canaple; è una visione cristallizzata dell'uomo, fermata in un antinaturalismo di fondo che neutralizza qualsiasi possibilità descrittiva; così Madame de Tencin: «Peu d'hommes étaient aussi bien faits que lui; toute sa personne était remplie de grâce et sa physionomie avait des charmes particuliers dont il était difficile de se défendre» (p. 13).

Sappiamo che Canaple è di una bellezza assoluta, anzi la sua bellezza e il suo fascino diventano strumenti di una seduzione da cui gli altri non possono difendersi. Nella prima asserzione è *grâce* che accentra l'attenzione, nel periodo che segue è *charmes*. Così Casanova: «Pochi erano gli uomini che fossero più avvenenti di lui; era pieno di brio nel suo portamento, elegante

8 Madame De La Fayette, *La princesse de Clèves*, in *Romans et nouvelles,* par Émile Magne, Paris, Garnier, 1970, p. 387.

9 Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 36; sulle difficoltà della traduzione dei tragici dal francese si veda anche Tobia Zanon, *La musa del traduttore*, Verona, Fiorini, 2009.

10 Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, *Observations sur l'art de traduire en général et sur cet essai de traduction en particulier,* in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie,* IV éd., Amsterdam, Chatelain, 1768, t. III, pp. 8-9.

di figura e portava sulla virile sua faccia, tratti dai quali malagevolmente donna potea difendersi» (p. 164).

Casanova è dunque imbarazzato di fronte al sostantivo *grâce* che finisce per essere reso mediante una perifrasi. Rileggendo il significato della parola *grâce* nel *Littré* vediamo che si riferisce a «ce qui plaît dans les attitudes, les manières, les discours». Casanova, quasi seguendo una suddivisione da dizionario, esplica i vari campi in cui il protagonista può dimostrare la sua impareggiabile *grâce*. Inoltre, insiste sul rapporto di fascino uomo/donna che non è presente nel testo francese perché Canaple è irresistibile, indipendentemente da chi lo guarda o lo ascolta. Ne emerge un sistema di seduzione galante ma frivolo, tutto concentrato sul termine *brio* che è soprattutto strategia di seduzione salottiera, lontana dalla forza e dal potere ammaliante che Canaple suscita.

Afferma Baretti, a proposito dell'intraducibilità o piuttosto del vetusto problema dell'esatta corrispondenza tra volontà dell'autore e resa del traduttore: «Les mots traduits n'éveillent que très rarement dans l'esprit des lecteurs les mêmes idées que les originaux», per questo emerge la necessità della perifrasi; ma «le faire parler en prose tout de long, ce sera un ragoût sans sel»,[11] alludendo alla neutralizzazione dell'efficacia (con l'idea di quel sugo senza sale), in questa ricerca *tout de long* di un'espressione corrispondente.

Ancora più difficile è la traduzione di *charmes,* riportata da Casanova alla virilità dei tratti somatici (la «faccia virile»). La profondità, la complessità di *charmes* ci sembra possano essere soltanto alluse ma non spiegate, quasi un caso di intraducibilità. Ci serviamo della voce di La Bruyère, quando parla dello strano fascino delle donne brutte ma molto amate: «Si une laide se fait aimer, ce ne peut être qu'éperdument, car il faut que ce soit ou par une étrange faiblesse de son amant ou par de plus secrets et de plus invincibles charmes que ceux de la beauté » (IV, 36).

La Bruyère allude al potere ammaliante di quel fascino indecifrabile, più forte della stessa bellezza e che risulta veramente impoverito se si volesse tentare l'esatta corrispondenza in una lingua diversa.

Madame de Granson, seppur sposata senza amore, decide di non vedere più Canaple; la sua volontà sembra non ammettere repliche: «Loin de chercher à lui plaire, il faut au contraire éviter de le voir» (p. 14). In Casanova: «Cessa, cessa, incauta Giustina di muovere il passo sopra brage coperte di ceneri ingannatrici: non dei, no, più tentar di piacergli bensì di fuggirlo» (p. 164). Ancora una volta è l'amplificazione che domina Casanova-traduttore nel desiderio di enfatizzare, ma anche di spiegare questa difficile contrapposizione tra la passione e la necessità di fuggirla: Giustina si muove attraverso il *trompe-l'oeil* di una mistificazione, di un inganno che cela il fuoco d'amore.

Charles-Victor de Bonstetten, all'inizio dell'Ottocento, rileva questo carattere di brevità essenziale proprio del francese e ne dà una motivazione che non è solo linguistica, grammaticale o fonica, ma antropologica, anzi potremmo dire sociologica, da ricollegarsi all'uso francese della *conversation* che finisce per creare un canone linguistico tutto suo, legato appunto alla

11 Giuseppe Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire,* in *Prefazioni e polemiche,* a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1933, p. 219.

brevità, a quell'«aperçu rapide du sentiment» che toglie e concede, in una breve *tournure*, la parola.[12]

Il romanzo della Tencin in molte sue parti procede per conversazioni strategicamente organizzate, evitando i monologhi. Ma in realtà le singole battute o scambi verbali dei partecipanti spesso non sono che monologhi camuffati; in questo non Madame de La Fayette diventa la lontana suggeritrice, ma ancora un'altra grande del secolo precedente, l'autrice di *Clélie, histoire romaine*, Mademoiselle de Scudéry, le cui eroine si interrogano vicendevolmente sulla natura del vero amore: è improvviso? Deve essere preceduto da relazioni di stima o di ammirazione? Occorre, per amare, conoscere ciò che si ama?

Quello dei protagonisti di *Clélie* non è tanto un dialogo quanto una *dissertation* in forma di dialogo; e questo sistema di scambi verbali che teorizzano la natura dell'amore stesso passa nella Tencin. L'innamoramento tra Madame de Granson e Monsieur de Canaple, intervallato secondo la migliore tradizione romanzesca da varie storie secondarie, diventa quindi non solo amore vissuto, anche se di nascosto, all'interno della propria coscienza, ma oggetto di conversazione o piuttosto di dissertazione sull'amore. Sul tema del perdono da concedere a chi si ama, in caso di infedeltà, così si esprime Monsieur de Châlon, l'amico di Canaple: «Le plaisir d'aimer est le plus grand bonheur, et peut-être sentirait-on moins le malheur d'être trahi, sans la nécessité où l'on se trouve alors de renoncer à un état si doux […] je sens qu'il y a une espèce de douceur à pardonner à ce qu'on aime; c'est un nouveau droit qu'on acquiert d'être aimé et l'on en aime soi-même davantage […] vous n'avez garde d'être jaloux […] du moins le suis-je très différemment de la plupart des hommes qui ne connaissent ce sentiment que par un amour-propre effréné» (p. 82).

In questa citazione il primo problema per il traduttore riguarda l'*on* francese che dissolve il soggetto in una variabilità di possibili scelte. Paul Stewart, in un interessante articolo proprio sulla traduzione del romanzo settecentesco, parla della «merveilleuse souplesse de on» grazie alla quale si presentano astrazioni e generalizzazioni impersonali, ma anche corrispondenze indirette e distanze: *on* può diventare noi, io, loro; può essere letto al femminile o al maschile (ils-elles), ma poiché, in effetti, non designa né gli uni né le altre, può insinuarsi tra le due possibilità.[13] Anche in questo caso Madame de Tencin rinuncia a una 'personalizzazione' del sentimento d'amore e del desiderio di perdono legato alla gelosia: se la gelosia o piuttosto l'incapacità di perdonare finisce per disintegrare la passione, diventa questa la vera punizione che ricade più su chi ama che su chi ha offeso. Quella proposta è una nuova etica erotica che si organizza sulle opposizioni *bonheur/malheur* e su ripetizioni («doux», «douceur»), («ce qu'on aime», «être aimé», con «en aime soi-même»). Potremmo leggere nella Tencin quasi un monolinguismo espressivo, una tautologia lessicale che acquista vigore e pathos in una organizzazione sintattica attuata attraverso sequenze progressive segmentate, ma perfettamente fuse nell'unità di un'idea-madre, nel cerchio perfetto di un tema che si articola in varianti

12 Charles Victor De Bonstetten, *L'homme du Midi et l'homme du Nord, (1824)*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1992, pp. 117-19.

13 Paul Stewart, *Traduire le roman du XVIII^e siècle*, «Dix-huitième siècle», XXX (1998), p. 225.

ricondotte sempre a un'unità di fondo: il tradimento, la gelosia, la fragilità della passione, il perdono.

Sembra che Madame de Tencin, come Pascal, voglia «savoir tous les ressorts du coeur de l'homme», e il gioco dei sentimenti è realizzato con pedine limitatissime e logorate dall'uso come *douceur* e *aimer*. Ci sembra proprio che il segreto di questa scrittura possa consistere anche in questa perfetta armonia tra parola e periodo. Questa apparente gelosia determina un rinnovato amore anche nei confronti di se stessi, molto diverso dallo sfrenato e negativo «amor proprio».

Riportiamo il passo di Casanova; questa volta è Michele Sten a parlare: «Il piacere di amare fa la vera felicità, e sentirebbesi forse meno la sciagura di un tradimento senza la necessità in cui allora si trova l'amante tradito, di rinunziare ad uno stato sì dolce […] sento che si prova una gran dolcezza a perdonare ad un oggetto, ch'è amato: si acquista un nuovo diritto per essere riamato e l'amor proprio si aumenta […] voi non sarete geloso. Se il sono, rispose l'altro, il sono assai differentemente dalla maggior parte degli uomini, che non conoscono questo sentimento che in forza di uno sfrenato amor proprio» (p. 197).

Anche Casanova sceglie l'impersonalità, ma il primo periodo risente di un 'contorsionismo' sintattico che nuoce alla chiarezza. Da rilevare inoltre la scelta di «amor proprio» che traduce sia «amour de soi-même» sia «amour propre», contrapposti invece nella Tencin.

Si soffermerà Rousseau sull'analisi di questa differenza nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754); l'*amour de soi-même* è un sentimento del tutto naturale, necessario alla conservazione della specie e dominato dalla ragione e dalla pietà. L'*amour propre* è invece innaturale perché nasce all'interno della società e conduce gli uomini all'egoismo; esso «inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement».[14]

La dissertazione sull'amore diventa anche una possibile sua condanna o fraintendimento della sua vera natura. Leggiamo nel dialogo tra Monsieur de Canaple (il segreto innamorato di Madame de Granson) e il marito della donna, Monsieur de Granson: «Vous avez tort, dit Monsieur de Canaple, de craindre ce que vous appelez ma sévérité: je ne condamne l'amour que parce que les hommes y mettent si peu d'importance, qu'il finit toujours par des mauvais procédés avec les femmes» (p. 37).

Canaple dimostra disprezzo non per un rigore morale che non ha spiegazioni, ma per l'incostanza da cui i sentimenti sono dominati, per la fragilità della passione stessa che finisce per diventare un'arma crudele nei confronti delle donne. Monsieur de Granson stesso è del resto il primo a essere convinto che l'amore è un veloce *passage* quando afferma: «je vous l'avouerai encore, la passion de ma femme, dont je reçois tout le jour des nouvelles marques, m'embarasse et ne me touche plus» (p. 176); nonostante tutte le dimostrazioni d'amore (anche se apparenti, poiché sappiamo che, in realtà, Madame è innamorata di Canaple), la moglie gli è diventata del tutto estranea e le sue attenzioni finiscono per infastidirlo.

Ma il tema della precarietà della passione negli uomini (commentata dalle donne) doveva in realtà passare (e ancora una volta attraverso Madame de La Fayette) in altre scrittrici, se Madame Riccoboni farà dire all'eroina di

14 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et sur les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, par Jean-Louis Lecercle, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 182.

un suo romanzo, *L'Aveugle* (1761): «ignorez-vous l'extrême légèreté de ce sexe? Dès que les yeux de votre amant parcourront tant d'objects capables de charmer ses regards, comment espérer de les fixer sur un seul?».[15]

Canaple ha paura di quell'abisso e ne rifugge; Granson semplicemente lo ignora e se ne distacca annoiato. Ma Canaple implicitamente crea una distinzione tra il suo e l'altrui comportamento: egli è quello che giudica, su un piedistallo di saggezza, gli altri, visti nella loro mediocrità, riconfermando ancora una volta sé stesso come *homme généreux;* così dice Carlo Zen, il Canaple del testo francese: «Avete torto di temere la mia severità: io non condanno l'amore per altra cagione se non quella che sogliono i giovani del giorno d'oggi trattarlo troppo leggermente: una galanteria non è più un importante affare, e suol quasi sempre finire con qualche male onesto procedere verso l'oggetto amato» (p. 177).

In Casanova ritroviamo la mondanizzazione della passione amorosa che è non più un sentimento, ma una schermaglia da salotto, e soprattutto un gioco da giovani, un gioco galante e dall'incerto avvenire, con una punta di indubbia *pruderie* tutta racchiusa in quel «male onesto procedere». È presente in quel disprezzo per il «giorno d'oggi» una sorta di *querelle des anciens et des modernes* non letteraria ma sentimentale o piuttosto una riflessione del tutto pedantesca da *rustego* goldoniano. Ma anche si fa presente l'idea di una giovinezza che non c'è più, che fa parte della vita degli altri ma non più della sua. Perché, se ancora Dux è lontana, gli anni sono inesorabilmente trascorsi e lui, per un attimo, diventa precettore di una generazione di cui non fa più parte. Dirà: «Darei un braccio e una gamba per svegliarmi domani alla bella età di venticinque anni»;[16] breve confessione, ma che ben s'inserisce nel mito della giovinezza che attraversa tutta l'*Histoire de ma vie.*

Ritorniamo ancora al testo francese. Madame de Granson vede che l'indifferenza del marito verso di lei è nota anche agli altri, ma soprattutto a Canaple; averlo testimone del non amore di Granson, la ferisce ancora di più. È Madame de Tencin che attraversa i suoi pensieri, affermando: «L'insensibilité que son mari avait pour elle fit alors une impression bien différente sur son esprit; elle ne pouvait s'empêcher, depuis que monsieur de Canaple en était témoin, de la sentir et d'en être blessée [...] elle ne put, à quelques jours de là, être maitresse de sa sensibilité» (p. 74).

In questo caso la Tencin crea intorno a *sensibilité* e alla sua negazione (termine ormai stanco e di uso comune) un raffinatissimo confine tra un esterno, fatto di sguardi, commenti, relazioni mondane, e un interno o piuttosto un'interiorità in cui i salotti si chiudono e le luci si spengono. Madame de Granson è sola a cercar di dominare la sua *sensibilité,* il suo mondo interiore diviso tra l'amore per Canaple e il dolore per l'indifferenza del marito, motivazioni del tutto contrarie alla *bienséance* e per questo temibili. Ora è Casanova che esamina Giustina: «L'indifferenza del marito fece allora sul di lei spirito un'assai diversa impressione; dopo che Carlo Zen n'era divenuto testimonio, non potea fare a meno di non sentirla e di non trovarsene offesa. Questo sentimento, del quale ella non tardò molto a scoprire la sorgente, le cagionava uno sdegno contro se stessa» (p. 193).

15 Jeanne Riccoboni, *Oeuvres, précedées d'une notice et d'obseruations sur ses écrits par La Harpe, Grimm, Diderot,* Paris, Brissot-Thivars, 1821, t. I, p. 166.

16 Giacomo Casanova, *Epistolario (1759-1798)*, a cura di Piero Chiara, Milano, Longanesi, 1969, p. 382.

Il 'monolinguismo' di Madame de Tencin, cioè quella sua scelta essenziale, calibratissima, legata a minimi spostamenti (alla *insensibilité* del marito si oppone la sua *sensibilité* sconvolta) muta in Casanova. I due termini che si oppongono attraverso *in*, con funzione avversativa, si trasformano nel testo casanoviano in indifferenza (quella del marito) opposta allo *sdegno* che Giustina ha nei confronti di sé stessa e che allude più a un preciso sentire piuttosto che a quel vago, caotico, inesprimibile sconvolgimento in cui la donna del romanzo francese sembra non riconoscersi più.

Il termine *sensibilità* ha raggiunto nel testo della Tencin proprio quella esatta maturazione di senso per cui una trasposizione da dizionario risulterebbe errata e incompleta. Casanova, del resto, fa una scelta linguistica del tutto logica perché Granson è davvero indifferente ed è giustificabile che Madame de Granson, divenuta Giustina, senta interiormente una sorda irritazione non solo verso il marito, ma verso se stessa, di fronte all'onore ferito che diventa spettacolo per gli altri. Casanova non può far altro che «odorar con finezza nell'originale le tracce di qualche bellezza perduta», come diceva il Cesarotti,[17] ma poi, nella pragmatica della traduzione si perde necessariamente quel profumo d'*antan* racchiuso nello scrigno della Tencin. Nella traduzione di Casanova i rapporti si chiariscono e i sentimenti si leggono con una diversa puntualizzazione. Francesca Serra a ragione può affermare che lo scrittore è «amante del gioco passionale ma senza eccesso», poiché il suo è «un sentimentalismo ancora per così dire a freddo».[18]

17 Melchiorre Cesarotti, *Le opere di Demostene tradotte e illustrate*, Firenze, Molini, Landi, 1807, p. 161. Per la teoria della traduzione di Melchiorre Cesarotti cfr. anche lo studio di Grazia Melli, *Gareggiare con il mio originale. Il 'personaggio' del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti,* in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti,* a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 369-89.

18 Francesca Serra, *Casanova autobiografo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 147.